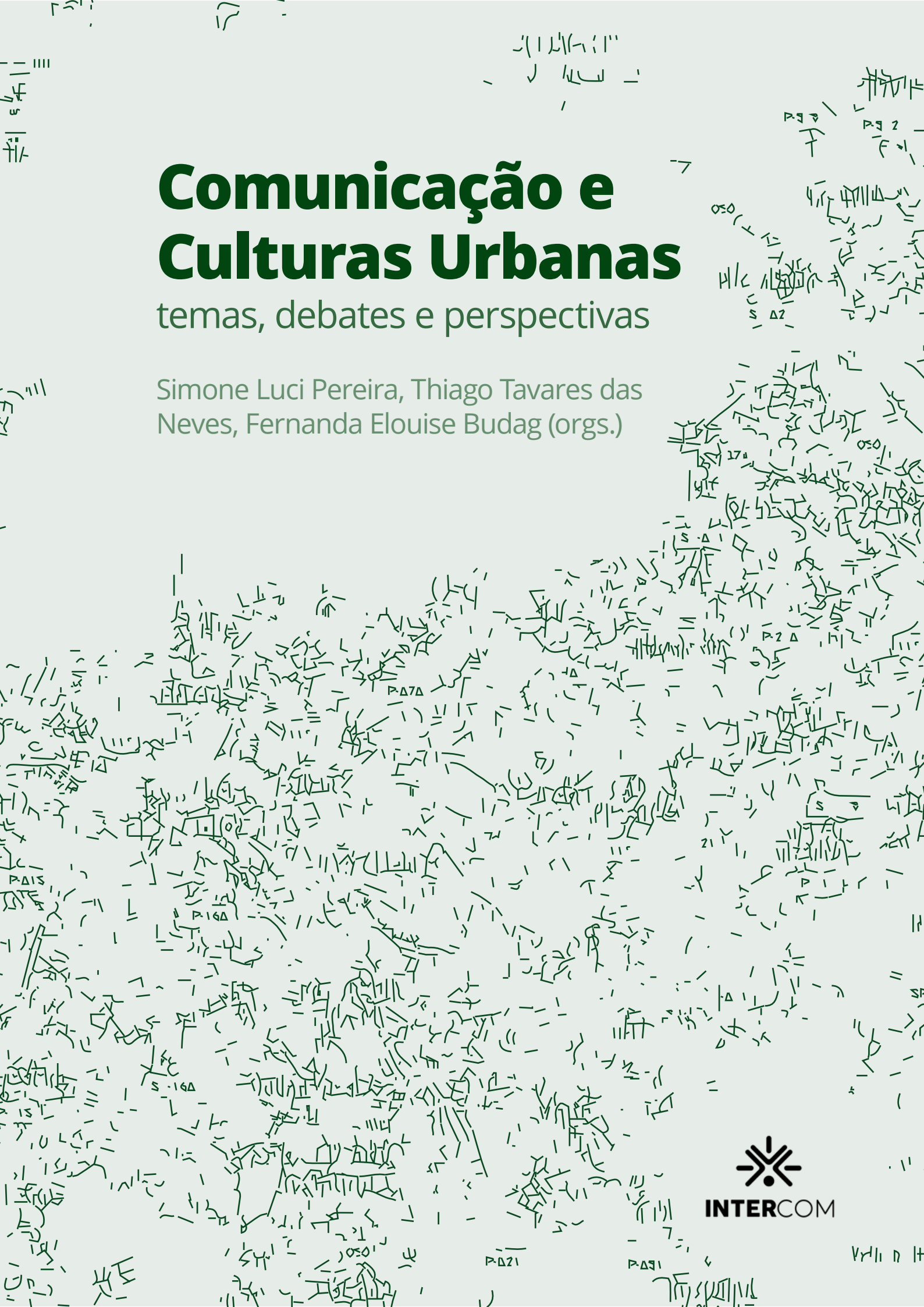
Comunicação e Culturas Urbanas

temas, debates e perspectivas

Simone Luci Pereira, Thiago Tavares das Neves, Fernanda Elouise Budag (orgs.)



INTERCOM

Comunicação e Culturas Urbanas

temas, debates e perspectivas

Simone Luci Pereira, Thiago Tavares das Neves, Fernanda Elouise Budag (orgs.)

São Paulo
INTERCOM
2021

Simone Luci Pereira, Thiago Tavares das Neves,
Fernanda Elouise Budag (orgs.) © 2021, autores

Projeto gráfico, diagramação e capa: Eliete Della Violla

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Comunicação e culturas urbanas [livro eletrônico]
: temas, debates e perspectivas / organização
Simone Luci Pereira, Thiago Tavares das Neves
, Fernanda Elouise Budag. -- 1. ed. -- São
Paulo : INTERCOM, 2021.
PDF

ISBN 978-65-990485-6-2

1. Ciências sociais 2. Comunicação 3. Cultura
urbana I. Pereira, Simone Luci. II. Neves, Thiago
Tavares das. III. Budag, Fernanda Elouise.

21.64406 CDD-300

Índices para catálogo sistemático:
1. Ciências Sociais 300

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Sumário

8

PREFÁCIO
Silvia H.S. Borelli

14

INTRODUÇÃO
Simone Luci Pereira, Thiago Neves e Fernanda Elouise Budag

Parte I - Cidade e narrativas da vida urbana

24

CAPÍTULO 1 - A CIDADE, A COMUNICAÇÃO E AS CULTURAS URBANAS: APROXIMAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA SABERES TRANSDISCIPLINARES
Josimey Costa da Silva

53

CAPÍTULO 2 - ESFERAS URBANAS: AS IMPLICAÇÕES DA PARCERIA PÚBLICO-PRIVADA NOS DISCURSOS DO PORTO MARAVILHA
Ricardo Freitas e Vânia Oliveira Fortuna

80

CAPÍTULO 3 - COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS: ESTÉTICAS DO DESAPARECIMENTO, ESTÉTICAS DA OCUPAÇÃO
Rose de Melo Rocha

104

CAPÍTULO 4 - A IMAGEM DO MURO: COMUNICAÇÃO E CONSUMO DO/NO ESPAÇO URBANO
Adriana Lima de Oliveira

126

CAPÍTULO 5 - PÉRIPLOS E PALIMPSESTOS: A EXPERIÊNCIA DAS DERIVAS NO ESTUDO DE COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS
Lucimara Rett, João Marcelo Flores de Brás e Felipe Luna Silvatti

147

CAPÍTULO 6 - ESTETIZANDO A MEMÓRIA AFETIVA: CIDADE, MEMÓRIA E NARRATIVA NAS CRÔNICAS MUSICAIS DE CARUARU
Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca

Parte II – Juventudes e cenários urbanos

167

CAPÍTULO 7 - O PASSADO DESAPARECEU E O PRESENTE É AQUI E AGORA. PROLEGÓMENOS DAS CULTURAS ARTÍSTICAS JUVENIS NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO
Paula Guerra

189

CAPÍTULO 8 - LITERATURA POP FEMININA: AS FÃS DE ROMANCE NO BRASIL
Giovana Santana Carlos

217

CAPÍTULO 9 - REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES FEMININAS NO RAP: AS PROTAGONISTAS DO DOCUMENTÁRIO “MINAS DOS BECOS DO MONTE”
Flavi Lisboa Filho, Lauren Steffen e Tatiana Bastos

235

CAPÍTULO 10 - TRABALHO DE RUA, ESTIGMA E BIOPOTÊNCIA: TAPAR O ROSTO COMO PERFORMANCE URBANA DOS ENGRAXATES DE LA PAZ
Caio Dayrell Santos

254

CAPÍTULO 11 – JUVENTUDES, VIOLÊNCIAS E AS IMAGENS DE RESISTÊNCIA DO MOVIMENTO INDEPENDENTE MÃES DE MAIO
Rita Alves Oliveira, Elizabeth Borelli, Francine Ribeiro Santos e Diogo Azoubel

283

CAPÍTULO 12 – FÓRUM HIPHOP MSP: PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA E NEGOCIAÇÃO NA METRÓPOLE PAULISTANA
André S. Queiroz e Silvia Borelli

Parte III - Práticas de Consumo, identidades e socialidades

311

CAPÍTULO 13 - "NETFLIX, EU TE AMO!": O CAPITAL EMOCIONAL NO RELACIONAMENTO ENTRE A EMPRESA DE STREAMING E OS CONSUMIDORES-FÃS
Mayka Castellano, João Pedro Pinho e Iara Noronha

341

CAPÍTULO 14 - DO SUBÚRBIO PARA A ZONA SUL: VENDA DA FAMOSA BATATA DE MARECHAL EM GASTROBAR DE BOTAFOGO CRIA POLÊMICA NA REDE
Mônica Nunes Neustadt

361

CAPÍTULO 15 - A ARVORE DE ESPINAFRE: APONTAMENTOS SOBRE A MEMÓRIA, A DÁDIVA E O RIZOMA AMBIENTALISTA
Rodrigo Rossi Morelato

385

CAPÍTULO 16 - OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO FEMININO NA PUBLICIDADE URBANA: UM ESTUDO DOS OUTDOORS DE NATAL-RN
Patricia de Souza Nunes

410

CAPÍTULO 17 - A TROCA DE TEMPO EM TEMPOS DIGITAIS: MARCAS DE MOVIMENTOS DE CONSUMO MAIS SOLIDÁRIOS, DEMOCRÁTICOS E HUMANIZADOS
Fernanda Elouise Budag

Parte IV - Culturas urbanas, ativismos e corporalidades

433

CAPÍTULO 18 – URBANIDADES ELETRÔNICAS - FESTAS DE MÚSICA ELETRÔNICA NAS RUAS EM SÃO PAULO/BRASIL E SEUS SENTIDOS POLÍTICOS

Simone Luci Pereira e Oziel Gheirart

461

CAPÍTULO 19 - FERVOGRAFIA: FERVO, COMUNICAÇÃO E "BONS ENCONTROS" NUM SHOW DE LINN DA QUEBRADA

Thiago Tavares das Neves

482

CAPÍTULO 20 - PALAVRA, PROFANAR E (RE)EXISTIR NO ESPAÇO PÚBLICO: CORPOS DISSIDENTES NO CENTRO DE SÃO PAULO

Gabriela Cleveston Gelain

509

CAPÍTULO 21 - CARNAVAL DO CONCRETO: EXPERIÊNCIAS PIRATAS NUM RIO DE JANEIRO EM MOVIMENTO

Victor Belart

531

CAPÍTULO 22 - SLAM DAS MINAS RJ: A ARTICULAÇÃO DAS MULHERES PELA POESIA E PELO TERRITÓRIO

Ana Clara Veloso; Andréa Estevão, Fabiano Lacombe, Santiago Naranjo e Taissa Maia

552

CAPÍTULO 23 – FISSURAS PERFORMÁTICAS: ERRAR & DESMORALIZAR OS GÊNEROS

José Pedro de Almeida Oliveira – Thi Gresa

569

SOBRE OS AUTORES

Prefácio

SOBRE ESTE LIVRO, O GP/INTERCOM COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS, OS TEMPOS SOMBRIOS E OS RECURSOS DA ESPERANÇA

Silvia H. S. Borelli

Há semanas mirando a tela em branco, com mente, corpo e coração bloqueados para a escrita. Uma e outra palavra emergem em frases desconexas. Busco sentido, cognição, conexão. Estanco cansada, afasto-me, volto, tento mais uma vez, muitas vezes.

Tempos sombrios e paralisia diante de um real inominável, inconcebível, inacreditável:

> Tudo era suficientemente real, na medida em que ocorria publicamente; nada havia de secreto ou misterioso sobre isso. E, no entanto, não era em absoluto visível para todos, nem foi tão fácil percebê-lo; pois, no momento mesmo em que a catástrofe surpreendeu a tudo e a todos, foi recoberta, não por realidades, mas pela fala e pela algaravia de duplo sentido, muitíssimo eficiente, de praticamente todos os representantes oficiais que, sem interrupção e em muitas variantes engenhosas, explicavam os fatos desagradáveis e

> justificavam as preocupações. Quando pensamos nos tempos sombrios [...] (ARENDT, 2008, p. 7-8).

Tempos que demandam buscas e compreensão sobre aquilo que, na maioria das vezes, não está evidente: o escancaramento da desigualdade de caráter multidimensional que atinge a todas, todes e todos, mas particularmente aos segmentos precarizados, excluídos pela classe social, pela cor da pele, pela pertença a um grupo étnico, pelo gênero, pelos lugares onde habitam. A crise sem rumo, sem projeto, sem planejamento, sem providências:

> Esperamos apenas (até agora em vão) deter o genocídio e fazer justiça àqueles que perpetraram graves violações das leis [...] Nenhum "nós" deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros [...] Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina [...] essas seriam reações de um monstro moral (SONTAG, 2003, p. 7 e 12).

A morte estampada em gráficos coloridos, em imagens de covas serpenteadas no barro e no pó, no desalento dos que esperam por notícias ou por socorro, no olhar amedrontado dos enfermos, nos relatos sobre perda, abandono, tristeza e desesperança daqueles que ficam. A morte como política de Estado, necropolítica: "formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte" (MBEMBE, 2016, p. 146).

Contexto delineado, garganta engasgada, cabeça latejando, emoções desencontradas. Mas e esse texto, como fica? O livro já está pronto! Urgente cumprir os prazos editoriais!

Organizo, em sequência, as anotações aleatórias que foram surgindo durante as vãs tentativas (quem sabe a exposição linear colabora para a descoberta de um fio condutor?): prefaciar, preambular, dizer algo no princípio; narrar fragmentos de uma história que fundamenta e, ao mesmo tempo, está fundamentada neste livro tão significativo para nós, para mim; era uma vez um grupo... era uma vez um grupo de pessoas com perspectivas e afetos comuns para pensar o mundo, a produção do conhecimento, a cultura, a comunicação, a cidade, as urbanidades... era uma vez um grupo que passou a se encontrar regularmente, uma vez ao ano, desde 2005; comemorar, mas não consagrar; escrever uma versão do passado baseada em resíduos no presente; memória, relato, depoimento, narrativa; lembrar, querer lembrar para não esquecer, colocar em ação mecanismos voluntários de restituição da memória; buscar testemunhas, recompor coletivamente referências, chegar a um denominador comum – conflitar? –, comprovar, confirmar o estar lá, o fazer, o ter visto, atuado, participado.

E hoje, de repente, em meio à noite escura e a lua alta, um estalido revelador, a contrapelo do silêncio, da falta de jeito, da cabeça vazia: "o tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente cintila a uma pessoa [...]" (BENJAMIN, 1989, p. 129): caramba, nada melhor, em tempos tão duros, do que estar junto, elaborar projetos coletivos, colaborar para um sentido comum, ter um grupo para festejar seus quinze anos e as relações duradouras ali configuradas: um grupo para chamar de nosso!

Como descrever este GP Comunicação e Culturas Urbanas, nesta ciranda da Intercom na qual pesquisadores se encontram

anualmente – corpos nos mesmos espaços, até 2019, e remotamente em 2020! – em diferentes cantos do Brasil? Dessa indagação mais ampla, outras se desdobram: como delinear uma agenda de trabalho capaz de contribuir para o debate no campo da comunicação, da cultura, das urbanidades? Como garantir a permanência e, ao mesmo tempo, a renovação de seus participantes? Quais as estratégias – de base epistemológica, teórico-conceitual e metodológica – aptas a articular investigadores de variadas formações e graus acadêmicos? Como encarar o desafio intercomunicacional, intercultural, interseccional, multidisciplinar? Quais as táticas adotadas para garantir as conflituosas relações entre comunicação, política, politicidades; sujeitos, objetos, subjetividades; produção, narrativas, difusão, recepção, e tantas outras? Como garantir uma atmosfera crítica, uma perspectiva consistente e, simultaneamente, encaminhar com leveza e densidade? E, de resto, quais as habilidades inventadas para permitir que tantos afetos circulem, relações perdurem e solidariedades sejam cultivadas?

O equacionamento dessas e de outras perguntas configuraram um "estilo de ser" do GP, reiterado e renovado a cada ano por coordenadoras e coordenadores, pesquisadoras e pesquisadores, bem como por "aprendizes de feiticeiro" interessados na produção de um conhecimento crítico e nas lidas e encantamentos inerentes ao ato de pesquisar.

Disso tudo tive o privilégio de participar e, mesmo quando ausente, de saber, de ouvir dizer. Durante o percurso, inúmeros enfrentamentos: institucionais, acadêmicos, intelectuais; epistemológicos, teóricos, conceituais, metodológicos; objetivos, subjetivos, políticos, afetivos. Todos eles equacionados por meio de responsabilidades compartilhadas, divididas, submetidas ao prazeroso e conflitivo trabalho em equipe.

Nada mais salutar, nesse sentido, do que espremer a seiva da esperança, teimar, persistir. Afinal, esse livro não foi construído em meio a tempos tão duros! Ele traz um sopro de vida, traços de esperança e alguns sinais de que bons tempos possam ser vividos outra vez:

> Por isso, suportar, enfrentar a incerteza é não naufragar na angústia, saber que é preciso, de certa forma, participar com o outro, de algo em comum, porque a única resposta aos que têm a angústia de morrer é o amor e a vida em comum (MORIN, 2020a) [...] amor, amizade, comunhão, solidariedade são o que fazem a qualidade de vida (MORIN; HAIDT, 2020b).

A vocês que aqui estão, como autoras e autores dessa coletânea, contribuindo com suas reflexões e resultados de pesquisa; a tantas outras e outros que marcaram presença no GP como personagens dessa trajetória; às amigas "desde sempre e para sempre" (e cada uma sabe do nosso lugar nessa história)... proponho que continuemos juntas, juntes, juntos em busca desse sentido "comum", localizado por Williams (2014) como um entre outros "recursos da esperança".

Referências

ARENDT, Hannah. Prefácio, janeiro de 1968. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte e Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, dezembro 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169. Acesso em: 17 abr. 21.
MORIN, Edgar. As certezas são uma ilusão. *Fronteiras do Pensamento*. 2020a. Disponível em: https://www.fronteiras.com/entrevistas/edgar-morin-as-certezas-sao-uma-ilusao. Acesso em 31mar21. Acesso em: 17 abr. 2021.
MORIN, Edgar; HAIDT, Jonathan. Lições da pandemia: o despertar para as grandes verdades humanas. *Fronteiras do Pensamento*. 2020b. Disponível em: https://www.fronteiras.com/artigos/licoes-da-pandemia-o-despertar-para-as-grandes-verdades-humanas. Acesso em: 31 mar. 21.
SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. São Paulo, EDUNESP, 2014.

Sapucaia, interior de São Paulo, março/abril de 2021
(pandemia, COVID-19, isolamento)

Introdução

DINÂMICAS DAS CULTURAS URBANAS: ENCAMINHANDO UM DEBATE

Simone Luci PEREIRA, Thiago Tavares das NEVES e Fernanda Elouise BUDAG

Este livro é uma produção coletiva do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Culturas Urbanas" da INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). O GP foi fundado em 2005 por um grupo de pesquisadores atuantes e preocupados com a tarefa de investigar, compreender e refletir sobre as relações e especificidades que se constroem na interface dos campos da Comunicação e da Antropologia no que tange às culturas urbanas na/da cidade.

As questões que se colocam nesta interface vêm ganhando contornos mais nítidos (ainda que com preocupações e enfoques variados) há pelo menos duas décadas. Dialogamos aqui principalmente com as reflexões latino-americanas nos trabalhos fundantes de Néstor García-Canclini, Beatriz Sarlo, Jesús-Martín-Barbero e Rossana Reguillo que ressaltam a articulação fundamental entre modos de vida urbanos, a cultura e a comunicação; e em trabalhos como os de Armando Silva, Alejandra Vargas e Patria Román-Velazquez; Silvia Borelli, Ricardo Freitas, Rose de Melo Rocha, Simone Luci Pereira, Janice Caiafa, Josimey Costa, Micael Herschamnn e Cintia

Fernandes, para citar apenas alguns. Nestes, mesmo que as nuances sejam variadas, há uma preocupação por revelar as complexas relações entre as cidades e suas vicissitudes pautadas nas culturas midiáticas, em que sonoridades, visualidades, sensibilidades, modos de agir e afetos se colocam como vetores de comunicabilidade social no cotidiano, contribuindo para a consolidação de um profícuo campo de estudos.

Tendo completado 15 de existência[1], a edição deste livro tem a preocupação de visibilizar e publicizar algumas das discussões, temáticas, enfoques, metodologias e epistemes que têm sido apresentadas e debatidas em nossos congressos anuais e também nas pesquisas individuais de muitos dos investigadores que têm em comum a busca por compreender as várias facetas, temáticas e dinâmicas das culturas urbanas em suas dimensões midiáticas/comunicacionais. Daí o título do livro, que tanto engloba discussões mais contemporâneas e de um certo "estado da arte" desde debate, como também prospecções, tema e preocupações emergentes dentro do nosso campo de estudo e atuação.

O GP tem se desenvolvido ao longo destes anos tendo como foco central o estudo das culturas comunicacionais urbanas na contemporaneidade. Buscando uma perspectiva interdisciplinar, alguns dos temas privilegiados são: a) a produção cultural articulada a cenários urbanos e juvenis; b) sua circulação pelas redes simbólicas e de comunicação urbanas; c) as manifestações midiáticas vinculadas à reflexão sobre culturas urbanas e as peculiaridades do nomadismo simbólico, temporal e espacial; d) a ressonância dos produtos ma-

1 Coordenado atualmente por Fernanda Budag e Thiago Neves (2021-2022), registramos aqui os nomes de coordenadores e vice-coordenadores que já atuaram na liderança do GP: Simone Luci Pereira, Mayka Castellano, Silvia Borelli, Rose de Melo Rocha, Josimey Costa e Ricardo Freitas.

teriais e simbólicos na vida cotidiana; e) práticas culturais de fãs e manifestações de subculturas juvenis; f) o hibridismo entre cultura midiática, cultura de massa, popular e erudita; g) as conexões entre imagens e imaginários e os novos sensórios inerentes ao contexto urbano, particularmente os relacionados à juvenilização da cultura; h) ativismos e novas práticas políticas.

Pensamos na centralidade e relevância da comunicação para pensar as cidades, não só na presença de meios de comunicação massivos ou pós-massivos na cidade, mas na própria configuração comunicacional das urbes, em suas redes, fluxos, nós, linguagens, experiências. Assim é que privilegiamos a análise de alguns temas, tais como: 1. as produções culturais e midiáticas em dinâmicas urbanas contemporâneas; 2. os produtos e linguagens midiáticas ligadas à vida urbana; 3. os campos e cenas culturais, midiáticas e de mercado articulados a urbanidade; 4. as dinâmicas de produção e consumo cultural/material/midiático em centros metropolitanos; 5. as manifestações comunicacionais e juvenilização da cultura; 6. as imagens, sonoridades, imaginários e emergência de novos sensórios na urbanidade; 7. os hibridismos e miscigenações entre o popular, o midiático, o massivo e o erudito; 8. as práticas e imaginários de ativismos e novos sentidos políticos que ocorrem nas culturas urbanas; 9. os métodos/metodologias para a compreensão das cidades e das culturas urbanas; 10. as questões que envolvem corporalidades e afetos no campo das culturas urbanas.

Tendo isso em vista, este livro é organizado em 4 seções, que buscam contemplar a diversidade de temas e abordagens que têm sido discutidas e pesquisadas ao longo destes anos de existência do GP: uma primeira, intitulada "**Cidade e narrativas da vida urbana"**, reúne textos que tratam mais diretamente da cidade enquanto objeto comunicacional, estudando construções imagéticas e mate-

rialidades discursivas variadas, assim como promovendo discussões metodológicas para a condução desses estudos. A segunda parte engloba pesquisas e reflexões sobre **"Juventudes e cenários urbanos"**, focando-se, portanto, em questões que atravessam a vida de jovens – no que tange à cultura e à política - hoje no Brasil e em outros países, como Bolívia e Portugal. Os textos investigam desde minorias sociais invisibilizadas e categorias estigmatizadas até práticas de cultura popular vinculada ao entretenimento; sempre com vistas às apropriações e resistências operadas. Na parte 3 **"Práticas de Consumo, identidades e socialidades"**, abre-se espaço para as discussões que envolvem as complexidades das práticas e imaginários de consumo (material/cultural/midiático) em suas dimensões que afetam a construção de identidade se socialidades nas culturas urbanas. E na quarta e última parte, abordamos a articulação entre **"Culturas urbanas, ativismos e corporalidades"**, percebendo a dimensão política da festa, do corpo, da música, da performance e como as contaminações e trocas entre essas esferas polinizam o ponto de interseção entre a comunicação e a cultura urbana contemporânea.

Iniciando a parte I, no capítulo 1, intitulado "A cidade, a comunicação e as culturas urbanas: aproximações teórico-metodológicas para saberes transdisciplinares", Josimey Costa da Silva, defende uma perspectiva epistemológica e teórico-metodológica de natureza transversal para a investigação de objetos empíricos da comunicação. No capítulo 2, "Esferas urbanas: as implicações da parceria público-privada nos discursos do Porto Maravilha", em uma proposta de reflexão crítica, os autores Ricardo Freitas e Vânia Oliveira Fortuna analisam, a partir de duas reportagens do jornal *O Globo*, a materialidade discursiva construída em torno da parceria público-privada do Porto Maravilha. Por sua vez, no capítulo 3, "Comunicação e culturas ur-

banas: estéticas do desaparecimento, estéticas da ocupação", Rose de Melo Rocha, ao refletir sobre a cidade enquanto objeto comunicacional, a partir do olhar estético e social, problematiza incongruências da metrópole contemporânea, que é espaço ao mesmo tempo de exclusão e de intervenções emancipatórias.

Dando continuidade, no artigo "A imagem do muro: comunicação e consumo do/no espaço urbano", correspondente ao capítulo 4, a autora Adriana Lima de Oliveira, ao assumir dois objetos empíricos que têm em comum a figura do muro, questiona como a construção imagética do muro pode endereçar diferentes tipos de experiência com a cidade. No capítulo 5, "Périplos e palimpsestos: a experiência das derivas no estudo de Comunicação e Culturas Urbanas", Lucimara Rett, João Marcelo Flores de Brás e Felipe Luna Silvatti relatam a experiência de utilização das derivas urbanas como estratégia de pesquisa para objetos de estudo no campo de intersecção entre comunicação e culturas urbanas. Encerrando esta parte I, no capítulo 6, "Estetizando a memória afetiva: cidade, memória e narrativa nas crônicas musicais de Caruaru", Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca analisam o álbum *Crônicas Musicais de Caruaru* (2007), do produtor e compositor Carlos Fernando, que versa sobre suas lembranças de infância e adolescência nos anos 1950/1960 na cidade pernambucana.

A parte II, que se aproxima mais de perto das juventudes, é aberta com o capítulo 7, de Paula Guerra, "O passado desapareceu e o presente é aqui e agora. Prolegómenos das culturas artísticas juvenis no Portugal contemporâneo". Nele, a autora explora a revolução cultural ocorrida em Portugal nos anos 1980, que acendeu a vida noturna, os coletivos artísticos e o cenário musical português. Seguimos com o capítulo 8, "Literatura pop feminina: as fãs de Romance no Brasil", em que Giovana Santana Carlos estuda o perfil, caracterísi-

cas e comportamentos de jovens leitoras e fandoms de Romance no Brasil, explicitando a discussão sobre *fandom* como importante aporte do GP. No capítulo 9, "Representações das identidades femininas no rap: as protagonistas do documentário "Minas dos Becos do Monte", Flavi Lisboa Filho, Lauren Steffen e Tatiana Bastos apoiam-se no paradigma dos Estudos Culturais e nos estudos da linguagem documental para avaliar a construção das representações das identidades femininas no rap em uma produção audiovisual.

Caio Dayrell Santos, no capítulo 10, intitulado "Trabalho de Rua, Estigma e Biopotência: tapar o rosto como performance urbana dos engraxates de La Paz", estuda uma categoria jovem boliviana que, estigmatizada, trabalha usando máscaras e as interpreta enquanto performance de suas biopotências. Por fim, concluindo a parte II, as pesquisadoras Rita Alves Oliveira, Elizabeth Borelli e Francine Ribeiro Santos, no capítulo 11, "Juventudes, violências e as imagens de resistência do Movimento Independente Mães de Maio", assumindo a abordagem da sociologia do conhecimento visual, promovem um mapeamento das narrativas imagéticas do Movimento Independente Mães de Maio (São Paulo) e questionam o que dizem essas imagens. Fechando esta Sessão, temos o capítulo 12 "Forum HipHop MSP: práticas de resistência e negociação na metrópole paulistana", de André Queiróz e Silvia Borelli, que aborda as atividades do Forum HipHop em São Paulo, debatendo e problematizando ações culturais/políticas juvenis mais ou menos institucionalizadas, em suas potências, limites e perspectivas.

Na parte 3, entramos na pluralidade das práticas de consumo, das identidades e das socialidades. No capítulo 13, "'Netflix, eu te amo!': o capital emocional no relacionamento entre a empresa de streaming e os consumidores-fãs" de Mayka Castellano, João Pedro Pinho e Iara Noronha, trata da relação formada entre a Netflix

e os usuários do serviço de *streaming,* na lógica do consumidor-fã*,* nos sites de redes sociais mantidos pela empresa. Logo em seguida, o capítulo 14, "Do subúrbio para a zona sul: venda da famosa batata de Marechal em gastrobar de Botafogo cria polêmica na rede" de Mônica Neustadt*,* a autora se debruça sobre como o consumo da Batata de Marechal no Rio de Janeiro, vendida em carrocinhas nas ruas, pode ressignificar o espaço em torno das relações entre a experiência urbana e gastronômica. Dando continuidade, no Capítulo 15, "A Árvore de Espinafre: apontamentos sobre a memória, a dádiva e o rizoma ambientalista", Rodrigo Morelato aposta na partilha de um sentido comunicacional em torno da "Árvore de Espinafre", vegetal folhoso mesoamericano domesticado pelos maias em tempos pré-colombianos, através da descrição dos fazeres de parte do movimento agroecológico do Rio de Janeiro. No Capítulo 16, "Os modos de representação imagética do feminino na Publicidade urbana: um estudo dos outdoors de Natal –RN" de Patricia de Souza Nunes, a autora nos brinda com uma análise das imagens da mulher na cena pública, considerando como corpus *outdoors* veiculados nas principais avenidas de Natal (RN). Finalizando a parte 3, temos o Capítulo17, "A troca de tempo em tempos digitais: marcas de movimentos de consumo mais solidários, democráticos e humanizados" de Fernanda Elouise Budag que traz uma abordagem epistemológica sobre a comunicação, consumo e a moeda de troca, em uma perspectiva maussiana, a partir de um texto cultural.

Na parte IV, adentramos o universo das Culturas urbanas, ativismos e corporalidades. Iniciamos com o capítulo 18, "Urbanidades eletrônicas - festas de música eletrônica nas ruas em São Paulo/Brasil e seus sentidos políticos". Simone Luci Pereira e Oziel Gheirart analisam aspectos da cena de música eletrônica em São Paulo destacando o viés político e ressaltando os usos dos espaços urbanos,

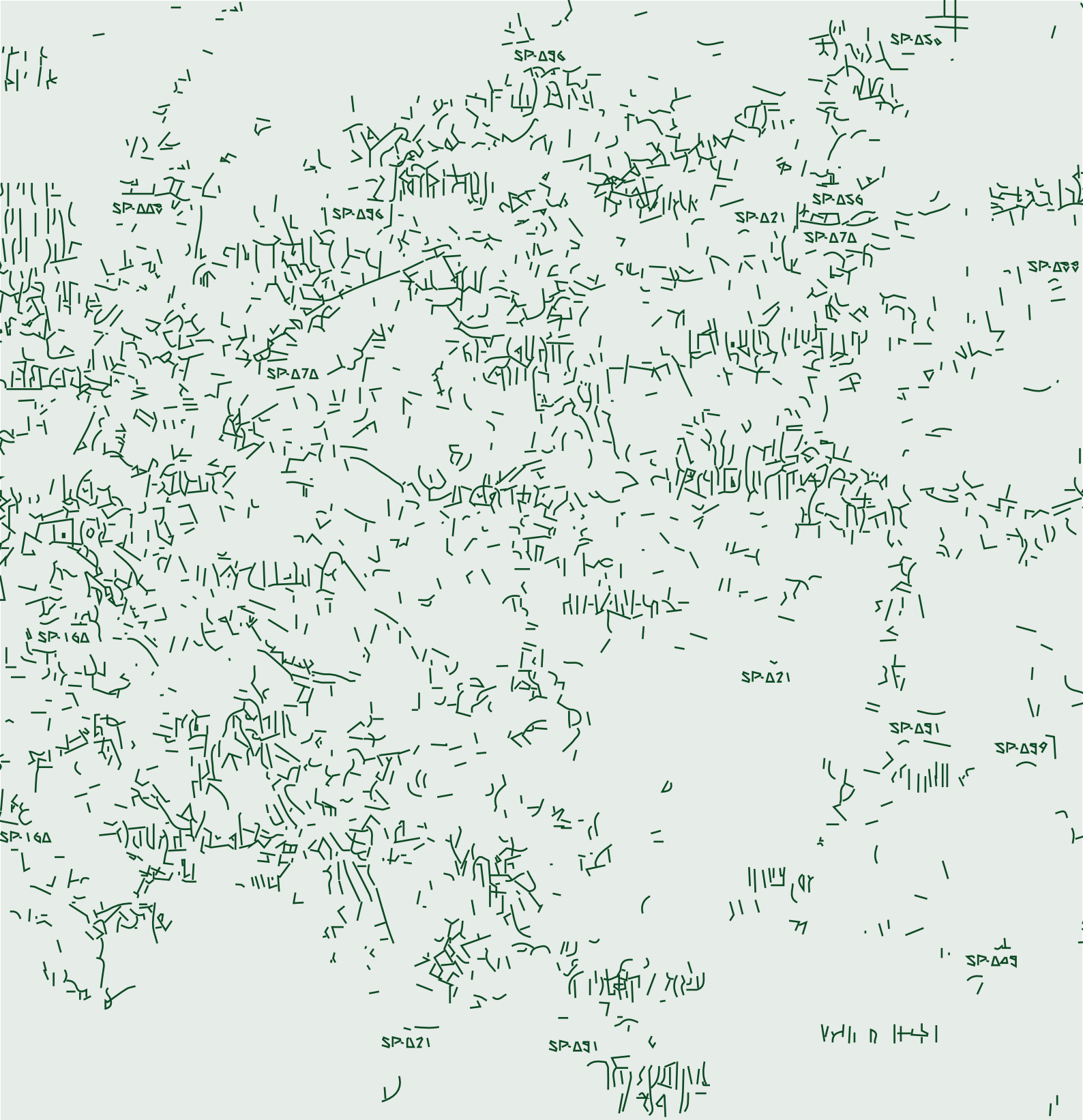
os direitos LGBTQIA+, as corporalidades e estetizações juvenis. Logo em seguida, no capítulo 19, "Fervografia: Fervo, Comunicação e 'Bons Encontros' num Show de Linn da Quebrada" de Thiago Tavares das Neves, o autor aposta numa nova proposta metodológica, a fervografia (fervo+cartografia), a partir de uma reflexão epistemológica sobre o fervo, do conceito de 'bom-encontro" do filósofo Baruch Spinoza e da participação em um show da artivista Linn da Quebrada. Dando continuidade, no capítulo 20, "Palavra, Profanar e (Re)existir no Espaço Público: Corpos Dissidentes no Centro de São Paulo" de Gabriela Gelain, a autora tenta compreender como os sujeitos na cultura comunicacional urbana "*Slam* Marginália" rompem com a ideia de corpo na cidade através da linguagem verbal e uma forma de escapar de binarismos, das naturalizações e normatizações relativas a sexualidade e gênero.

O capítulo 21, "Carnaval do Concreto: Experiências Piratas num Rio de Janeiro em movimento" de Victor Belart, a partir de uma inserção corpográfica pela atividade de blocos piratas e não homologados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, analisa as ocupações dos bairros da Cidade Nova, São Cristóvão e Catumbi por parte dessas manifestações. Logo em seguida, no capítulo 22, "Slam das Minas RJ: A Articulação das Mulheres pela Poesia e pelo Território", os autores Ana Clara Veloso, Andréa Estevão, Fabiano Lacombe, Santiago Naranjo e Taissa Maia analisam o coletivo Slam das Minas RJ, tendo como foco a construção territorial e conexões com noções de poder, corpo, discurso (sexo) e política. Finalizando o livro temos o capítulo 23, "Fissuras performáticas: Errar & Desmoralizar os Gêneros" de José Pedro de Almeida Oliveira (Thi Gresa), que num artigo-performance, de tom ensaístico e poético, apresenta as discussões acerca das perspectivas performáticas das descobertas dos gê-

neros, a prática da performance e os tensionamentos das existências travestigeneres.

Esclarecemos que a chamada deste livro e a seleção e edição de artigos foi realizada antes da pandemia de Covid-19 iniciada em março/2020, fenômeno que transformou nossas experiências tanto ao nível pessoal como coletivo no que tange à vida urbana. Assim, estão de fora desta obra questões, reflexões, debates e dinâmicas das cidades, da vida urbana e das culturas urbanas comunicacionais em contextos pandêmicos, com os dilemas, dúvidas, limites, perspectivas e possibilidades abertas a partir daí. Estas, certamente, ficarão para uma outra obra futura.

Os Organizadores
Março/2021



Parte I

CIDADE E NARRATIVAS DA VIDA URBANA

Capítulo 1

A CIDADE, A COMUNICAÇÃO E AS CULTURAS URBANAS: APROXIMAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA SABERES TRANSDISCIPLINARES

Josimey Costa da SILVA

A cidade é um lugar[1] e também, uma imagem, uma representação, uma forma simbólica, e um modo de ser. A concepção clássica de cidade surge com Aristóteles[2], que define *polis* a partir da ideia de consumo e de suas práticas políticas específicas. Os termos urbano, urbanização, urbanizado, subúrbio derivam de urbe, que vem do radical latino *urbs*, cidade e, por extensão, a pátria. Urbe é a *civitas* (cidadania) num sentido estrito, constituída por todos os cidadãos que vivem nela, com seu próprio limite sagrado, o *pomerium*

1 No sentido da geografia humanista, em que se consideram as relações subjetivas do homem com o espaço e o ambiente em sua vivência cotidiana, tomando como interesse científico a compreensão dos valores e atitudes das pessoas acerca do seu espaço e do seu ambiente. Para maior aprofundamento, consultar Santos (2002).

2 Para maior aprofundamento, conferir o texto clássico de ARISTÓTELES (384 a.C. – 322 a.C.), Política (ARISTÓTELES, 1995). A obra está disponível ao domínio público e pode ser obtida digitalmente. A edição utilizada aqui está referenciada ao final do artigo.

(a fronteira sagrada da cidade de Roma) e, portanto, consagrada aos deuses, o que revela uma característica de traço distintivo, de qualidade. Temos, então, a cidade sendo definida pela cidadania, por uma condição e um estilo de vida que pressupõem trocas comerciais, mas também sociais e culturais específicas e que se referem, mas não se limitam a um determinado espaço geográfico.

Simmel (1979), em seu texto emblemático, argumenta que a cidade interfere no funcionamento psíquico das pessoas. A metrópole, seus ruídos, movimentos, luzes, cheiros, proximidades entre coisas e pessoas, intensifica os estímulos nervosos, cria as condições psicológicas para fundamentos sensoriais alterados por esses estímulos, que excitam o ser que vive na cidade, onde as velocidades muito altas alteram as consciências. Na mesma linha, Hillman (1993) afirma que procurar a razão da cidade na necessidade econômica ou no objetivo político é um equívoco para o seu entendimento, pois, para ele, a cidade tem "alma", uma metáfora a que a prosa literária e a poesia tantas vezes recorrem.

Se não podemos desconsiderar o fundamento econômico que origina a formação de aglomerados urbanos, talvez possamos entender o seu consumo característico como sendo não apenas o capitalista (ou consumismo, que é uma doença da sociedade contemporânea), mas como um fato sociocultural amplo e complexo. Nesse sentido, podemos entender a cidade como um lugar de cooperação para o consumo, onde ocorrem práticas para facilitar a sustentação da vida e a coordenação de comportamentos, com o estabelecimento de hierarquias e exercícios de poder característicos, mas notadamente onde também existe um imaginário, uma dimensão simbólica, um modo de ser e um conjunto de valores associados a essas práticas que o ambiente urbano promove.

Simmel (1979) chama atenção para o desenvolvimento de sentimentos de aversão e ódio, que seriam característicos da vida na cidade. Entretanto, a cidade também é lugar de descoberta e conhecimento, de inventividade e de solidariedade, de criação literária e artística, de imaginários múltiplos e significativos (SILVA, 2011; SARLO, 2014). Para nos aproximarmos de uma compreensão desse universo tão multifacetado, complexo e em constante mutação, é necessária uma investigação transdisciplinar, que recorra às perspectivas epistemológicas e aos recursos teórico-metodológicos de disciplinas diferentes, entre elas, Geografia, Arquitetura, Economia, Sociologia, Antropologia, Comunicação Social, Filosofia, Psicologia, Linguística, Semiótica, Teoria Literária e Teoria da Arte, entre outras possibilidades. A experiência urbana requer a articulação de distintos estatutos do ser: o corpo, a imagem, os objetos, os lugares, a paisagem e as mídias. Em nosso entendimento, os documentos importam tanto quanto a expressão das sensações, percepções e imaginários que a vivência na cidade propicia aos seus habitantes, o que nós, pesquisadores, também que somos.

O urbano como comunicação e cultura

Qualquer cidade é, simultaneamente, uma versão objetivada e uma matriz de modelos internacionalizados como expressão da cidade imaginária (CALVINO, 1990), amalgamando práticas tradicionais arraigadas com inovações obtidas por meio da ciência e da tecnologia. Cada particularidade de cada cidade, se não expressa a totalidade das cidades, é sempre fragmento de uma realidade maior, que contribui para a formação do tecido social urbano global, estruturando a vida que há nela. Seus espaços, seus habitantes, seus produtos e suas práticas têm também constâncias, formas, funções e tendências que fornecem pistas sobre o urbano e seus processos

estruturados em uma dimensão social-histórica determinada. Cada recanto de uma cidade significa tempos, lugares e acontecimentos superpostos e se somam aos suportes da comunicação técnica e midiática como semáforos, placas de sinalização de trânsito e logradouros públicos, letreiros, cartazes, fachadas de prédios comerciais, *outdoors*, pessoas e seus comportamentos e atitudes nos espaços coletivos. A comunicação urbana é o produto dessa incessante emissão de sinais significantes e mensagens complexas, de símbolos que remetem a outros tempos, outros locais e outras pessoas junto ao *hic et nunc* da contemporaneidade cibertecnológica.

Como experiência comunicacional-midiática, a vivência urbana é marcadamente linguística, como o é toda existência humana. Nossa consciência do mundo depende de o designarmos, pois o "ato de designar qualquer ente, objeto, coisa ou unidade, está ligado à realização de um ato de distinção, que separa o designado e o distingue de um fundo" (MATURANA & VARELA, 2001, p. 47). O ato de conhecer, decorrente do ato de perceber e designar, é linguagem "não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo ser nos mundos lingüísticos e semânticos que geramos com os outros." (*Id., ibid.*, p. 257)

Compreendemos a linguagem, simultaneamente, como a capacidade para aquisição e utilização de sistemas complexos de comunicação e como uma instância específica desse tipo de sistemas. É uma faculdade cognitiva que permite aos seres humanos o aprendizado em sentido amplo, bem como o uso dos sistemas de comunicação social, ao mesmo tempo em que é, ela mesma, um sistema composto de regras relativas a símbolos e seus significados. Heidegger (1954; 1981) pondera que o ser existe na linguagem, que seria a sua morada e, nesse habitar, nós não somos sozinhos; somos serem-com, seres-no-mundo. Essa relação entre ser e mundo é, em Merleau-Ponty

(2006) elucidada a partir da relação ser-coisa porque a subjetividade não seria pura, mas um estado psíquico resultante da percepção como algo distinto da imaginação. A percepção tem um dado sensível do mundo que acolhemos; já a imaginação não decorre diretamente da nossa sensibilidade, embora mobilize imagens mentais também oriundas do mundo e transformadas em criação subjetiva.

Imagem, em nossa acepção, é um termo que corresponde igualmente à *eideia*, (ideia) da raiz grega antiga *eidos*, fundamento do idealismo platônico e à a *imaginen,* do nominativo latino *imago -inis* que, para o realismo aristotélico, é representação mental de um objeto percebido pelos sentidos. A percepção das imagens é a nossa forma primeira de apreensão do mundo, anterior à aquisição da linguagem; porém, pode-se colocar essas etapas como sucessivas apenas em função do exercício analítico, já que só podemos expressar algo mais inteligível sobre nossa percepção do mundo quando o designamos e, então, já estamos no domínio da linguagem. Seguimos, entretanto, pensando por imagens mesmo em nossa existência linguística, pois linguagem é simbolização e todo processo simbólico pressupõe uma correspondência imagética e mágica, no sentido de não racional (PROSS, 1980). O mundo só se pode dar a perceber por meio de suas imagens e nosso corpo, que é o *locus* da percepção, também se oferece ao mundo como uma imagem entre tantas outras, conforme concebe Bergson (1999).

É por meio do nosso corpo como imagem que nos comunicamos e comunicar-se é ser afetado pelo outro, assumir, por sua própria corporalidade e em seu próprio psiquismo, a existência da alteridade, pois só com a aceitação da diferença, pode-se definir um si mesmo e encontrar um outro. Morin (1999) pondera que consciência é a capacidade reflexiva, a capacidade de nos percebermos como se fôssemos objetos; é assim que nos relacionamos com uma cons-

ciência de nossa própria mente e nossa individualidade. A existência de uma coisa se dá sempre em sua coexistência com as outras coisas e assim é percebida: em relação. Todas coisas, ao mostrarem as configurações que assumem, são formas expressivas e têm importância psicológica. Como as impressões do mundo são efêmeras, ativam nossos sentidos e se desvanecem com a ausência, guardamos essas impressões por meio de imagens exógenas, que podem ser visuais, olfativas, acústicas, táteis e gustativas. Estas se transformam em imagens endógenas, representações mentais, enquanto que as primeiras, as imagens exógenas, guardam um pouco da materialidade da coisa da qual emanam.

As noções de imaginário e imaginação, vinculadas à de imagem, são importantes para alcançar as implicações da onipresença das mídias da comunicação urbana na contemporaneidade. Baitello Junior (2000, p. 81) afirma que "uma imagem nunca será apenas uma presença, mas também uma ausência", uma formulação que corrobora a reflexão de Deleuze (1992), para quem imagem e imaginário se colocam entre presença e ausência, resultando de uma indiscernibilidade. Durand (1997, p. 14) define imaginário como um conjunto de relações de imagens, nosso capital pensado que deriva da vida em sociedade e Morin (1998) imbrica esse social ao individual, sustentando que as singularidades do imaginário se manifestam por meio de práticas concretas de expressividade pública[3]. Os imaginários são construtos mentais que acabam por participar da própria construção da realidade ao fazer com que percebamos o mundo de uma maneira determinada em detrimentos de outras possibilidades de atenção, captação e interpretação.

Um objeto do mundo, porém, só é percebido conscientemente como imagem no plano linguístico, o da simbolização, o que confe-

3 Esta discussão encontra-se mais detalhada em Rocha; Silva; Pereira (2015).

re à imagem, neste caso, uma qualidade simbólica, transformando-a também em ideia. Ao se constituir também por imagens, a linguagem nos aproxima do plano da percepção, dos simbolismos primários ou inconscientes, das imagens puras e das reações mais emocionais e corporais, nos permitindo estabelecer uma relação com algo ou alguém tanto quanto com um objeto cultural. As sociedades humanas são, basicamente, conjuntos de vínculos comunicativos, que se realizam por meio da linguagem, ainda que não exclusivamente, e se desenvolvem de modo a associar-se em formas simbólicas (BAITELLO JR. 1997; CASSIRER, 1994). Com o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, estes se convertem no que atualmente denominamos mídias, a manifestação física da mediação de conteúdos, procedimentos técnicos, linguagens e práticas de ordem social e cultural entre duas ou mais entidades, que participam da experiência da comunicação e os quais se apresentam na forma de aparatos tecnológicos com características e função social próprias.[4]

Um meio de comunicação/*medium* é um dispositivo, no sentido de funcionar como "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2010, p. 40). Num contexto urbano, as mídias comerciais da cultura industrial possuem um amplo poder de construção da realidade por meio da representação técnico-imagética da vida e por sua função de regular os outros sistemas do mundo social (LUHMANN, 2005). Tanto a comunicação humana como suas mídias resultam de mecanismos e procedimentos culturais de textualização, os quais elas também engendram, num circuito de

4 Referimo-nos, com essa formulação, às mídias secundária e terciária, mas admitimos que o corpo é a mídia primária, conforme PROSS (1980), para quem toda comunicação começa e termina em um corpo.

recursividade permanente[5]. A função reguladora das mídias resulta do estabelecimento de imagens e vocabulários comuns, pautas e ritmicidades coletivas, significados e valores compartilhados. Através das mídias da comunicação social, os símbolos ordenam as relações, criam redes de sociabilidade e alteram as sensibilidades. Tudo isso resulta em textos culturais[6] que, para mais além da condição de leitura que possibilitam, remetem aos contextos espaciais e temporais tanto de seus produtores quanto de seus leitores.

A cultura humana, considerada aqui como a soma das culturas particulares, reflete a relação que imbrica, de maneira crescente, as tecnologias, os novos modos de perceber, as novas linguagens e as novas formas de se estar junto. Concebemos essa cultura como o capital cognitivo de conhecimentos e habilidades adquiridos por cada ser e pela humanidade como um todo, possibilitando tanto as memórias individuais como a memória histórica. A tudo isso, integram-se as crenças míticas das sociedades, fruto do arcaísmo do espírito humano (MORIN, 1990), que está presente em qualquer época, mesmo a mais avançada[7]. A cultura está ligada a comportamentos e a tudo o que é dotado de sentido, incluindo a linguagem, pois trata-se:

---

5 Para melhor compreensão da ideia de recursividade, princípio do pensamento dialógico, cf. Morin (2005).

6 Um texto cultural é mais que um enunciado, é um evento entre discursos (BAKHTIN/1895-1975, 2016); assim como um texto da cultura é um fenômeno significativo a ser interpretado (LOTMAN, 1979). Ambas as acepções devem ser entendidas como atos comunicativos. Para maior entendimento, cf. Machado (1996).

7 O modo afetivo como nos relacionamos com os ídolos ou neomitos do cinema, da música, do futebol e da indústria da moda são as evidências desse arcaísmo (MORIN, 1989).

> de um sistema indissociável, em que o saber, estoque cultural, seria registrado e codificado, assimilável somente pelos detentores do código, pelos membros de uma cultura dada; o saber estaria simultânea e constitutivamente ligado a padrões e modelos (*patterns*) que permitem organizar e canalizar as relações existenciais, práticas e/ou imaginárias. (MORIN, 2002, p.185-186)

As possibilidades se abrem, assim, para muitos tipos de experiências e formações culturais. A produção industrial de textos culturais ou textos da cultura e a onipresença dos sistemas de comunicação digitais mescla idiomas, estilos de vida e modos de ser em quase todas as partes do planeta, destacadas as influências das culturas hegemônicas. Essa produção e esses sistemas atuam na mediação de novas formas de sociabilidade.

Com sua função de "estabilizar a relação entre redundância e variedade na cultura cotidiana" (LUHMANN, 2005, p. 91) da realidade social, as mídias estratificam as memórias individuais e coletivas por meio da criação de conjuntos de signos, que se tornam matrizes para tendências de comportamentos e modelos para a semantização e interpretação dos códigos urbanos. A própria paisagem urbana se converte em texto (SILVA, 2006; 2011). Viver nesse contexto origina um estar-em-relação sensível e sígnico, que comporta uma circulação constante e infinita de imagens exacerbada pela comunicação midiática e seus aparatos tecnológicos, com hibridação entre materialidade e simbolismo em alto fluxo e grande efemeridade, o que transforma a comunicação social em especificamente urbana como mundos imaginados.

A comunicação e suas mídias compõe uma *mediapaisagem,* que fornece repertórios de imagens e narrativas, confundindo, indistin-

tamente, paisagens realistas e ficcionais (APPADURAI, 2004, p. 54), por sua vez, composta por imagens dos cotidianos das cidades, em que se configura uma *bodyscape*. De acordo com Canevacci (2008), o sufixo *–scape* se junta ao prefixo *body* para acentuar um conceito flutuante de corpo, que se estende à observação alheia e à própria na qualidade de um panorama visual repleto de signos. Nesse contexto, o corpo do sujeito se entrelaça a panoramas visíveis ou intersticiais, que são locais entre outros locais, brechas escondidas no tecido urbano, o que cria novos sistemas perceptivos, novas sensorialidades (CANEVACCI, 2008). As noções de identidade e localidade estão alteradas e coexistem com as de imaginários e imaginação porque o movimento simultâneo de imagens e corpos criou identidades híbridas (GARCÍA CANCLINI, 2008), localidades em mutação e imaginários sem referentes territoriais rígidos.

Um cotidiano de constante negociação com as mídias tradicionais e digitais da comunicação implica em processos de subjetivação correspondentes, os quais se tornam acessíveis ao pesquisador porque a cidade permite e estimula a expressão em variados níveis com o suporte e a ordenação dessas mesmas mídias. Então, tudo o que está numa cidade é uma manifestação da cultura urbana: cada viaduto, rua, praça, prédio, casa, assim como cada fotografia, *selfie*, livro, filme, cartaz, música, inscrição, grafite ou pichação. E também o comércio, o consumo, as mercadorias, os equipamentos urbanos, os resíduos as modas, os estilos de apresentação visual, os comportamentos públicos e privados, cada grupo e cada pessoa em suas expressões coletivas ou individuais.

Alguns pressupostos teórico-metodológicos

A questão de como lidar com um campo tão amplo de possibilidades impacta os estudos sobre temáticas urbanas, sejam relaciona-

das à cultura ou à comunicação. Adotamos, como primeira premissa para enfrentar suas problemáticas, uma postura epistemológica de percepção de tendências e possibilidades durante a pesquisa. Interessa-nos exercer uma olhar aproximativo, mais que determinado e uma atitude ensaística que, mais que definir um gênero literário como modo de expressão, é um estado cognitivo aberto (MORIN, 1999; FEYEREBEND, 2006) a uma infinidade de dados sobre uma realidade em mudança constante. Buscamos o manejo de ideias em estado de latência, em que o rigor do pensamento não elimina o espanto, a dúvida e a incerteza oriundos da imprecisão da própria realidade, cuja compreensão demanda transmigração de conceitos e métodos que permitam uma aproximação significativa dessas temáticas.

Como segunda premissa, elegemos o ofício do cartógrafo à maneira de Martín-Barbero (2004), que o toma como um fazer artesanal em que compõe cartas e mapas noturnos, de onde pode indagar a dominação, a produção e o trabalho desde um outro lado, o das brechas, do consumo e do prazer. É uma cartografia que inclui a cognitiva e está situada na encruzilhada entre a ciência e a arte, que não esconde a sua ambiguidade e, assim, evita pensar em um só sentido, seja sobre processos econômicos, seja na busca pelas cidades invisíveis, as vivenciais. Só assim se pode mapear uma multiplicidade de processos que, mesmo articulados entre si, são regidos por lógicas diversas e temporalidades distintas, em que os espaços da geografia e da história se sobrepõem aos psíquicos.

Uma terceira premissa, de ordem mais metodológica, nos leva a delimitar o nosso foco sobre a comunicação social tecnologicamente mediada como produtora e produto da cultura urbana, suas mídias, incluindo o corpo como uma delas, sua linguagem, seus suportes materiais, seu capital simbólico, seus textos, seus significados e sentidos, seu agenciamento social, as práticas que possibilita e sua

participação na constituição das subjetividades no âmbito da cidade e sua esfera de influência e centramos nossa reflexão teórica em direção a uma transdiciplinaridade que admite métodos de pesquisa mais utilizados na Antropologia ou na Semiótica da Cultura ou, ainda, a Culturanálise (Morin, 2002), minimizando o uso das pesquisas quantitativas.

Conforme Morin (1970), nós nos relacionamos com as mídias e seus produtos por meio de fruição estética e mobilização afetiva, que são processos a-racionais do psiquismo humano. Tanto é assim que, para Hillman (1993), as coisas têm alma porque elas se apresentam à nossa percepção por meio de suas imagens, suas faces externas sensorialmente perceptíveis, uma vez não se pode acessar sua estrutura interna ou sua essência, mas se dão a conhecer não apenas como superfície, e sim como uma integralidade com emergências sensíveis e interioridade intuível. Toda imagem pressupõe um "dentro", uma profundidade e a auto-exibição de um objeto seria sua auto-reflexão; conhecê-lo seria um *esse in anima*, "estar na alma". Forma e conteúdo se completam e a leitura de qualquer imagem, antes da análise de seus elementos constitutivos, resulta da totalização da superfície significante (FLUSSER, 2007). É isso o que fazem os jovens urbanos hoje em sua relação com as imagens de filmes e videojogos, com sua montagem acelerada de *videoclip*.

Nessa indiscernibilidade entre real e virtual das imagens, entre o concreto e imaginário do mundo, pressupomos a existência e as interrelações de uma cidade local e arcaica juntamente com a cidade universal e contemporânea da multiplicidade, da diversidade e do hibridismo. Nas ruas, que são rugosidades da cidade, há camadas de história e significação que adentram a realidade psíquica humana; os *shopping centers* fazem a narrativa do presente ou do seu simulacro e, em várias cidades ocidentais hoje, concentram o deambular de mui-

tos cidadãos. O cotidiano urbano é o *locus* de práticas que significam; o tempo acelerado pelas mídias, o espaço comprimido pelos meios de transporte contemporâneos, o descarte programado das mercadorias e equipamentos, a linguagem universalizada da publicidade estetizante nos transformam por dentro.

Uma forma de aproximação a esses objetos-tema nomeados em seu conjunto como "ruas" é o do olhar do *flâneur* benjaminiano (BENJAMIN, 1989), que passeia pela cidade e absorve sua transitoriedade, mas também observa suas permanências, suas camadas de história e significados superpostos. *Flâneur* é o termo que designa o observador atento dos signos da cidade, superpovoada e de vida universal, lugar privilegiado da modernidade. O comportamento errante do *flâneur* foi a aposta metodológica de Canevacci (2004) ao observar a comunicação urbana na cidade de São Paulo em 1984, delineando seus horizontes e seu imbricado de signos. Esta também é a nossa aposta para deambulação na cidade como lugar e *mediapaisagem* complexa e mutante, com seus espaços emblemáticos, suas *heterotopias* (FOUCAULT, 2013) e interstícios, seus textos da cultura e suas imagens, seus resíduos e suas sombras. O consumo urbano também é alvo dessa observação, que busca os processos de significação em práticas sociais e culturais, traduzidos pela linguagem publicitária e de *marketing*. As mídias, como um sistema que regula outros sistemas sociais, produzem e reproduzem um conhecimento de mundo por meio de temas moralizadores (LUHMANN, 2005). Dessa maneira, os processos de subjetivação decorrentes do sistema de comunicação e da linguagem publicitária universalizada ultrapassam o caráter material e econômico-financeiro do consumo e não podem ser compreendida apenas "mediante as concepções de valor de troca e cálculo racional instrumental" (FEATHERSTONE, 1995, P. 123).

A interpretação das práticas do consumo requer a investigação da sua semiose, dos seus processos simbólicos e de significação e, considerando que a potencialidade do todo está também no fragmento (MORIN, 1999), isso nos permite uma leitura dos simbolismos mais amplos da cidade. Para Rocha (2018, p. 81-83), a investigação do consumo suscita um terreno reflexivo caracterizado pela multifocalidade:

> nesse solo, tal como um analista ausculta as narrativas de seu paciente, cabe ao pesquisador da comunicação (e do consumo) identificar geografias de encruzilhadas, os *points* de *caption* recorrentes, os nós e entrelaces significantes. (…) O operador conceitual sugerido associa algumas condições históricas do capitalismo a constituições antropológicas dos sujeitos, na ênfase expressiva de sua capilaridade imaginária, de seu psiquismo, de sua sensibilidade e de seus sentidos.

Como proposta metodológica, Rocha (2018) persegue as sombras e a molecularidade do consumo, suas tendências e possibilidades de transformação mais que princípios bem estabelecidos. Esta também é a nossa postura para investigação da arte como objeto do consumo urbano, que se apresenta como uma forma de interação e de comunicação. É necessário compreender as manifestações artísticas em geral (exposiçoes públicas de pinturas, escultura, *performances*, teatro, fotografia, música, etc.) como textos culturais e também como expressão política, integrando o espaço arquitetônico da cidade em articulação com o grafite, a pichação e as inscrições espontâneas. Scandiucci (2018, p. 102-103) adverte que é comum a reivindicação elitista por uma cidade limpa, ascética, sem manchas, uma cidade do tipo "ego heroico", mas o grafite e a pixação

> expressam importantes aspectos da alma de uma cidade, especialmente das grandes cidades. Ao lidar com diferentes características de uma cidade e sua situação – fatores históricos, políticos, econômicos e sociais – os grafiteiros e pixadores podem revelar partes desta alma que estão normalmente encobertas na rotina diária da vida de negócios.

Esta alma está nos diversos imaginários urbanos das cidades, em especial as latino-americanas, campo dos estudos de Silva (2006; 2011), para quem a relação coisa física e vida social vão emparelhadas, produzindo efeitos simbólicos que podem se traduzir em escrituras e representações. A representação de uma cidade é o resultado de muitos pontos-de-vista dos seus cidadãos, de seu desejo. Assim, interessa reconhecer que

> la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras. No debe extrañarnos, pues, que la ciudad haya sido definida como la imagen de un inundo, Pero esta idea se complementaría diciendo que la ciudad es del mismo modo lo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, Incesantemente. (SILVA, 2006, p. 22)

Silva (2006), em sua procura por uma teoria estética e simbólica da cidade, enfoca a imagem como registro visual desde o grafite ao ícone publicitário dentro do cenário urbano, em relação com o seu observador, o cidadão. A este, se referem as imaginações urbanas, enquanto que o imaginário é o eixo que sustenta os procedimentos

de investigação, que deve comportar "*ver, oler, oír, pasear, detenerse, recordar, representar*" (SILVA, 2006, p. 29) como atributos de cada cidade.

A deambulação e a observação aberta são formas de experimentar o urbano, identificando as ruas e seus transeuntes como origem de forte semiose e como potencialidade de irrupção de acontecimentos e de funcionamento da socialidade em espaços públicos. As ruas são um ambiente em que se vive ou se circula; e o ambiente não está só a frente, mas dentro e fora de nós, ou seja, nos inclui e, por essa razão, é fonte de uma multiplicidade de emergências perceptivas e cognitivas.

O objetivo é perceber as formas, os conteúdos, os agentes, mas também a economia dos sinais comunicativos da dimensão linguístico-midiática em articulação com as lógicas paradoxais das interações verbas e não verbais no nível interpessoal (RODRIGUES, 2013). A conversa, a gesticulação os olhares e os toques da interação também dialogam com as roupas e acessórios, os cabelos e a apresentação corporal, os modos de deslocamento e as posturas estáticas das pessoas. Os gestos não pertencem somente aos seus emissores, mas se formam com o caldo cultural em que estão imersos junto com o observador das interações, ou seja, o pesquisador, que deles se apropria. Isso indica vários níveis semânticos a considerar, além das inúmeras manifestações comunicativas. Por isso, também se devem perceber os sons urbanos, que incluem as falas das pessoas, o trânsito, as obras da construção civil, os apelos sonoros do comércio e dos equipamentos de comunicação e entretenimento individual.

A lógica da interação é paradoxal porque consiste em uma prática em que se é obrigado a fazer coisas, ao mesmo tempo em que não se é efetivamente obrigado. Essa é a mesma lógica da sociabilidade e da atuação das mídias. Os signos da comunicação em que se funda a sociabilidade são ambivalentes, mutáveis, uma vez que as regras que

os orientam são relativas e não são explícitas. Sua decifração ocorre sem condução externa ativa, ou seja, a partir da introjeção de códigos e significados, a partir de comportamentos ritualizados aprendidos por observação, imitação, censura e coordenação comportamental. (RODRIGUES, 2013).

Para investigar as mídias em cenário urbano, Lorite García (2002) toma a ideia de *slogan* e chega ao termo *consigna*, do idioma espanhol, que é usado como sinônimo de algumas ordens militares, para disseminar discursos políticos como uma unidade de sentido ou como proclamações entre ativistas de partidos políticos. Ou seja: para tornar mais claro, designar a direção. A ideia de *consigna* como procedimento de investigação reconhece as mídias como portadoras de uma espécie de orientação implícita, uma tendência de direcionamento em seus conteúdos ou processos, que obedece a certos interesses de parte da sociedade.

Por causa da efemeridade desse tipo de panorama, a fotografia e a documentação em vídeo são ferramentas cruciais, conforme Lorite García (2000; 2002; 2015), que utiliza também o *smartphone* no que chama de "observação casual". A empiria é abordada com um método próprio da linguagem audiovisual aplicado à investigação, em que se aproveita o olhar educado na gramática dessa linguagem. Essa gramática nos confere uma maneira peculiar de olhar a realidade, que é efetivada com a mediação da câmara fotográfica ou da gravação audiovisual. O resultado é um duplo registro: o do olhar do cartógrafo-pesquisador que capta a imagem e depois, o da sua expressão por meio da imagem fotografada ou gravada audiovisualmente.

A observação casual de Lorite García (2000) consiste na seleção de aspectos dos fenômenos a partir do impacto visual que possam causar no observador. A aleatoriedade faz parte do método, bem como a regularidade incorporada às rotinas de atividades e per-

cursos do pesquisador. Seria uma maneira de "coletar instantâneos visuais" da realidade urbana e compara-los, completa-los e altera-los por meio de novas observações casuais, com pontos de observação e duração da observação não definidos previamente. Isso permite a consideração da subjetividade do pesquisador na construção do objeto empírico da pesquisa, o que é complementar ao método do cartógrafo.

A tudo isso e mantendo a nossa perspectiva transdisciplinar, agregamos um ponto de vista analítico em que buscamos compreender o que investigamos com recursos da hermenêutica, da linguística e da semiótica da cultura, mas sempre com apoio em perspectivas sociológicas e antropológicas. Como horizonte analítico, orienta-nos uma abertura filosófico-especulativo porque nos interessa lidar com os fenômenos desde um ponto de vista existencial, em que nos pensamos a nós próprios como humanos naquilo mesmo que pesquisamos.

Copacabana, seus mapas e mundos

O caso de pesquisa que apresentamos aqui, resumidamente, é um exemplo da aplicação dos princípios conceituais e pressupostos teórico-metodológicos que estivemos expondo e que foram resultado de um acúmulo de estudos e investigações empíricas que realizamos entre 1996-1998[8] e 2005-2018[9] na cidade de Natal/RN e no bairro de Copacabana-Rio/RJ. Relatamos agora a investigação realizada entre

8 Pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte realizada entre 1996-1998 e relatada em SILVA (2013).

9 As pesquisas foram coordenadas pela autora do artigo com diferentes equipes e realizadas com apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN.

setembro de 2013 e maio de 2014 em Copacabana[10], tendo como objeto empírico esse bairro carioca e, como objeto teórico, a mediação que as trocas simbólicas representam na estruturação da vida urbana a partir das imagens produzidas e percebidas como próprias do lugar. Os procedimentos se constituíram primordialmente de observação casual, efetuada como deambulação pelas ruas principais do bairro, com especial atenção para as ruas de maior fluxo de pessoas e dispositivos comunicacionais[11], selecionadas como representativas de certa configuração do bairro aplicável a um conjunto de imagens e práticas mais ou menos gerais. Estas locações foram objeto do registro fotográfico[12] de elementos significantes para a abordagem do bairro como fenômeno comunicacional a partir das suas trocas simbólicas. Entrevistas informais com o objetivo de esclarecer alguns dados observados também foram realizadas[13], bem como a coleta de material midiático presente nas ruas pesquisadas. Outra técnica de investigação foi uma auto-observação como sujeito/objeto da pesquisa, que foi registrada em relatos de campo no intuito de perceber, registrar e refletir sobre a maneira como as trocas simbólicas em Copacabana podem afetar o visitante.

Para escapar dos regimes de visibilização hegemônicos e perceber os objetos e mecanismos de apropriação que constituem o

10 Pesquisa de estágio pós-doutoral realizada de agosto/2013 a junho/2014 na Ecopós/UFRJ com bolsa do Procad NF 21/2009, sob a supervisão do Prof. Dr. João Freire Filho. Resultados apresentados em SILVA (2014).

11 Avenida Atlântica, avenida Nossa Senhora de Copacabana, rua Barata Ribeiro, com as transversais desde a rua Duvivier até a rua Santa Clara.

12 61 fotografias.

13 Foram entrevistados informalmente moradores, turistas, comerciantes, taxistas e mendigos.

cenário urbano, uma primeira aproximação foi uma busca virtual sobre os documentos que se referiam à Copacabana, onde as imagens da praia, do calçadão e de mulheres de biquíni se mostraram predominantes[14]. Os *web sites* comerciais ou com apelos de *marketing* fortemente focados nas belezas naturais da praia e nas possibilidades de lazer foram maioria nas primeiras páginas da busca. Do ciberespaço para as ruas, temos uma situação semelhante, em que o comércio assume o lugar dominante na paisagem urbana. As ruas de Copacabana formam um emaranhado sígnico composto de imagens de milhares de pessoas em fluxo contínuo, com vestuários, atitudes, posturas corporais, gestos e trajetos que se articulam às fachadas de prédios residenciais e comerciais, letreiros, mídias externas e mercadorias em exposição nas lojas e nas calçadas. O bairro, então, pôde ser visto, para além de suas praias, como um lugar de pertencimento e demarcação de alteridade, com sua circulação de pessoas, mercadorias e mensagens[15], com o seu intercâmbio simbólico de corpos e sua produção incessante de imagens emblemáticas.

A observação e o registro fotográfico do observado permitiram conceber Copacabana como lugar conectivo de fluxos materiais e simbólicos, de objetivações e compressões espaço-temporais urbanas, bem como de comunicações entre estratos sociais e práticas políticas de repercussão midiática ampla. O consumo urbano é concentrados num estrato da população com poder aquisitivo de mediano para alto (classe B2).[16] As lojas e serviços oferecem desde o alto

14 Surgiram 11.200.000 resultados pelo buscador Google. In: https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome- instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=copacabana. Consultado em 19/07/2014.

15 Formulação apoiada na perspectiva de Lévi-Strauss (2012).

16 Dados de 2011 constantes da publicação Informações Sócioeconômicas da região administrativa de Copacabana (Relatório Preliminar de Informações so-

luxo (Copacabana Palace, lojas de grife, champanherias) ao comércio popular (vários tipos de hospedaria/hostel, lojas de descontos, feiras de artesanato e produtos populares). Os consumidores são sempre em grande número, entre turistas nacionais e estrangeiros que, juntamente com a população local, lotam as ruas em praticamente qualquer hora do dia. O grande afluxo de visitantes, em especial estrangeiros, revela-se como um elemento de abertura e, simultaneamente, fechamento cultural e subjetivo. A afabilidade e irreverência atribuídas ao carioca aparecem muitas vezes revestidas de hostilidade e indisposição, delimitando espaços territoriais próprios e permitindo a afirmação de signos de diferenciação.

A cobertura jornalística do bairro difunde os acontecimentos locais para todo o país, via principalmente a TV Globo, que também utiliza as suas ruas como locação para diversos programas, do mesmo modo que várias produções de vídeo e cinema o fazem regularmente e acabam constituindo mais um elemento da paisagem urbana. Na mídia ou na deambulação, o real das ruas é paradoxal; o festivo sempre tem algo de violência e a violência tem também caráter festivo. Sempre que há jovens dos estratos pobres da população, os residentes do bairro tendem a se abrigar e a manifestar medo, raiva e revolta por meio da sua gesticulação ou fala. O medo constitui um modo de ser na cidade, como um fantasma que configura a cidade concreta a partir de uma cidade imaginada (SILVA, 2011, p. 52-59).

As lógicas do entretenimento e do consumo perpassam praticamente tudo, desde os suportes comunicacionais coletivos até a comunicação interpessoal. Os apelos publicitários mostram jovens como estímulo às vendas; as academias de ginástica estão plenas de

bre Práticas Estaduais e Municipais para Micro e Pequenas Empresas, Artesãos e Trabalhadores). Rio de Janeiro: SEBRAE/RJ, 2011. In: http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/1D783D6F8400E04E8325795700665AE2/$File/NT00047106.pdf. Consultado em 19/07/2014.

corpos vigorosos; mas os bares, as ruas, os restaurantes, as farmácias, os bancos, as agências de correio estão lotadas de idosos consumidores em meio aos jovens. A presença abundante de moradores idosos implica um modo específico de estar nas ruas do bairro, demonstrando que a rua não é só o contemporâneo; é também território de fruição e intervenção de gerações passadas, incorporadas como atuais. Sua presença na cena pública implica muitas cadeiras de rodas e caracteriza equipamentos urbanos de uso comum, como é o caso de bancos e tabuleiros de jogos nas praças e calçadão da Avenida Atlântica e aparelhos de ginástica comunitária. Os idosos são consumidores destacados no dia-a-dia do bairro, e há muitos mendigos e moradores de rua em todos os horários.

A enorme variedade de tipos humanos representa também uma extensa gama de estilos de apresentação visual, com predominância para roupas casuais e leves, próprias de locais à beira-mar, mas também muitos uniformes de ginástica e vestimentas com muitos enfeites, nelas consideradas desde jovens no estilo *funk sexy* ou ostentação a prostitutas e travestis. As mulheres na cena pública carioca são uma evidência simbólica do bairro e, por sua importância e repercussão, também do estado do Rio de Janeiro e até do Brasil no exterior. A representação midiática da mulher carioca dá ênfase ao corpo definido por exercícios físicos e encontra-se em imagens de cartazes, revistas em bancas e produções artístico-artesanais, mas também se mostra nas passantes pelo uso de pouca roupa (como biquíni por mulheres de todas as idades em lugares distantes da orla, em especial as provenientes da periferia da cidade e turistas) ou uniformes de ginástica em qualquer hora do dia e em qualquer local do bairro (residentes). Atualmente, a cultura do *funk* também produz modelos da mulher carioca, de modo que suas roupas expressam tanto conformidade quanto insubordinação, e isso é perceptível no vestuário de mora-

dores dos morros e visitantes dos bairros populares que frequentam Copacabana, em que existem resíduos culturais que negociam com forças hegemônicas, ao mesmo tempo em que os afrontam.

Os resíduos deixados pelos acontecimentos nas superfícies que se prestam à comunicação pública na cidade são capazes de ocultar ou fazer emergir fragmentos de uma memória social, que é um fator de fundamental importância para a construção da realidade social e das singularidades, que somos nós mesmos. A memória é negociação ou luta política sobre o que será lembrado e o que não será, o que no presente é organizado pela comunicação das mídias de massas e digitais, que se encarregam de registrar e guardar essa memória de forma difusa ou politicamente controlada. A importância desse controle pode ser avaliada na discussão sobre o mimetismo, condição do aprendizado social, que é coordenado pela memória do visto e incorporado (GEBAUER; WULF, 2004).

Nossa tentativa foi de exercitar um olhar cuidadoso e desacelerado para reconhecer algumas pequenas rugosidades da paisagem urbana em Natal, um reconhecimento capaz de lhes conferir uma existência no sentido de uma realidade psíquica para quem reconhece e para aquilo que é reconhecido. Buscamos intuir a interioridade da imagem a partir do exame delicado da pele da cidade. Perceber os vestígios de uma imagem é sair um pouco da compreensão cognitiva e ativar a sensibilidade estética. Hillman (1993) afirma que uma abordagem desse natureza possibilita uma cosmologia da cidade, sua visão como um todo, que deve ser poética, criativa, imaginativa. Cosmo, do grego *kósmos*, significa universo, ordem, beleza e harmonia em oposição ao caos. Essa também é a origem da palavra *cosmética*, que indica organização, arrumação, embelezamento, o que era o trabalho de artesãos na antiga Grécia artesãos com a função de pintar e repintar as colunas e fachadas dos templos. Assim, voltamos,

mais uma vez, ao espaço que ocupam os deuses dentro das fronteiras sempre moventes das cidades.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernização sem peias*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema: 2004. (Colecção Teorema Série Especial)

ARISTÓTELES. *Política*. 2ª ed. Tradução Nestor Silveira Chaves. Bauru: Edipro, 1995. (Coleção Clássicos)

BAITELLO JR., Norval. *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Anna Blume, 1997.

_____. Imagem e violência: a perda do presente. In*: São Paulo em Perspectiva*, vol. 13, nº 3. São Paulo: Fundação SEADE, 2000. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88391999000300011. Consultado em agosto de 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. BEZERRA, Paulo (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (1939) Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. *Fetichismos visuais – corpo erópticos e metrópole comunicacional*. Tradução Osvando J. de Morais, Paulo B. C. Schettino, Celio Garcia e Ana Resende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (Coleção Azul de Comunicação e Cultura)

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994. – (Coleção Tópicos)

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. Tradução Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Coleção Cidade Aberta. Série Megalópolis)

FEYRABEND, Paul *A conquista da abundância*. TERPSTRA, Bert (org.). Tradução do inglês por Cecilia Prada e Marcelo Rouanet. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *A mimese da cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. Tradução Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. (1954). Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf . Acesso em agosto de 2019.

_____. *Todos nós... ninguém: um enfoque fenomenológico do social*. Apresentação, introdução,notas e epílogo Solon Spanoudis. Tradução e comentários Dulce Mara Critelli. São Paulo: Moraes, 1981.

HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. Tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosemberg. São Paulo: Nobel, 1993. (Cidade Aberta).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução Mariano Ferreira. 7ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. (Coleção Antropologia)

LORITE GARCÍA, Nicolás. *La observación casual: una propuesta para el estudio de las transformaciones socio-mediáticas*. Santiago de Chile: Alaic, 26 y 27 de abril de 2000.

_____. *Atrapar las moléculas del aire en movimiento. Algunas pistas para investigar las transformaciones socio-mediáticas (desde el tren de las transformaciones y no desde la estación)*. Recife: Alaic 1998; UAB, 2002.

_____. La cámara como principal herramienta para la investigación audiovisual de los procesos de dinami-

zación intercultural mediatizados. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, nº 34, p.178-199, set. / dez. 2015.

LOTMAN, Yuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005 (Comunicação)

M ACHADO, Irene A. Texto como enunciação: a abordagem de Mikhail Bakhtin. In: *Língua e Literatura*, nº 22, p. 89-105, 1996. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/114125/112013/. Consultado em setembro de 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. São Paulo: Edições Loyola, 2004. (Coleção Comunicação Contemporânea 3)

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento*. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Pala Athenas, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (1945) Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaios de antropologia*. Tradução: António-Pedro Vsconcelos. Moraes Editores: Lisboa, 1970.

_____. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – Necrose*. Tradução Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. (vol. II)

_____. *O método 4: As idéias*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. Da culturanálise à política cultural. In: *Margem,* São Paulo, nº 16, P. 183-221, Dez. 2002. Disponivel em: http://www4.pucsp.br/margem/pdf/m16em.pdf. Consultado em agosto de 2019.

_____. *Ciência com consciência*. Tradução Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PROSS, Harry. *Estructura simbólica del poder*. Trad. Pedro Madrigal Devesa e Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da e PEREIRA, Simone Luci. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. *Revista Galáxia*. Nº 30. Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP. São Paulo July/Dec, 2015. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532015000200099

ROCHA, Rose de Melo. Paradoxos da (des)possessão: capitalismo, ambivalências e dimensões mágicas do consumo na contemporaneidade. In: *Matrizes*, V.12 - Nº 2 maio/ago. 2018 São Paulo - Brasil. p. 79-101. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/134673/147036/. Consultado em agosto de 2019.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A interação verbal. *In*: *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*. Unisinos: são Leopoldo/RS. Vol. 1, n° 1, janeiro-julho/2013. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/5706. Consultado em agosto de 2019.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. Tradução de Monica Stahel. 1ª ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SCANDIUCCI, Guilherme. *Anima mundi* em tintas: o valor psíquico da pixação em São Paulo. In: *Atas do Colóquio Cidades & [e] Alma : perspectivas* / organização de Acací de Alcântara et al… - São Paulo: FAUUSP, 2018. p. 100-114. Disponível em: http://www.fau.usp.br/cidadeealmaperspectivas/CIDADE%20E%20ALMA_ATAS_R01_Dezembro.pdf. Acessado em agosto de 2019.

SILVA, Armando . *Imaginarios urbanos*. 5ª ed. Bogotá: Arango, 2006. (Coleção Textos Urbanos)

_____. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção estudos; 173 / dirigida por J. Guinsburg)

SILVA, Josimey Costa da. *A palavra sobreposta: imagens contemporâneas da Segunda Guerra em Natal*. EDUFRN: Natal, 2013.

_____. Corpos, comércio e comunicação: as trocas simbólicas nas ruas de uma Copacabana particular e universal. In*: Anais do XXXVII Congresso de Ciências da Comunicação*. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2613-1.pdf. Consultado em agosto de 2019.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. (1903) Tradução: Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio. (org) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editora, 1979.

Capítulo 2

ESFERAS URBANAS: AS IMPLICAÇÕES DA PARCERIA PÚBLICO-PRIVADA NOS DISCURSOS DO PORTO MARAVILHA

Ricardo Ferreira FREITAS, Vania Oliveira FORTUNA

Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre a produção de sentidos do jornal *O Globo* quando o assunto é a parceria público-privada que executou o Porto Maravilha, no Rio de Janeiro. Selecionamos duas reportagens, de 2010 e de 2011, época em que a PPP foi efetivada, que dão a ver a materialização discursiva de uma forma de gestão urbana que se impõe como "caminho único" para a produção de espaços "revitalizados". Nesse sentido, o Porto Maravilha é emblemático de uma lógica que embaralha a concepção do que é público ou privado. O jornalismo, por sua vez, se impõe como um dos principais atores na legitimação de um projeto neoliberal de cidade que prometia transformar a cidade numa cidade olímpica e global.

Importante sabermos como esse modelo de cidade neoliberal começa a se imprimir no cenário mundial. As estratégias de recuperação da economia a partir do pós-guerra revelaram um novo papel das cidades na reestruturação capitalista, atribuindo aos governos

locais um protagonismo. Em consequência da globalização, bem como de uma crise política dos Estados nacionais, as cidades se submeteram às decisões empresariais e tornaram centros direcionais da economia mundial.

A influência dos Estados Unidos nesse cenário foi determinante, pois ajudou a consolidar o neoliberalismo como pensamento único a partir de políticas urbanas que propuseram novas formas de relacionamento entre o poder público e o setor privado, que seriam posteriormente reproduzidas em países europeus e mais tarde nos latino-americanos. Diante da estagnação econômica decorrente da decadência do modelo fordista e da crise fiscal do Estado, que fecharam fábricas e enfraqueceram as atividades portuárias, o presidente Ronald Reagan (1981-1989) instituiu uma conservadora reforma política de contenção de gastos sociais, desregulamentando o mercado de trabalho, reduzindo impostos e privatizando empresas estatais, medidas que resultaram numa diminuição importante do repasse de verba federal às cidades.

Os governos locais foram pressionados pela opinião pública a desenvolver ações que promovessem o desenvolvimento econômico, assegurando a manutenção e a geração de empregos. Foram criadas parcerias com empresas privadas que, segundo o governo Reagan, seriam a única fonte possível para as renovações urbanas. Incentivos fiscais para o setor imobiliário e concessão de empréstimos públicos foram alguns dos muitos estímulos oferecidos às empresas privadas para a criação de infraestruturas e empreendimentos nas *Enterprise Zones,* áreas estratégicas de negócios que dispunham de um regime jurídico-urbanístico especial. Nesse sentido, as parcerias público-privadas se converteram no principal fundamento da política urbana norte-americana.

O "sucesso" das políticas urbanas americanas atraiu o interesse da Grã-Bretanha por essas novas estratégias de operacionalização de intervenções urbanas. Para a criação de zonas empresariais, o governo britânico concedeu incentivos fiscais e financeiros às empresas para a construção de prédios comerciais e industriais, assim como selecionou áreas a serem "revitalizadas". A adesão de parte da Europa ao modelo neoliberal de cidade foi determinante para a difusão das experiências norte-americanas e britânicas.

Congressos e seminários foram organizados para discutir a "fórmula milagrosa" de operacionalização de grandes intervenções urbana, a saber, as parcerias público-privadas. Entre os seminários, destacamos o "Consenso de Washington"[1], cujo resultado indicava o modelo como "caminho único" para países emergentes que desejavam aderir ao capitalismo global. As políticas neoliberais seriam a solução para países latino-americanos que apresentavam inflação crônica na década de 80, como Peru, Bolívia, Venezuela, México, Argentina e Brasil.

No Rio de Janeiro, essas políticas foram implementadas na década de 1990 por César Maia (1993-1996/ 2001-2004 /2005-2008) que, inspirado nas intervenções urbanas de Barcelona para receber os Jogos Olímpicos de 1992, introduziu o modelo de planejamento estratégico. Maia pretendia transformar o Rio numa cidade global a partir de um modelo neoliberal aplicado em cidades internacionais

---

1 O seminário "*The Political Economy of Policy Reform*", realizado em 1993, "gerou um livro escrito em 1994 por John Williamson, economista liberal com passagem pela PUC-RJ, com um programa de estabilização e reformas econômicas que ele havia denominado de "Consenso de Washington". O que Williamson propunha eram regras para a criação de circunstâncias favoráveis para que, nos países "emergentes", técnicos altamente qualificados e conhecedores dos meandros técnico-burocráticos de suas respectivas administrações - os "*tecnopols*" -, pudessem assumir o poder político e implementar as reformas propostas pelo programa" (FERREIRA, 2003, p.138).

que se tornaram paradigmas. Entre os muitos projetos idealizados por Maia, estava a "revitalização" da zona portuária. Mas esta reforma urbana, no entanto, só se efetivou na gestão de Eduardo Paes (2009-2012 e 2013-2016), notadamente a partir da preparação da cidade para os Jogos Olímpicos de 2016.

Olhares sobre parcerias público-privadas no contexto da competitividade urbana

No modelo neoliberal de competitividade interurbana, os interesses do mercado estão representados nas parcerias público-privadas, cujas formas de atuação vão da captação de recursos e execução de grandes intervenções urbanas à gestão de equipamentos e prestação de serviços coletivos. As PPPs são estimuladas, sobretudo, para a "revitalização" de zonas portuárias e centros históricos degradados, que se imprimem nos discursos legitimadores como lugares ideais para o turismo e investimentos. Este modelo encontra na necessidade de preparação das cidades para megaeventos internacionais o argumento "ideal" para que tais projetos saiam do papel.

Segundo Jaguaribe (2011), os discursos dos megaeventos tecem uma nova imagem do Rio, visto que "esses eventos internacionais revelam desejos por uma cidade ideal, espetáculos da modernidade e imaginários midiáticos" (Jaguaribe, 2011, p. 1). A autora afirma que *branding* urbano dá a ver estratégias midiáticas que "vendem" uma imagem para captar investimentos e turismo a partir do título de "Cidade Maravilhosa", que sempre esteve engendrado numa encruzilhada de representações, mas que agora é recriado e incorporado a conteúdos que seguem receituários globais.

Sobre a parceria entre os governos locais e os agentes privados, Borja e Castells (1997), defensores do modelo neoliberal de cidade, afirmam que apesar da capacidade política e financeira ser menor

do que a dos Estados, os gestores urbanos perceberam que não só as cidades precisavam das empresas como as empresas também precisavam sobremaneira das cidades, visto que estas são importantes na organização geográfica das empresas. Nessa perspectiva, o Porto maravilha, fruto dos megaeventos de 2014 e 2016 sediados no Rio, propõe esferas públicas que se misturam às privadas, embaralhando a opinião pública sobre as responsabilidades dos poderes públicos e das empresas na organização do espaço urbano. A quem recorrer no caso de algum problema?

Os governos locais tornaram-se atores indispensáveis à mediação e à negociação entre os interesses do capital e da coletividade. A ideia é que, contribuindo para a melhoria das condições de produção e competição das empresas, os governos locais possam promover o bem-estar da sociedade local. Borja e Castells (1997) consideram a PPP um dos principais mecanismos que conferem às cidades possibilidades reais de inserção na competitividade urbana.

> O governo local deve favorecer o acordo com outras administrações públicas e a cooperação público-privada como meio para realizar tanto a promoção exterior citada como aquelas obras e serviços que os déficits acumulados, as novas demandas urbanas e a mudança de escala da cidade exigem. O acordo e a cooperação demandam iniciativa política, inovação legal e financeira e consenso entre os cidadãos (BORJA e CASTELLS, 1996, p. 160).

Os autores propõem que a organização política local não faça uma administração centralizada nem uma "separação rígida entre o

setor público e privado" (Borja e Castells, 1996, p.159). Defendem que o financiamento dos governos locais para a execução da agenda urbana deve ser feito por meio de uma repartição mais adequada do produto dos impostos nacionais, pelo repasse inerente às atribuições e pela autorização de arrecadação de tributos próprios e de cooperação público-privada. As atividades ou serviços que podem separar-se materialmente do serviço público devem ser delegados a centros gestores autônomos (institutos, fundações, empresas públicas ou consórcios etc.) com receita própria e capacidade para controlar seus gastos, serviços externos e contratação de pessoal.

Vainer (2012) critica essa proposta: "o fim da *separação rígida* quer dizer, em bom catalão, participação direta, sem mediações, dos capitalistas e empresários nos processos de decisão referentes ao planejamento e execução de políticas..." (VAINER, 2012, p.88 – grifos do autor). Sob o mesmo viés, Arantes (2012) explica que as cidades americanas se tornaram máquinas de crescimento e de produção de riquezas, e ao planejador urbano coube a manutenção frenética dessas máquinas, o que fez dele o principal alvo da ofensiva liberal-conservadora a partir dos anos 80. O controle da expansão urbana foi substituído pela obsessão do crescimento. A "fórmula salvadora" passava a ser a "famigerada revitalização urbana" e com ela derivados "não menos famigerados": a parceria entre o setor público e o setor privado (ARANTES, 2012, p.22).

Ferreira e Maricato (2002) ressaltam que a parceria público-privada pode ser benéfica ou nociva à cidade, pois o que a define tem menos a ver com a técnica e mais com a formulação e implementação na esfera municipal, já que envolve uma questão política. Os efeitos progressistas dessa lógica, no entanto, são sentidos quando há uma mobilização social que garanta uma regulamentação "de forma a assegurar uma implementação segundo os interesses da

maioria e não das classes dominantes, e que permita o controle efetivo do Estado e a possibilidade de controle social na sua aplicação" (FERREIRA e MARICATO, 2002, p. 238).

As pesquisas desses autores apontam que parcerias com agentes privados assumem um caráter perverso que se contrapõe ao interesse público e social. Elas alertam para o fato do modelo de gestão neoliberal desconhecer a realidade das cidades brasileiras e das latino-americanas de uma forma geral, como o mercado residencial legal, por exemplo, que não atende à metade da população brasileira.

> Essa especificidade é fundamental. Ela faz toda a diferença. Desconhecê-la significa desconhecer a realidade e manejar a ficção, ou melhor, significa tomar uma parte da cidade pelo todo: a cidade do mercado que é, em muitas metrópoles, a cidade da minoria privilegiada (FERREIRA e MARICATO, 2002, p.239).

Nesse sentido, observa-se que maioria das vezes a motivação para o estabelecimento das operações urbanas consorciadas é o atendimento às demandas específicas do setor imobiliário, e não à necessidade de se elaborar um amplo plano urbanístico no qual se encaixe a parceria público-privada como a melhor solução para os problemas sociais de uma cidade, como é amplamente propagado pelos governos locais e pela mídia.

Com efeito, a política urbana neoliberal gera uma prática discursiva de construção e difusão das significações necessárias à legitimação. Trata-se de uma operação ideológica em que o relativismo dessas significações não é bem-vindo, daí toda uma articulação discursiva para recalcar os conflitos inerentes a essa concepção de cidade. O jornalismo se revela determinante nessa lógica, na medida

em que relativizar tais significações compromete as representações construídas pelos discursos neoliberais.

As contribuições de Sodré (2005) são importantes para pensarmos a mídia legitimando políticas neoliberais que emergiram no contexto da globalização. O autor afirma que a ideologia "globalista" é uma neobarbárie, e os meios de comunicação reforçam esse cenário ao se alinharem aos interesses de grupos hegemônicos.

> Hoje, todavia, fica bastante claro que a linguagem *cria*, mais do que reflete a realidade. Em outras palavras, não é apenas designativa, mas principalmente *produtora* de realidade. E a mídia ou conjunto dos meios de comunicação de que se vale fortemente a ideologia globalista é, a exemplo da velha retórica, uma técnica política de linguagem. Mais ainda: potencializada ao modo de uma antropotécnica política – quer dizer, de uma técnica formadora ou interventora na consciência humana – para requalificar a vida social, desde costumes e atitudes até crenças religiosas, em função da tecnologia e do mercado (SODRÉ in: Moraes, 2005, p. 22 – grifos do autor).

Nesse sentido, o autor adverte que existe uma forma real da globalização e um formato midiático cujas representações da ideologia neoliberal são construídas por "jornalistas, financistas, professores, especialistas, artistas e tecnoburocratas de um modo geral" (Sodré In: Moraes, 2005, p. 39). No que tange o Porto Maravilha, o formato midiático dá a ver a construção discursiva da legitimidade do projeto se fundando na instauração de um "sentimento" de crise

urbana, assim como aconteceu com o Rio Olímpico e outras cidades que se "reinventaram" para o mercado global.

O imaginário da zona portuária como área degrada e perigosa foi potencializada por uma construção imagética estrategicamente articulada para o deslocamento dos sentidos rumo à "inevitabilidade" do projeto de cidade. O jornal *O Globo* produziu "efeitos de verdade" sobre a revitalização e parceria público-privada, que se impõe como caminho único para a solução dos problemas urbanos e sociais da região.

"Reinvenção" discursiva da zona portuária pela parceria público-privada

O neoliberalismo estimula a parceria do poder público com o setor privado. Os discursos das cidades paradigmáticas desse modelo atribuem a transformação de áreas degradadas em grandes centros residenciais, empresariais, culturais e de consumo ao poder das parcerias público-privadas. Elas são tomadas como um divisor de águas nas cidades que se reinventam para competir internacionalmente por investimentos e turismo. No Rio de Janeiro essa lógica não foi diferente.

A materialização discursiva da PPP em *O Globo* se potencializou quando o consórcio Porto Novo, formado pelas empreiteiras Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia[2], venceu, em 2011, a licitação para a execução do projeto Porto Maravilha. Cerca de R$ 8 bilhões foram estipulados para pagamento ao consórcio, contratado por 15 anos (2011 a 20126) para obras e manutenção. O valor poderia ser efetuado em dinheiro, com o repasse de terrenos públicos ou

2 As três empreiteiras (Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia) estão entre as empresas investigadas na Operação Lava Jato, deflagrada pela Polícia Federal em 2014.

pela venda de Certificados de Potencial Construtivo (CEPACs), que permitiriam a investidores construir empreendimentos acima do gabarito autorizado na área. O leilão dos CEPACs foi amplamente divulgado pela mídia. Em quartorze de junho de 2011, *O Globo* publicou: "Consórcio assume amanhã serviços no Porto". A figura 1 reproduz a página analisada.

Consórcio assume amanhã serviços no Porto

Empreiteiras cuidarão, por 15 anos, de coleta de lixo, iluminação pública, pavimentação e ordenamento do trânsito

Isabela Bastos

• A prefeitura vai terceirizar, a partir de amanhã, serviços públicos como coleta de lixo, troca de lâmpadas da iluminação pública, pavimentação, poda de árvores e ordenamento de trânsito numa região de cinco milhões de metros quadrados que abrange a Zona Portuária e parte do Centro. O consórcio Porto Novo, formado pelas construtoras OAS, Carioca Engenharia e Odebrecht, assumirá essas tarefas por 15 anos na área delimitada pelas avenidas Francisco Bicalho, Rodrigues Alves, Beira-Mar e Presidente Vargas. As exceções ficam por conta das operações de controle urbano e de patrulhamento da Guarda Municipal, que continuarão a cargo do município.

A passagem de bastão dos serviços municipais para o consórcio será gradual: vai durar 180 dias. A coleta de lixo, porém, será transferida de uma só vez, amanhã, quando saem de cena os caminhões e garis da Comlurb e entram os da concessionária, que terão logotipo e uniforme diferentes, com predominância do azul.

Consórcio terá que instalar 50 câmeras nas ruas

De acordo com o presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio (Cdurp), Jorge Arraes, nos primeiros 90 dias o consórcio fará uma força-tarefa para recuperar a iluminação pública, considerada, num inventário encomendado pela prefeitura, um dos maiores problemas da região. O esforço concentrado prevê ainda uma faxina nas ruas, onde foi verificado um grande acúmulo de lixo e entulho.

— O objetivo é que não haja vácuo na prestação de serviços. A nova concessionária terá um centro de operações, que ficará ligado ao da prefeitura, uma ouvidoria e um teleatendimento, que, no futuro, estarão atrelados ao 1746, a central de atendimento do município. Imagens e informações serão compartilhadas — disse Arraes.

Nos próximos seis meses, o consórcio terá que instalar 50 câmeras na região, para monitorar o trânsito e a segurança. Hoje, a área abrangida por essa parceria público-privada tem 16 câmeras da CET-Rio, instaladas sobretudo nas principais avenidas.

Outros serviços públicos prestados por concessionárias, em que o poder concedente é o estado ou a União, não sofrerão alterações. O novo consórcio, portanto, não responderá por abastecimento de água, energia elétrica e gás, pelo tratamento de esgoto e por serviços de telecomunicações.

Segundo o Porto Novo, a empresa assumirá os serviços com aproximadamente 400 funcionários, sendo 274 para a limpeza urbana, cem a mais do que o efetivo que trabalha hoje na região. Para a operação serão utilizados 23 veículos. Em nota, o consórcio informou que, num primeiro momento, não haverá mudança nos horários de coleta. Por isso, moradores e comerciantes deverão manter a rotina de descarte do lixo.

As obras de infraestrutura no Porto terão que ficar prontas até dezembro de 2015, seis meses antes dos Jogos Olímpicos de 2016. O prazo fixado pela prefeitura visa a dar tranquilidade à preparação dos Jogos na região, que vai abrigar sete instalações olímpicas, entre elas parte das vilas de mídia e de árbitros, além dos centros de monitoramento e operações, de credenciamento e de tecnologia do evento.

As vilas serão instaladas num terreno conhecido como Praia Formosa, que fica nas imediações da Avenida Francisco Bicalho. Já as demais instalações serão construídas no terreno da usina de asfalto da prefeitura e numa área vizinha, pertencente à Cedae, ambas também na Francisco Bicalho. O projeto de construção foi escolhido por concurso internacional, cujo resultado será divulgado semana que vem.

Segundo Jorge Arraes, os três terrenos já estão reservados para o projeto, batizado de Porto Olímpico. O imóvel da Praia Formosa deverá ser comprado da União pela prefeitura por R$ 62 milhões e revendido à Caixa Econômica Federal, para negociá-lo com construtores. Os terrenos da usina e da Cedae também serão vendidos à Caixa, com o mesmo propósito. ■

Divulgação/ J.P.Engelbrecht

O PREFEITO Eduardo Paes comemora a venda de 6,4 milhões de Cepacs: o leilão durou 50 minutos

Caixa compra todos os Cepacs por R$ 3,5 bi

Empresa foi a única a participar de leilão

• Um grande passo para a transformação da área do Porto do Rio foi dado ontem com o leilão dos Certificados de Potencial Adicional de Construção (Cepacs), que permitem a investidores construir acima do gabarito normal da área. Apesar de os títulos terem sido anunciados pela prefeitura como um ótimo investimento, houve apenas um interessado. Os certificados foram arrematados num só lote pelo Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha, criado pela Caixa Econômica Federal com recursos do FGTS.

O leilão durou 50 minutos e o fundo adquiriu cerca de 6,4 milhões de títulos pelo valor mínimo de R$ 545 a unidade. Único habilitado a participar do leilão, o fundo vai pagar R$ 3,5 bilhões pelos Cepacs, que poderão agora ser revendidos. A cerimônia no Porto do Rio foi concorrida, com a participação do prefeito Eduardo Paes, parte do seu secretariado, a direção da Caixa e empresários.

Apesar de o fundo administrado pela Caixa ter sido o único candidato ao leilão, Jorge Arraes, presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio (Cdurp), disse que o negócio era excelente. No mercado financeiro, comenta-se que o edital era muito rígido: era preciso apresentar, para se habilitar, um capital mínimo de R$ 8 bilhões.

Para o vice-presidente de Gestão de Ativos de Terceiros da Caixa, Marcos Vasconcelos, o negócio foi excelente: ele calcula que os Cepacs renderão até 12% ao ano.

Paes disse que o início da operação da parceria público-privada (PPP) amanhã — com o consórcio Porto Novo assumindo serviços públicos — será um fator de grande transformação da região. A concessionária também terá que derrubar parte do Elevado da Perimetral (entre o Arsenal de Marinha e a Avenida Francisco Bicalho).

— A coisa de que mais tenho certeza é o poder transformador dessa PPP — disse o prefeito.

(Figura 1)

Um grande passo para a transformação da área do Porto do Rio foi dado na segunda-feira com o leilão dos Certificados de Potencial Adicional

> de Construção (Cepacs), que permitem a investidores construir acima do gabarito normal da área. Apesar de os títulos terem sido anunciados pela prefeitura como um ótimo investimento, houve apenas um interessado. Os certificados foram arrematados num só lote pelo Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha, criado pela Caixa Econômica Federal com recursos do FGTS. (*O Globo*, 14/6/2011)

Uma declaração do prefeito Eduardo Paes encerra a matéria: "- A coisa de que mais tenho certeza é o poder transformador dessa PPP - disse o prefeito". Esse poder transformador, tão exaltado pelo prefeito e pelas matérias de *O Globo,* merece ser problematizado. O *Blog* de Raquel Rolnik[3] nos oferece reflexões importantes acerca da parceria público-privada do Porto Maravilha e do leilão dos CEPACs.

> O curioso é que a maior parte dos terrenos que fazem parte da operação urbana Porto Maravilha, que ocupa uma área de 5 milhões de m², são terras públicas, principalmente do governo federal, que foram "vendidas" para a prefeitura do Rio, a partir de avaliações feitas por…? Pela própria Caixa que, agora, através do Fundo que ela mesma criou, com recursos do FGTS que ela administra, buscará vender os Cepacs no mercado imobiliário para construtoras interessadas em

3 Disponível em: https://raquelrolnik.wordpress.com/2010/11/30/porto-maravilha-e-nova-luz-quais-serao-afinal-os-beneficios-publicos-destas-ppps/ Acesso em: 08 de agosto de 2015.

> construir na região. Ou seja, estamos diante de uma operação imobiliária executada por empresas privadas, mas financiada, de forma engenhosa, com recursos públicos em terrenos públicos. Continuamos sem saber onde estão os benefícios públicos desta PPP (Parceria-Público-Privada). (ROLNIK, 13/6/2011)

Uma PPP é formada quando o poder público não tem recursos para executar determinado projeto. No caso do Porto Maravilha, no entanto, foi a prefeitura que pagou as empreiteiras com recursos públicos. O prefeito Eduardo Paes e sua equipe repetidamente falavam que o Porto Maravilha seria executado sem recursos da prefeitura, no sentido de que o pagamento ao consórcio Porto Novo viria da venda dos CEPACs, conforme veiculado na revista *Porto Maravilha* em dezembro de 2011[4].

> Saiba o que não é verdade
> Prefeitura está gastando muito dinheiro com as obras – Mito! Os recursos para obras e serviços na região vêm da venda dos Certificados de Potencial Adicional de Construção (Cepacs), sem que o município tenha que desembolsar dinheiro. (Revista *Porto Maravilha*, dezembro, 2011, nº 6)

O argumento de que a prefeitura não estava gastando dinheiro com a execução do Porto Maravilha é questionável, porque o que deram origem às CEPACs foram, em sua maioria, terrenos comprados

4 Disponível em: http://www.portomaravilha.com.br/conteudo/revistas/b_p_6.pdf Acesso em: 08 de agosto de 2015.

pela prefeitura do governo federal. Dessa forma, ficam as perguntas: quais os benefícios públicos dessa parceria público-privada? Que poder transformador é esse da PPP? Os benefícios só se materializavam discursivamente.

Notamos que o modo como se dava o financiamento da parceria público-privada era pouco clarificado pelo jornal. Mas para além do ator do aporte financeiro (ou de que forma essa verba é alocada), o que nos parece mais emblemática é a lógica a partir da qual esses recursos foram (e são) administrados na relação dos habitantes da cidade com as práticas espaciais. Lógica mesma que promove um embaralhamento do que se concebe por público e privado[5], visto que

5 O conceito de esfera pública tem seu marco na obra do filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas (2014). Tal discussão sobre o tema representa a complexidade na utilização do termo. Para Habermas, a esfera pública representa uma dimensão social, organizada pela opinião pública, que faz mediação entre o Estado e a sociedade, e que deve ser garantida pela liberdade de expressão, da reunião e da associação dos cidadãos. Essa esfera pública garantiria possibilidades de emancipação humana, favorecendo a racionalidade gerada pela ação comunicativa. Habermas defende que a ideia de público como fruto de transformações sociais situadas entre o final da Idade Média e a Idade Moderna, com a ascensão do capitalismo. A grande contribuição do autor, no entanto, é a noção de que a ideia de público mudou estruturalmente em função da comunicação e da cultura de massa. De uma concepção praticamente física, já que o espaço público grego e romano era aquele onde cidadãos livres e senhores feudais, respectivamente, exercitavam o poder, em Habermas passa a uma dimensão simbólica regida pelo agir comunicacional. Com isso, configura-se uma nova ideia de espaços de argumentação que foge as antigas noções de troca de informações que davam publicidade as coisas do governo e da política nas praças, nos cafés, nos salões, nos clubes e nos sarais. Não vamos aprofundar essa questão em Habermas (2014), mas ao analisar os discursos acerca da PPP, é importante levar em conta que estamos tratando de opinião pública, de uma esfera pública a partir da qual as tomadas de decisão são fundamentais para a democracia capitalista. Nesse sentido, as reflexões de Habermas sobre a mudança estrutural que vai justificar a imprensa como um espaço de opinião pública são importantes para nós. A passagem dos cafés aos meios

a diferença entre essas duas esferas se torna tênue quando espaços públicos são geridos como se fossem privados, consequência também de uma gestão urbana que atua como empresa.

As contribuições de Holanda (2015) são primorosas para entendermos a confusão entre público e privado. Buscando identificar as raízes do Brasil para problematizar uma forma de sociabilidade brasileira que privilegia contatos informais e nega a impessoalidade que deveria nortear a esfera pública, Holanda formula o conceito de "homem cordial". O objetivo é demonstrar como a cordialidade contribuiu para uma relação complexa entre instâncias públicas e privadas, comprometendo avanços sociais e a consolidação da democracia.

Para Holanda, a cordialidade brasileira, no sentido de amabilidade típica de um povo, passa a ser um problema quando essa maneira "cordial" de se relacionar com familiares e/ou amigos no ambiente privado se manifesta na esfera pública. Nesse sentido, o "homem cordial" é um indivíduo que não consegue separar o público do privado, que tem dificuldades em aceitar que a gestão do Estado deve ser exercida de forma impessoal.

A herança portuguesa, reforçada por traços das culturas indígena e negra, e o desenvolvimento da sociedade colonial no meio rural, impuseram o modelo patriarcal de família. Esse modelo influenciou as relações políticas, visto que os partidos políticos se constituíram como se fossem famílias patriarcais. Quando as cidades começaram a se estruturar, as pessoas que migraram das zonas rurais para os centros urbanos levaram consigo os valores desse tipo de organi-

---

de comunicação, que se impuseram como uma espécie de ágora contemporânea, e no caso específico do nosso objeto de análise uma ágora mediada pela PPP, se pretendia espaço de debate político democrático, mas foi atravessado por uma série de interesses outros que comprometeram essa função.

zação familiar. Todo esse cenário formou o "homem cordial", um homem individualista, avesso à disciplina, à hierarquia, à obediência de regras sociais, mas afeito ao paternalismo e ao compadrio, o que caracteriza, segundo Holanda, um perfil inadequado à formação de um Estado democrático.

Na obra de DaMatta (1997) também encontramos explicações importantes para a diluição dos limites entre o público e o privado. Para o autor, a sociedade brasileira apresenta uma peculiaridade: ela é dual e composta por dois princípios antagônicos, mas que se articulam e fazem parte de uma mesma moeda, a saber, o indivíduo, o ser das relações impessoais dadas pela lei e regulamentos gerais, e a pessoa, que tem por referência as relações de família, de amizade, de compadrio, em que a troca de interesses e favores é fundamental.

A dualidade indivíduo/pessoa também aparece quando DaMatta (1997) problematiza as esferas privada e pública, representadas pela "casa" e pela "rua", respectivamente. A casa e a rua não se restringem a espaços físicos, mas são esferas de ações sociais específicas. A casa é o espaço da compreensão, da cordialidade, em que o indivíduo acredita no diálogo, enquanto a rua é o espaço da impessoalidade e da competição hostil. Nesse sentido, o brasileiro se comporta no espaço público como se estivesse em casa, onde tem mais direitos do que deveres. Ao mesmo tempo, não reconhece o espaço público como sendo de todos, pois o enxerga como local de ausência de normas, espaço do "salve-se quem puder".

É na expressão "sabe com quem está falando?" que DaMatta (1997) condensa os aspectos desenvolvidos na interpretação da realidade brasileira, pois percebe nesse ritual cotidiano autoritário a singularidade reveladora de uma face do brasileiro bem diferente da tão decantada cordialidade. Singularidade socialmente estabelecida que tem como pressuposto a herança patrimonial portuguesa, de um

Estado patrimonial centralizado que inibe a impessoalidade. Nesse sentido, o brasileiro acostumou-se a agir no ambiente público tendo como referência as relações de família e compadrio. Ao tratar a coisa pública como se fosse privada, privilegia-se a troca de favores, o "jeitinho", a "carteirada", práticas que favorecem a corrupção e comprometem a democracia política.

> O 'sabe com quem está falando?' [...] é um instrumento de uma sociedade em que as relações pessoais formam o núcleo daquilo que chamamos de "moralidade" ("ou esfera moral"), e tem um enorme peso no jogo vivo do sistema, sempre ocupando os espaços que as leis do Estado e da economia não penetram. A fórmula 'Sabe com quem está falando'? é, assim, um função da dimensão hierarquizadora e da patronagem que permeia nossas relações diferenciais e permite, em consequência, o estabelecimento de elos personalizados em atividades basicamente impessoais. (DAMATTA, 1997, p. 195)

Holanda (2015) e DaMatta (1997), dessa forma, chamam atenção para o fato de que desde a colonização do Brasil pelos portugueses a separação entre público e privado não se efetivou. Fica claro que tal embaralhamento não se restringe à atualidade e nem à parceria público-privada, mas esta atualiza, no entanto, a lógica patrimonialista que despreza os limites entre essas esferas. Na inspiração americana, a PPP se estrutura no Estado fazendo uma concessão pública para a iniciativa privada, que investe naquilo que é público, presta serviço público e obtém lucro, daí a ideia de privatização dos

serviços públicos. No Brasil, o espaço público tomado como espaço privado se atualiza nas PPPs, na medida em que o público entra com o dinheiro e o privado com o lucro, constituindo-se, assim, como uma nova espécie de esfera urbana.

Um exemplo de como a administração do público pela lógica privada se expressa é o Parque Madureira[6], mais um empreendimento do modelo de cidade que se instaurou no Rio de Janeiro. Os estudos de Sousa (2015) apontam que algumas regras de funcionamento, tais como a proibição de churrasquinho e animais domésticos, vão de encontro à apregoada semelhança do parque com o Aterro do Flamengo[7]. As matérias jornalísticas legitimavam a importância do parque para a cidade justamente pela possibilidade dele levar ao subúrbio práticas comuns aos moradores da Zona Sul.

Pela lógica da administração do parque, no entanto, proibições como soltar pipa e presença de animais domésticos jogam por terra a semelhança pretendida com o Aterro do Flamengo. Se pelo senso comum o parque é onde a cidade respira, onde se espera ter liberdade de práticas de lazer e ordenamento menos rígido, as normas impostas pela gestão pública sob a lógica privada é uma ruptura que aponta para a reformulação do entendimento do que é um parque.

Apesar de o espaço ser regido e mediado pelo Estado, espera-se que múltiplas práticas sociais floresçam naturalmente. O que norteou a transformação do cais do porto e da antiga Praça Mauá (e seu

---

6 Parque de 450 mil metros quadrados inaugurado em 23 de junho de 2012 e ampliado em 2015. Fica situado entre os bairros de Madureira e Guadalupe, na zona norte do Rio de Janeiro. É o terceiro maior parque da cidade, somente menor que o Parque do Flamengo e a Quinta da Boa Vista

7 Espaço de lazer construído sobre aterros sucessivos na baía de Guanabara. O parque estende-se do Aeroporto Santos-Dumont, no bairro do Centro, ao início da Praia de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro.

entorno) em Porto Maravilha não foi a existência dos moradores da região e suas práticas espaciais. Pelo contrário. Não estamos dizendo que na lógica da cidade-empresa essas práticas não possam florescer, mas sim que elas se subordinam a determinadas regras de comportamento para atrair um consumidor que garanta o lucro almejado pelos investidores, a saber, o turista, o empresário/empreendedor/especulador e o novo morador.

O conceito de cidade-empresa se estabeleceu no Rio a partir da primeira gestão de César Maia (1993-1996), que contratou consultores catalães participantes da concepção de cidade que deu origem à Barcelona Olímpica. A transformação da cidade em "Rio Olímpico" foi uma das prioridades da gestão de Luiz Paulo Conde (1997-2000), que tinha sido secretário municipal de Urbanismo de César Maia. Depois de Conde, César Maia retornou à prefeitura e cumpriu mais dois mandatos (2001-2004 e 2005-2008). A concepção de cidade perseguida por Maia se materializou na gestão de Eduardo Paes (2009-2012 e 2013-2016), que foi secretário municipal de Meio Ambiente a partir da segunda gestão de Maia. Estamos diante de quase trinta anos de construção discursiva de um projeto de cidade.

A cidade-empresa, a cidade-negócio, é um modelo que se estrutura na ideia de que as cidades devem ser planejadas sob uma perspectiva estratégica empresarial. Ou seja, as cidades passam a ser pensadas como empresas que competem com outras "empresas" no mercado internacional de cidades. O principal negócio que acirra essa competição é a venda de localização para empresas globalizadas que podem circular e investir em qualquer parte do mundo. Nesse sentido, o Rio de Janeiro pensado como empresa é mais uma cidade competindo por investimentos, turismo e megaeventos.

O ano de 2009 marcou a continuação de um ideário político que se pretendia consensual e que permitiria a concretização de projetos

há muito tempo desejados pela gestão de César Maia. Para Faulhaber e Azevedo (2015), a aliança entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) tornou-se a base de apoio político da prefeitura, notadamente pela a garantia de investimentos públicos na cidade. Para que o projeto neoliberal de cidade se concretizasse no Rio, a exemplo de cidades internacionais, era preciso que as alianças extrapolassem a esfera político-partidária e incluíssem o setor privado, especialmente empresas da construção civil.

Para mostrar o poder das empresas privadas nas decisões que a gestão urbana tomou, Faulhaber e Azevedo (2015) chamam atenção para as vultuosas quantias por elas doadas à campanha de candidatura de Eduardo Paes à prefeitura da cidade. Doações que se intensificaram, especialmente por parte das empreiteiras, na campanha de reeleição, demonstrando a satisfação desses investidores com a política praticada por Paes no primeiro mandato[8].

> Mais de 60% das doações dirigidas à sua candidatura e ao diretório municipal do PMDB são provenientes de empresas que atuam no mercado imobiliário. Em prestações de campanha, aparecem como principais doadores as empresas com contratos bilionários para gestão de servi-

8 A pesquisa de Falhauber e Azevedo (2015) fornece dados do relatório das eleições 2008, disponibilizados pelo Tribunal Superior Eleitoral, sobre o financiamento da primeira campanha de candidatura de Eduardo Paes à prefeitura do Rio de Janeiro. Os principais investidores foram: "EIT (empreiteira), com R$ 1 milhão; Eike Batista, com R$ 500 mil; OAS (empreiteira), com R$ 350 mil; Banco Itaú, com R$ 300 mil; Carioca (empreiteira), com 300 mil; Financilar (financiamento imobiliário), com R$ 280 mil; Gerdau (metalúrgica), com R$ 200 mil; e Rossi (imobiliária), com R$ 200 mil, dentre outros" (2015, p.30).

> ços públicos e grandes obras da prefeitura, entre elas Carvalho Hosken (Parque Olímpico), Cyrela (Campo de Golfe) e OAS (Porto Maravilha, Transolímpica e Transcarioca). (FALHAUBER e AZEVEDO, 2015, p. 30)[9]

A importância atribuída ao capital privado nesse modelo de cidade ressoou no jornal *O Globo*. Em vinte e sete de outubro de 2010, a parceria público-privada foi destaque na reportagem "Porto em contagem regressiva: escolhido o consórcio que, por R$ 7,3 bi, executará amplo conjunto de obras na região". A página 16 foi inteiramente dedicada a obras e serviços que seriam executados pelo consórcio Porto Novo, dando destaque à construção do Museu do Amanhã, principal símbolo da "revitalização" da zona portuária. A figura 2 reproduz a página analisada.

9 A entrevista de Carlos Carvalho Hosken, proprietário da empreiteira Carvalho Hosken, à *BBC-Brasil – "Como é que você vai botar o pobre ali?-, diz bilionário 'dono da Barra da Tijuca'"*, é bastante representativa do poder que as empreiteiras exercem sobre as decisões governamentais acerca do espaço urbano, especialmente em tempos de Olimpíadas no Rio de Janeiro. O empresário assume que nos interesses das empreiteiras não cabe a população pobre.
http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150809_construtora_olimpiada_jp?ocid=socialflow_facebook Acesso em: 10 de agosto de 2015.
.

16 O GLOBO Quarta-feira, 27 de outubro de 2010

RIO

Porto em contagem regressiva

Escolhido o consórcio que, por R$ 7,3 bi, executará amplo conjunto de obras na região

Isabela Bastos

As obras que prometem mudar a cara da Zona Portuária do Rio, tirando da paisagem parte do Elevado da Perimetral, já tem data para começar. Em janeiro de 2011, a prefeitura inicia a implantação de uma nova avenida no Porto, chamada Binário, e a perfuração de um mergulhão sob a Avenida Rodrigues Alves, preparando o terreno para a demolição da Perimetral, entre o Arsenal de Marinha e a Avenida Francisco Bicalho. Incluídas na segunda etapa do projeto Porto Maravilha, as intervenções serão executadas pelo consórcio Porto Novo — formado pelas empreiteiras Norberto Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia —, escolhido ontem o vencedor da primeira Parceria Público Privada (PPP) da cidade. Além de fazer as obras, o consórcio ficará, como uma grande concessionária, responsável pela manutenção dos serviços públicos municipais em toda a área. O valor da PPP foi fixado em R$ 7,3 bilhões por 15 anos de concessão.

— É a maior PPP do Brasil. O consórcio não apenas fará as obras, como ficará encarregado dos serviços, que vão desde a troca de lâmpadas até a coleta de lixo — diz o prefeito Eduardo Paes.

Pelo cronograma da prefeitura, todas as obras viárias de reurbanização e infraestrutura do Porto — orçadas em R$ 4,2 bilhões — terão que ficar prontas nos próximos cinco anos, a tempo das Olimpíadas de 2016. O Porto receberá parte das instalações olímpicas, como as vilas de mídia e dos árbitros e o centro de mídia não credenciada, entre outros equipamentos. Já os gastos com serviços por 15 anos foi fixado em R$ 3,1 bilhões. O valor total da PPP ficou cerca de R$ 2 bilhões abaixo do previsto pela prefeitura.

A estimativa é que a implantação da Avenida Binário dure dois anos. Com seis pistas (três em cada sentido), a nova via será aberta em paralelo à Avenida Rodrigues Alves, aproveitado ruas subutilizadas da área. Para ligar a Praça Mauá à Avenida Francisco Bicalho, a avenida terá um túnel passando por baixo da sede da Polícia Federal, na Praça Mauá. Dois viadutos serão construídos sobre a Francisco Bicalho para ligar o Binário ao Elevado do Gasômetro e à Linha Vermelha.

Consórcio terá que reurbanizar a região

• A prefeitura quer ainda concentrar esforço, nos dois primeiros anos, na perfuração do mergulhão sob a Rodrigues Alves, para permitir a demolição por etapas do Elevado da Perimetral, entre 2013 e 2015. O túnel será construído entre o Arsenal de Marinha e o armazém 6 do porto. A ideia é que o Binário absorva, ao final das intervenções, todo o trânsito local da região, enquanto a Rodrigues Alves, junto com o mergulhão, será transformada numa via expressa, sem sinais.

— A Rodrigues Alves terá seis pistas e o Binário outras seis. Isso fará com que, no futuro, a área do porto tenha 50% mais pistas de tráfego do que temos hoje, contando com a Perimetral — explica o presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano do Porto (Cdurp), Jorge Arraes.

Até 2015, o consórcio terá que implantar quatro quilômetros de túneis e viadutos, reurbanizar 70 quilômetros de ruas da área e a implantar 700 quilômetros de redes de água, esgoto, telefonia, drenagem, gás, entre outros serviços. Do pacote também fazem parte a reurbanização de 650 mil metros quadrados de calçadas, o equivalente a 79 campos do Maracanã; a instalação de sete mil novos postes de iluminação pública e o plantio de 15 mil árvores. O consórcio terá ainda que fazer toda a reurbanização do Morro do Pinto. Vizinhos a este, os morros da Providência e da Conceição têm projetos separados, que vêm sendo executados pela prefeitura.

O contrato com o consórcio será assinado na última semana de novembro. Segundo o presidente da Cdurp, as primeiras semanas do próximo mês servirão para que o consórcio possa contribuir juridicamente uma empresa para ficar à frente da PPP e captar o seguro que garantirá a proposta vencedora. Os serviços públicos municipais na área não serão também transferidos imediatamente ao consórcio.

Segundo o presidente da Cdurp, dentro da PPP foram estabelecidos padrões de serviços a serem seguidos dura e depois das obras. Com base nisso, serão feitas reuniões com todas as empresas e autarquias da prefeitura que realizam os serviços atualmente — como Comlurb, RioLuz e RioÁguas — para fechar um cronograma gradativo da transferências dessas atribuições para o consórcio.

— Temos uma perspectiva de aumento populacional de 20 mil para cem mil pessoas nessa região nos próximos 15 anos, e o padrão de serviços definido dentro da PPP acompanha essa estimativa — complementa Arraes.

O financiamento das obras será feito, num primeiro momento, com recursos do FGTS. Para cobrir a operação financeira, remunerando de volta o fundo de garantia, a prefeitura espera começar a vender certificados de potencial adicional de construção, as chamadas Cepacs, ainda este ano. Segundo o presidente da Cdurp, a prefeitura deverá receber o aval da Comissão de Valores Mobiliários (CVM) para começar a leiloar as Cepacs na semana que vem. Os leilões serão realizados na Bovespa.

— Mas queremos que o primeiro leilão seja feito, simbolicamente, na Bolsa de Valores do Rio — diz o prefeito Eduardo Paes.

Para evitar obstáculos à revitalização da Zona Portuária, Paes anunciou ontem que decidiu sepultar uma obra viária anunciada no ano passado para a região, mas que não estava incluída no pacote da PPP: a construção de um viaduto de dois andares, como o Elevado da Joá, sobre a Rua São Cristóvão. O viaduto permitiria a ligação direta do Túnel Rebouças com a Avenida Brasil e a Ponte Rio-Niterói, sem passar pela Avenida Francisco Bicalho, eliminando um gargalo que hoje atormenta a vida de milhares de motoristas.

Segundo Paes, ele foi convencido por técnicos da prefeitura de que a construção do viaduto desvalorizaria o terreno do gasômetro, considerado o de maior valor construtivo do projeto Porto Maravilha. Na área, poderão ser construídos prédios de até 50 andares, segundo lei aprovada este ano pela Câmara de Vereadores. O viaduto diminuiria o tráfego da Francisco Bicalho em cerca de 20%, segundo estimativa da Companhia de Engenharia de Tráfego (CET-Rio). Por ali passam hoje 162 mil veículos diariamente. Com 900 metros de extensão, o novo viaduto interligaria a Linha Vermelha à Perimetral e custaria R$ 37 milhões.

CONHEÇA A NOVA ZONA PORTUÁRIA

O PROJETO do Museu do Amanhã, que será instalado no Pier Mauá: as obras deverão ser licitadas em novembro

'Obra verde' à beira-mar

Museu do Amanhã captará energia solar e usará água da Baía

• Uma estrutura de concreto, aço e vidro que se movimenta, abrindo e fechando o telhado conforme o movimento do dia. O Museu do Amanhã, que será construído pela prefeitura no Pier Mauá, não terá apenas um desenho arrojado, que lembra o de um animal adormecido à beira-mar. Notabilizado por suas obras inovadoras, como a Gare do Oriente, em Lisboa, e a Cidade das Artes e da Ciência, em Valência, o arquiteto e engenheiro espanhol Santiago Calatrava projetou um prédio que abrirá grandes alas, semelhantes a escamas, no teto. As alas se moverão de acordo com a posição do sol, para captar energia solar e convertê-la em elétrica. Dentro do conceito de "obra verde", levando em conta a sustentabilidade ambiental, a refrigeração do prédio usará água da Baía de Guanabara.

ABA NA cobertura do museu: o sistema permitirá captar a energia solar

O novo museu, que vem sendo concebido em parceria com a Fundação Roberto Marinho, ficará pousado sobre um espelho d'água rodeado por áreas verdes. As obras deverão ser licitadas em novembro, segundo o prefeito Eduardo Paes. O objetivo é que o complexo cultural fique pronto em 2012. Em setembro passado, a Secretaria municipal de Obras lançou o edital de licitação das fundações do prédio. Orçada em R$ 22,4 milhões, essa etapa da construção deverá durar quatro meses e instalar cerca de mil estacas no píer.

Com 12,5 mil metros quadrados de área construída, o museu terá dois andares. Serão investidos R$ 130 milhões — sendo R$ 35 milhões no desenvolvimento do conteúdo e R$ 95 milhões na construção do edifício, incluindo projetos de arquitetura.

Blair em SP: obras pensando no longo prazo

Marcelle Ribeiro

• SÃO PAULO. Em palestra ontem para cerca de 450 empresários e políticos, o ex-primeiro ministro britânico Tony Blair deu conselhos sobre investimentos para os Jogos Olímpicos e a Copa de 2014 e disse que dificilmente os valores gastos nesses eventos esportivos equivalem ao que foi orçado inicialmente. Blair, considerado o responsável por Londres conquistar as Olimpíadas de 2012, chegou a ser anunciado como o consultor dos Jogos de 2016 no Rio, mas o governo do estado desistiu, pois não conseguiu viabilizar financeiramente a contratação.

O ex-primeiro-ministro listou uma série de medidas para as quais o Brasil e o Rio devem ficar atentos em relação a 2014 e 2016. As principais são: ter objetivos claros e capacidade de entregar as obras do evento no prazo, atrair recursos públicos e privados, investir em infraestrutura e fazer obras pensando no longo prazo.

O prefeito Eduardo Paes disse que o cronograma das obras para as Olimpíadas no Rio têm que estar tão adiantadas quanto as de Londres para 2012. Ele lembrou que o Rio se inspirou na estratégia londrina para conquistar o evento: fazer um corpo a corpo com as pessoas-chave do COI.

— Nunca na história das Olimpíadas o cronograma esteve adiantado. Em Londres está. Vamos ter que estar adiantados no Rio também.

(Figura 2)

O trecho destacado mostra que a efetivação da parceria público-privada é tomada como um "acontecimento extraordinário" para

a cidade, a grande "promessa" de mudança da "cara da zona portuária do Rio", acionada simbolicamente por uma contagem regressiva para a chegada de uma "nova" cidade.

> As obras que prometem mudar a cara da zona portuária do Rio, tirando da paisagem parte do elevado da perimetral, já tem data e hora para começar. Em janeiro de 2011, a prefeitura inicia a implantação de uma nova avenida no Porto, chamada Binário [...] as intervenções serão executadas pelo consórcio Porto Novo – formado pelas empreiteiras Norberto Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia-, escolhido ontem vencedor da primeira Parceria Público Privada (PPP) da cidade. [...] Pelo cronograma da prefeitura, todas as obras viárias de reurbanização do Porto – orçadas em R$ 4,2 bilhões – terão que ficar prontas nos próximos cinco anos, a tempo das Olimpíadas de 2016. (*O Globo*, 27/10/2010, p.16)

Produzindo o mesmo direcionamento de sentidos das demais matérias do jornal que abordavam o assunto, há a informação de como as obras e os serviços do Consórcio Porto Novo seriam pagos sem problematizar a "forma engenhosa" de articulação do financiamento da PPP, assim como a participação do capital privado na gestão do espaço público. Nesse sentido, *O Globo* aparece mais como um veículo de propaganda do projeto de cidade e menos (ou nada) como um lugar de debate público, função creditada ao jornalismo.

Tal observação pode ser pensada em Sodré (2005), para quem "os materiais de uma ideologia são a linguagem e seus recortes práti-

cos, denominados 'discursos'" (SODRÉ In: MORAES, 2005, p.22). Certo de que a linguagem não reflete a realidade, mas a cria, o autor afirma que a ideologia globalista em muito se vale da mídia, que a partir de uma técnica política de linguagem requalifica a vida social em função da tecnologia e do mercado.

> Quando um grupo hegemônico obtém da sociedade a aceitação de uma ideologia, está obtendo aval semântico para uma pletora de pontos de vista, visões de mundo, articulações de senso comum e representações sociais guiados por um sentido determinado. [...] Própria do mecanismo ideológico é a troca da parte pelo todo, isto é, da parcialidade do sentido (já que é apenas a unidade consensual de um grupo específico) por uma totalidade ou universalidade ilusória. (SODRÉ In: MORAES, 2005, p. 22)

Com efeito, a produção de sentidos do *O Globo* construía um caminho simbólico que se pretendia universal e verdadeiro sobre a parceria público-privada. A reportagem ressaltava que o Porto Maravilha precisava ficar pronto a tempo das Olimpíadas. Os megaeventos esportivos ocupavam um lugar central nos discursos do projeto de cidade. Parecia que "tudo podia e devia acontecer" em nome da preparação da cidade para recebê-los. Inclusive que o Estado permitia que a Federação Internacional de Futebol (FIFA)[10]

10 Em 2013, o então secretário-geral da FIFA, Jérôme Valcke, declarou em um simpósio que "menos democracia às vezes é melhor para se organizar uma Copa do Mundo". A crítica a governos democráticos nos ajuda a entender a atuação pouco democrática da FIFA quando se trata de garantir seus interesses nas cidades-sede de Copa do Mundo. Disponível:

e o Comitê Olímpico Internacional (COI) atuassem como "autoridades públicas" no controle dos espaços públicos.

Leis de exceções[11] antes e durante megaeventos esportivos reestruturam legislações penal, tributária e fiscal em função dos interesses da FIFA e do COI. A FIFA recebeu isenções ficais e ganhou autoridade sobre os espaços publicitários em um raio de dois quilômetros das áreas de interesse dos jogos. Significa dizer que não só nos estádios, mas também no entorno das competições, aqueles que exerciam atividades comerciais só poderiam vender artigos oficiais da FIFA e/ou dos seus patrocinadores. Esses são alguns entre muitos privilégios concedidos à entidade privada.

Os discursos dos megaeventos esportivos e as leis que "oficializam os interesses" de grupos privados a eles associados, sinalizam o que Vainer (2011) chama de "cidade de exceção". Para formular o conceito, o autor se apoia nas teorias do estado de exceção, que estudam a imposição da exceção como regra em situações de crise extrema, como uma guerra, por exemplo. A construção simbólica da crise urbana e dos megaeventos como "oportunidade" de transformação das cidades "naturaliza" a ideia de que legislações inflexíveis podem ser empecilhos a esse tipo de projeto.

Toda essa problemática dá a ver a "reinvenção" das cidades condicionadas a diferentes parcerias público-privadas. E uma das facetas perversas dessa "reinvenção" se apresenta no deslocamento de comunidades pobres como se fossem resíduos impróprios à cidade do futuro. Nesse rearranjo discursivo, é legitimada a crise urbana, transpare-

---

http://copadomundo.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/24/excesso-de-democracia-no-brasil-afeta-organizacao-da-copa-diz-valcke.htm Acesso em: 03 dezembro de 2013.

11 Um exemplo é a Lei Geral da Copa do Mundo, sancionada em 2012 pela então presidenta Dilma Rousseff.

cendo a necessidade imperiosa de remover tudo aquilo que "atrapalha" a transformação do Rio em "cidade olímpica", em cidade global.

Considerações finais

A constatação de que a parceria público-privada do Porto Maravilha se convertia em um dos principais atores capazes de articular suas ações políticas e sociais levando em consideração a forte influência do espaço midiático no contemporâneo, nos levou a problematizar a materialização discursiva desse tipo de gestão no jornal *O Globo*, apontando o Rio de Janeiro ora como empresa, ora como mercadoria.

Construída sob o discurso de ser uma obra sem aporte público, a "revitalização" da zona portuária foi alvo de denúncias de esquemas de propina, mau uso e desvio de recursos públicos e desrespeito à legislação ambiental. Também deixou como rastro um alto custo social, visto que houve desapropriações e remoções forçadas de moradores pobres da região, sobretudo do Morro da Providência.

O argumento da crise urbana e econômica, recorrente nos discursos que legitimavam o projeto neoliberal de cidade como o "caminho único" para o desenvolvimento da região, volta à cena para justificar o fracasso do Porto Maravilha como "lugar ideal" para moradores de classe média e corporações transnacionais. Essa inviabilização, no entanto, se imprime em grande medida pela super valorização do metro quadrado, promovida pela complexa mercantilização de terras públicas e criação dos CEPACs.

A forma engenhosa como os recursos de determinadas PPPs são administrados interfere na relação dos habitantes da cidade com suas práticas espaciais. Espaços públicos são geridos como se fossem privados, o que provoca no cidadão uma sensação de pertencimento duvidoso em relação à sua própria cidade. Os interesses de empresas privadas, ao direcionar a produção espacial e discursiva, implicam

novas esferas urbanas em nome do ideal de cidade global. Neste estudo, trazemos uma contribuição crítica a essa lógica nos espaços da cidade e do jornalismo.

Referências

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (orgs). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos***.** Petrópolis, RJ: 2012.

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manoel. Local y Global. *Lá gestión de las ciudades em la era da información.*Madri: United Nations for Human Sttlements/Taurus/Pensamiento, 1997.

_____. *As cidades como atores políticos.* Novos estudos CEBRAP, n.45, julho de 1996.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis***.** RJ: Rocco,1997.

FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro Olímpico***.** Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FERREIRA, João Sette Whitaker; MARICATO, Ermínia. Operação Urbana Consorciada: diversificação urbanística participativa ou aprofundamento da desigualdade? In: OSÓRIO, Letícia Marques (org.). *Estatuto da Cidade e Reforma Urbana: novas perspectivas para as Cidades Brasileiras*. Porto Alegre/São Paulo: Sergio Antonio Fabris Editor, 2002.

HARBERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. RJ: Cia. das Letras, 2015.

JAGUARIBE, Beatriz. *Imaginando a Cidade Maravilhosa: modernidade, espetáculo e espaços urbanos***.** Porto Alegre: Revista Famecos, v.18, nº2, p. 327-347, 2011.

SODRÉ, Muniz. O globalismo como neobarbárie. In: Moraes, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia mundialização cultural e poder.* Rio de Janeiro. Record, 2005.

SOUSA. Mônica Christina Pereira de. *Pode o subúrbio falar? A dislexia discursiva como estratégia de silenciamento e enquadramento das vozes.* [Tese de Doutorado]. Faculdade de Comunicação Social. Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense, 2015.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (orgs). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos.* Petrópolis, RJ: 2012.

_____. *Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: XIV Encontro Nacional da ANPUR, 2011.

Capítulo 3

COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS: ESTÉTICAS DO DESAPARECIMENTO, ESTÉTICAS DA OCUPAÇÃO

Rose de Melo ROCHA

Introdução

O debate sobre as culturas urbanas chega ao campo da comunicação no Brasil por diferentes vias, mas algumas delas terminam por constituir núcleos referenciais de abordagem, tal como se pode observar no conjunto de artigos que compõem esta obra. A análise da comunicação urbana propriamente dita vem mobilizando há mais de três décadas vários pesquisadores, muitos deles tendo participado, ao longo dos anos, das discussões capitaneadas pelo GP Comunicação e Culturas Urbanas da Intercom. Desde abordagens estilísticas, atentas às formas e estéticas do fazer e dos processos comunicacionais próprios do espaço-tempo urbano, até olhares que privilegiam a apropriação das cidades com fins comunicacionais, institucionais e não-institucionais, comerciais e de resistência contra-hegemônica, passando por pesquisas mais afeitas às problemáticas da antropologia visual ou ao campo da produção de imaginários e modos de partilha, a cidade e suas interfaces comunicacionais têm sido importantes objetos de estudo de comunicadores e comunicólogos.

Apresentamos neste capítulo uma reflexão sobre as metrópoles contemporâneas que as compreende como território, texto e corpo, demarcada por disputas e negociações de sentido, duro solo da exclusão e do estigma mas, igualmente, campo plástico e polissêmico ocupado pelas escritas de existências e re-existências que almejam a equidade e denunciam as práticas e valores necropolíticos. Escrever sobre a potência criadora da urbe e refletir sobre seus paradoxos é tarefa que nos sensibiliza, seja enquanto cidadã, seja enquanto pesquisadora. Finalizo a escrita deste texto exilada das ruas e dos demais habitantes de minha cidade. A cidade autopista, a "locomotiva do Brasil" está desertificada. Agora, a "estética da desaparição" que afetou nos primórdios do que se chamou pós-modernidade um autor como Paul Virilio, ou a maquinaria da exclusão que mobilizou, em criticidade utópica, Milton Santos, (des)une de modo inesperado e avassalador o corpo urbano aos corpos humanos.

Enquanto escrevo estas palavras, à guisa de uma introdução em frêmito, meu corpo está apartado do corpo da cidade em que vivo. Há risco neste encontro. Recolho-me. Não quero me contaminar. Não quero morrer. Lá fora, a cidade deserta lança seu grande grito. Ele se chama silêncio. Ele se chama interrupção de fluxo.

A metrópole ambígua: limites da intervenção no meio ambiente urbano

As grandes cidades provocam nos homens sentimentos paradoxais. A equação vantagens/desvantagens não parece se prestar a uma análise maniqueísta da vida social urbana. Afinal, a metrópole é ela própria um paradoxo, fruto de uma sensação e de uma organização ambíguas onde Bem/Mal parecem compor as faces de uma mesma moeda. Ponto central da concentração humana, a metrópole contemporânea tornou-se também artífice da segregação, poden-

do converter-se em simulacro frio da convivência coletiva ou palco das mais diversas iniciativas de ocupação, inclusão e subjetivação. O enigma que nos lança é, assim, igualmente paradoxal: decifra-me enquanto devoro-te, devora-me enquanto decifra-me.

Especificamente nas grandes metrópoles do Sul Global, onde assistimos a uma explosão demográfica e a uma urbanização profundamente desordenada e condicionada à lógica da industrialização a qualquer custo, da verticalização sustentando pérfidos atores do mercado imobiliário, da digitalização que sustenta poderosos finançopanorams, acabamos sendo levados a crer que existem certas contingências desta vivência urbana das quais não se pode escapar. Este raciocínio não deixa de ser perigosamente imobilista, ao indicar que assumimos com A CIDADE, transformada quase que em uma entidade autônoma, um estranho jogo de toma lá dá cá. Enfim, paga-se um preço simbólico e factual para viver na tão amada metrópole, em troca das vantagens que ela porventura possa oferecer. E mais, a compreensão e o questionamento desta relação permanecem invariavelmente "arquivados".

Mas, ainda assim, a grande cidade seduz. Ela continua sendo um atrativo para grandes massas de população, a despeito de todas as críticas e de todos os fatos concretos que depõem contra a vida metropolitana. "De 'mãe' que já foi, expulsando para longe o fantasma do conquistador, daquele que traria a aniquilação, a cidade passou a simbolizar uma tormentosa imagem de 'madrasta', que golpeia os 'enteados' em cada canto escuro (ou mesmo claro) da 'casa'. Nem por isso deixa de fascinar cada vez mais, e atrair" (REVISTA USP/ editorial, março/abril/maio 1990).

Como definir esta metrópole paradoxal, na sua rede dinâmica e complexa de produção e comunicação? Em que medida a forma espacial da cidade determina a vida de seus habitantes e, por outro

lado, em que medida os processos sociais desenvolvidos na cidade vão, por sua vez, determinar esta configuração espacial? Como afinal perceber a contínua interação entre forma espacial e processos sociais?

Invariavelmente, a dubiedade manifesta no cotidiano das grandes metrópoles tem se prestado menos à critica e mais ao reforço subjacente ao senso comum recorrente na ideologia/apologia da metrópole aos moldes da "São Paulo não pode parar" ou, mais recentemente, "Rio de Janeiro dos megaeventos". No entanto, estas imagens estereotipadas servem para, de certa forma, promover a sua discussão. Isto porque a grande cidade fascina, mas também oprime. Ou ainda: existe na sua ambiguidade um estranho sentido de sedução.

Se, de um lado, a opção pela vida nas grandes cidades não permite equacionar o conflito estabelecido entre o que a experiência urbana oferece e o que se deseja que ela ofereça, de outro, a cidade também existirá da maneira e a partir da maneira que é percebida. Assim, é a partir da articulação entre modo de percepção, expectativas, necessidades e possibilidades que se estabelecem, se organizam e se destroem as relações de comunicação e de intercâmbio com e na cidade, espaço geográfico, simbólico e vital.

A maneira pela qual os cidadãos se comunicam com sua cidade e ela se faz comunicar para eles compõe-se, neste sentido, de vetores de um mesmo processo. Processo este que também interfere no modo como os cidadãos vão se comunicar e interagir no meio ambiente urbano. "Se a cidade é um conjunto de representações simbólicas e materiais, se não pode ser mais a utopia dos urbanistas, se é reflexo do grande espelho social, então a cidade somos nós. De alguma forma somos coparticipantes deste quadro tenebroso" (PINHEIRO, 1990 pp.81-2).

Considerar a ideia de coparticipação conduz, entretanto, a um questionamento inevitável: a evolução das cidades coaduna-se progressivamente com a sua decadência, ao menos no sentido de que ela reflete a derrocada de um "mito", o da aglomeração como fonte de integração, e enseja novas utopias de comunidade erigidas no elogio à diversidade e às diferenças.

A relação inicial homem/cidade torna-se vinculada à equação cidade/poder. Assim, à organização política e econômica de uma sociedade corresponde um perfil particular de suas cidades, determinando em última instância regras simbólicas ou formais do que é considerado, mais do que legal, lícito em termos da utilização do espaço urbano e dos processos comunicativos que lhe são peculiares. A unilateralidade não se expressa, desta forma, propriamente na relação entre o homem e o meio ambiente, mas especificamente na relação entre o homem e a cidade considerada enquanto espaço/tempo do PODER. Revela-se o PODER unilateral como reflexo/componente, utilizando um termo bastante simplista, de deficiências no relacionamento entre homem/PODER:

> O sistema pode abrir mão da cidade fabril, produtora, espaço/tempo da mercadoria e das relações sociais mercantis. Existem signos desta evolução. Mas ele não pode prescindir do urbano como espaço/tempo do código e da reprodução, pois *a centralidade do código é a própria definição do poder* (BAUDRILLARD, 1979, p. 37; grifo nosso).

O grande corredor: imagens que passam, cidades que se atravessam

Desta forma, se a cidade é ainda um *território*, ela torna-se *território de percurso*, e nem sempre de uma mobilidade voluntária, mas um grande corredor com pontos de partida e de chegada, anulando o "desgaste" do contato com a paisagem e tornando possível almejar-se uma otimização da relação homem/meio ambiente, homem/homem, tendo por base a convicção de que estes intercâmbios, óbvia ou estranhamente, tornaram-se fontes inesgotáveis dos mais diversos tipos de estresse urbano.

À otimização máxima desta relação corresponderia por sua vez a velocidade máxima, utilizada como padrão e medida do espaço e do tempo, e internalizada ela própria na lógica comportamental e psíquica das grandes massas de população urbana. A cidade é então um espaço que se atravessa, onde o "estar em movimento" é também "estar de passagem". Analisando o processo de degeneração do espaço público, Sennet aponta que o abandono deste espaço ocorreu porque de fato ele estava esvaziado, reforçando por conseguinte uma certa "visão intimista" e calcando o progressivo encarceramento do homem na sua vida privada:

> No mais físico dos níveis, o ambiente incita a pensar no domínio público como desprovido de sentido. É o que acontece com a organização do espaço urbano. (...) *A supressão do espaço público vivo contém ainda uma ideia mais perversa: a de fazer o espaço contingente às custas do movimento.* (...) A ideia do espaço público como derivação do movimento corresponde exatamente às relações entre espaço e movimento produzidas pelo automóvel

> particular. (...) As ruas da cidade adquirem então uma função peculiar: permitir a movimentação; se elas constrangem demais a movimentação, por meio de semáforos, contramãos, etc., os motoristas se zangam ou ficam nervosos. (...) Atualmente, experimentamos uma facilidade de movimentação desconhecida de qualquer civilização urbana anterior à nossa, e no entanto a movimentação se tornou a atividade diária mais carregada de ansiedade (SENNET, 1988, p.26 e p.28; grifo nosso).

Se a rua deixa de ser o espaço da descoberta, reflete sua deterioração como fonte de comunicação e intercâmbio. Alguns olhos urbanos, viciados por um ambiente visual onde reinam a velocidade e o caos, vivenciam a rua como mero "por onde passar". O espaço público encarado como passagem desvincula-se ou torna distorcida a sua utilização para o lazer, o lúdico, a arte, os aprendizados culturais e de sociabilidade. Se escassas de experiências interativas, afastam-se de um fim social maior do que simplesmente ser uma passagem ou um "como vender para uma multidão de X/motoristas por segundo ou Y/transeuntes por minuto". A cultura de rua e os mais variados ativismos urbanos enfrentam diretamente este tipo de imposição, podendo evocar a marginalidade, a rebeldia ou, ainda, a potência expressiva das politicidades.

Com o olhar do cidadão progressivamente substituído pelo olhar do passageiro/passante e do estrangeiro, modificam-se não só os planos da experiência visual, mas alteram-se os parâmetros da ação social e política, por meio de uma transformação profunda da

sensibilidade. A consciência do mundo declina na velocidade em que a compreensão do real opera-se na vivência urbana.

Este desaparecimento na mobilidade, esta "cultura da desertificação" na qual a alienação se dá pelo olhar e pela fragmentação, faz com que se veja o mundo como aparência do real e não mais como real. A velocidade é uma forma de vida e o excesso de velocidade uma escola de conduta, em que a perda progressiva do conteúdo informativo de homens e lugares opera, por meio da mediação veicular, uma verdadeira privação sensorial do passageiro e um bloqueio da informação direta dos viajantes. Esta domesticação sofisticada obtida pela imobilização mesma do corpo, este encarceramento na velocidade, reforça uma certa estética da rapidez, na qual a consistência dos lugares, inclusive como lugares habitados, se dissolve, ao ponto de cruzarmos a cidade como se, de fato, ela fosse um grande deserto.

Negação do espaço e do tempo, a velocidade equivale ao fim do mundo psíquico como verdade dimensionável. O mundo se ausenta e o espaço/tempo percorrido torna-se pura representação, "mas uma representação forçada porque tudo é falseado pelo avanço, este avanço que não é nada mais que a expressão da exterminação da duração e da extensão" (VIRILIO, 1984, p.168; tradução nossa).

Da cidade-cinema à cidade mediática

Ao elaborar o conjunto destas reflexões, algumas imagens surgem, de modo recorrente. São, por assim dizer, cenários e paisagens de alguns filmes futuristas que nos vêm à mente. No mundo urbano retratado pelo imaginário de alguns cineastas futuro-ficcionistas, o espaço da rua aparece como espaço da morte. Sob dois aspectos: porque, literalmente, ele é o lugar da mais pura expressão do caos, do lixo e da violência, de onde é difícil sair-se vivo; porque a rua é

um espaço, também literalmente, inacessível: é impossível chegar-se a ela, pois os intercâmbios entre casa/trabalho/lazer fazem-se assepticamente, por meio de túbulos, de certos tipos de canais vitrificados ou por meio de espécies de veículos voadores superpossantes, quase blindados.

Neste sentido, pode-se perceber que a sujeição à "ditadura do movimento" e o próprio encarceramento na velocidade representam não só uma domesticação mas também um propulsivo jogo com a morte, seja para desafiá-la, seja para "morrer um pouco" no fluxo contagiante do distanciamento e da ausência, na associação hipnótica do risco e do conforto: "A velocidade de transporte nada mais faz do que multiplicar a ausência, viajar para esquecer, (...) como uma repetição diferenciada de seu *último dia* " (VIRILIO, 1989, p. 75 ; tradução nossa).

Neste contexto, a morte não é sentida como realmente mortal, ela torna-se um simples acidente técnico e, a catástrofe, uma hipótese irreal; até que aconteça. Tempos da velocidade, em que se joga com a morte física e social, onde as emoções são banalizadas não só por uma alteração da visão mas dos sentidos, uma alteração da significação pelo distanciamento da relação entre corpo e meio ambiente. A via rápida estabelece-se como uma aniquilação da rua ou de qualquer sentido de intercâmbio que ela possa ter, onde o desenvolvimento de altas velocidades equivale ao desaparecimento da consciência como percepção direta de fenômenos que nos informam sobre nossa própria existência: "A autopista não é uma via de comunicação, mas o campo de concentração da rapidez" (VIRILIO, 1984, p.67; tradução nossa).

As grandes avenidas de circulação rápida devem ser conservadas sem buracos, lombadas e, preferencialmente, sem inconvenientes pedestres; elas, que nos permitem (?) realizar com maior rapidez nossos percursos, podem revelar-se, por outro lado, sintomáticas de um

progressivo isolamento, corredores de tempo nenhum, meros "por onde passar", locais onde a comunicação social está reduzida a coeficientes mínimos. Não sem razão costuma-se dizer: "perdi algumas horas no trânsito". De fato, é invariavelmente um tempo perdido. Este "mundo da via expressa", tardiamente vivido pelas metrópoles brasileiras, torna ainda mais tênues os limites entre o *cenário* urbano e a sua *encenação*.

A cidade deixa de ser um campo de representação para tornar-se um teatro das performances motrizes, *um cinema*, no qual a ótica da ilusão locomotriz é análoga à ilusão de ótica cinematográfica, e o automóvel um meio de comunicação de massa similar ao audiovisual e capaz, como este, de modificar o conteúdo intrínseco das mensagens, não por sua própria fascinação, mas pela representação do mundo que oferece.

A cidade-cinema é cada vez mais uma cidade mediática e a comunicação urbana, uma tela, adequada aos tempos da velocidade. Ver a cidade não só como um cinema mas como o limiar de uma tela saturada de tevê, este olhar dirigido para uma ordem de comunicação viciada, no qual as ruas reproduzem os esquemas da comunicação mediática, com seus sistemas fechados e circulares de autorreferência, adequadas à velocidade de desenvolvimento da época eletrônica e à degradação do espaço público, em que tecnologia e informação estão unidas no transporte de corpos e mensagens. O mundo está etiquetado como nos media, aniquilando não só o contato e o intercâmbio, mas a própria originalidade das sensações.

Os processos comunicativos estão de tal maneira intrincados na experiência humana e social e, por consequência, no cotidiano das grandes cidades, que muitas vezes não se para mais para analisar de que maneira, hoje em dia, eles exercem um papel determinante em nossas vidas. Do mesmo modo, não se costuma questionar em

que medida estes processos tornaram-se mera fonte de uma superinformação que sufoca a significação.

As redes de comunicação que compõem a vida metropolitana parecem tão extensas e múltiplas que se prefere às vezes não se atrever a questioná-las. De fato, ao se especificar a análise, dirigindo-a para a comunicação urbana que se dá no espaço público das ruas, pode-se confirmar a existência de um perfil realmente caótico e desordenado.

Apesar disto, este caos não se dá obviamente de forma ilógica. Ele tem uma significação profunda e, de modo algum, pode-se estar imune a ele. É dentro de um perfil de constante reação, ainda que ela se manifeste em apatia, que se articulam os códigos que vão permitir afinal que a cidade "funcione". Estes códigos, mesmo que interiorizados a nível inconsciente e aceitos pela coletividade, não são em verdade direta ou claramente propostos por ela, reforçando em uma primeira análise a cisão entre homem, espaço e poder. Ainda assim, são códigos determinantes no modo como a coletividade irá se inter-relacionar e, portanto, se comunicar. Estas observações, mesmo gerais, permitem compreender o porquê do incômodo causado por manifestações de rua que escapem à lógica organizacional de certos padrões de sociabilidade urbana, ainda que esta lógica e este espaço estejam impregnados do caos e da incerteza. Na verdade, travamos uma relação dúbia com este espaço de caos, pois o próprio espaço urbano em que vivemos teve sua edificação ancorada em valores e propostas ambíguas, quando não contraditórias. A configuração visual do ambiente metropolitano expressa parte significativa destas contradições, como um retrato vivo do processo de morte e vida da comunicação.

A realidade visual urbana, de um lado feita para ser vista, significando de antemão, e, de outro, procurando como que neutrali-

zar os seus pontos de degradação, reforça acima de tudo a ideia da neutralidade na saturação, ao ponto de mais nada nela parecer nos chamar atenção. Os grandes outdoors, a infinidade de sinalização, a profusão de luminosos, a arquitetura muitas vezes predatória e impositiva, os orelhões, as bancas de jornal, o excesso de carros, o conglomerado de pessoas transitando apressadas, as vitrines pululando ofertas e bens invariavelmente inatingíveis, os mendigos, os ambulantes, os letreiros, todos retratam um perfil não muito ameno de uma cidade que cresceu muito, em muito pouco tempo e com quase nenhum planejamento. Este excesso de informação pré-significada, esta multiplicidade etiquetada sufoca o processo de significação, assim como a superinformação sufoca a comunicação. Ironicamente, o espaço público, repleto de informações, não traz, neste aspecto, mais novidades.

Mas a comunicação urbana pode ser fascinante e inebriante nas cores gritantes dos outdoors que às vezes beiram o grotesco, na multiplicação incessante e hipnótica de ruas, avenidas e viadutos, nas luzes dos neons que vendem à exaustão produtos e informações. Mas esta mesma profusão de neons que, por um lado, pode ser vista como um fantástico e futurista show pirotécnico, por outro pode assemelhar-se a um cansativo festival de marcas e logotipos. A arquitetura soberba dos prédios de fachadas envidraçadas, sedutores no seu jogo de exposição/isolamento, pode não passar de um contraditório simulacro: o simulacro da luz em uma cidade que torna-se progressivamente o mais obscuro deserto.

Assim, a experimentação de uma "liquidação territorial" não parece estranha à própria "liquidação comunicacional", entendida como o fim da intermediação e do intercâmbio.

Nesta cidade mediática, significando/simulando de antemão, ancorada no código condensador e catalisador da descentralização,

com sua autonomia convulsiva e veloz, a possibilidade de intervir na configuração urbana torna-se cada vez mais urgente. Ocupar a cidade como parte de um projeto político de emancipação e subjetivação remete pois a um plano de contra-significação mais do que de ressignificação.

Do caos involuntário à intervenção voluntária

Considerações como estas estão ainda mais evidenciadas em áreas metropolitanas como São Paulo. Nesta cidade, o ambiente visual como possibilidade de meio ambiente "saudável" não parece ter-se constituído em uma preocupação mais séria dos governantes. A rua já é há muito considerada e tratada como mera passagem, se não como veículo de propaganda utilitária ou espaço de publicidade a ser "baratamente" vendido ou explorado. Este conjunto de "priorizações" se faz sentir no meio ambiente urbano, no espaço da rua e nas redes de comunicação, não só visuais, que compõem o perfil deste polo industrial e pós-industrial brasileiro, onde o consumo, as avenidas de trânsito rápido, os grandes prédios, a arquitetura gigantesca ou agigantada representa a fachada tortuosa do crescimento mal planejado. Um possível ideal de "limpeza visual" esbarra com a constatação de que ele não se concretizaria por meio de simples recursos de maquiagem.

A cidade é um painel publicitário mas também uma camuflagem, não apenas pelo sentido literal dos outdoors que encobrem favelas e espaços deteriorados, mas ao funcionar como simulacro da convivência coletiva que encobre a vivência fragmentada e fragmentária, no entrecruzar frenético de mentes e percursos que encobre a dissolução, o desaparecimento da convivência e da vida pública, onde o declínio da existência é o fim da civilidade.

É neste perfil de ambiguidades e ambivalências, no interior desta metrópole paradoxal, fragmentada e fragmentária, que se localizam as intervenções possíveis no tempo e no espaço urbano. A progressiva redução de uma real possibilidade de intercâmbio comunicativo; a compressão, em padrões de comunicação excessivos e fragmentados, de toda a carga e potencial psíquico que poderia gerar algum nível de rompimento ou alteração nas estruturas circulares de comunicação não nos impede, contudo, de comunicar, com e na cidade. Ocupações e intervenções urbanas são protagonizadas por habitantes que se apropriam das cidades, no lazer e no ativismo, nos encontros políticos e intersubjetivos, no ócio e nos ofícios.

Na definição estabelecida por Fischer (1981), o termo "apropriação" é utilizado como conceito psicológico, servindo para analisar os comportamentos e ações que exprimem formas concretas de agir, de sentir e que permitem conjuntamente uma influência sobre os lugares e a produção de signos culturais. Sob esta perspectiva, ainda segundo Fischer, o conceito não englobaria a ideia de propriedade legal. Designaria, mais largamente, como, em diversas situações, em locais anônimos ou não, públicos ou privados, o indivíduo ordena ou reestrutura o espaço criando um "lugar seu" (chez soi). A apropriação seria estabelecida por meio de uma relação essencial: a existência de controle, de um lado, e a introdução de liberdade, de outro.

Esta apropriação seria concretizada em particular sob dois aspectos: pela atividade lúdica; pela exploração de zonas interditas. Neste último caso, a *apropriação* tomaria a forma de *transgressão*. Este é um aspecto que interessa particularmente à nossa análise. A partir do momento em que se fala em interdição, há que se retomar no conceito de apropriação a questão da legalidade ou, mais propriamente, da licitude. Considerando-se a partir daí o espaço da rua como "zona interdita", as intervenções urbanas estariam sujeitas à classificação

possível de transgressivas. Mas como e por quê a rua seria considerada uma zona interdita; a quem e por quem ela seria interditada? Quais os limites entre a utilização "legal" do espaço urbano e a sua apropriação "indevida"? Sem mesmo pretender questionar o parâmetro utilizado na definição da propriedade privada, quais os limites "aceitáveis" de intervenção no espaço público e quais as significações simbólicas da propriedade pública neste mesmo espaço? E, por fim, como estão articulados o público e o coletivo na intervenção/apropriação/transgressão do espaço urbano?

Analisando as relações do espaço e do tempo individual na conformação da vida social, Harvey (1989) vai localizar o graffiti, dentre outras "práticas espaciais", no âmbito dos "espaços de representação" como uma apropriação e uso do espaço. Para tanto, o autor parte de três dimensões das práticas espaciais identificadas por Lefebvre (13): – práticas espaciais materiais; representações do espaço; espaços de representação – e coloca-as em relação com quatro novos aspectos: – a acessibilidade e a distanciação; a apropriação e o uso do espaço; a dominação e o controle do espaço; a produção do espaço. Para Harvey, estas quatro dimensões das práticas espaciais não seriam independentes uma da outra.

Em outra passagem, retomando igualmente uma consideração de Lefebvre, Harvey vai questionar a dimensão que a experiência espacial e o próprio domínio do espaço podem assumir em projetos que envolvam algum tipo de transformação social:

> Existe, Lefebvre sugere, uma tensão permanente entre a apropriação livre do espaço para propósitos individuais e sociais, e a dominação do espaço pela propriedade privada, o estado, e outras

> formas de poder social e de classe (HARVEY, 1989, p.254; tradução nossa).

Nesta tensão apontada entre a intervenção do indivíduo no espaço e o seu domínio como forma de execução e materialização do poder, pode-se retomar aqui a afirmação de que a rua é um espaço público que setores hegemônicos e segmentos sociais podem julgar passível de interdição e, sem se pensar ainda na questão da legalidade, considerar que a interdição do espaço da rua passa também por sua neutralização:

> A cidade, o urbano, é um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao mesmo tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, da relegação de quarteirões, de raças, de certas faixas de idade: o espaço fragmentado dos signos distintivos. (...) um imenso centro de triagem e de enclausuramento, onde o sistema se reproduz, não somente do ponto de vista econômico e no espaço, mas também em profundidade, pela ramificação dos signos e dos códigos, pela destruição simbólica das relações sociais (BAUDRILLARD, 1979, p. 36).

A deterioração do espaço da rua tem um alto custo e significado políticos. Neste sentido, a ligação entre apropriação e legalidade implica a consideração da rua não exclusivamente como espaço público, mas como espaço sujeito ao *poder público* e parte/posse/propriedade de uma instância duplamente decisória deste poder: o ESPAÇO e a COMUNICAÇÃO. A apropriação deste espaço seria transgressiva na medida em que contesta a noção e a execução desta propriedade.

Apropriações possíveis para romper a estagnação

Que cidade está sendo apropriada e como ela está sendo apropriada? É possível perceber-se a grande cidade para além de suas

fachadas, no limite entre o real e o seu simulacro? Como vivenciar o espaço urbano para além de um imenso corredor de ida e volta, de partida e chegada ao trabalho, ao lazer, à casa, internalizados em nossos veículos, nos transportes públicos, em nosso corpo e até mesmo em nosso próprio olhar? Como este ambiente/cidade, produzido pelo homem, ganha ainda sentido para seus habitantes? A grande cidade possui ainda uma verdadeira qualidade simbólica?
Enfim, como viver e se situar neste turbilhão de imagens em abundância e emoções banalizadas, como encontrar sentido e essência em um mundo que é ininterruptamente decupado, como encontrar a unificação entre pensamento e ação em um mundo que é todo fragmentação? Harvey (1989), analisando a transformação cultural no seio de uma sociedade pós-moderna, relaciona a ascensão de formas culturais pós-modernas com a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e de uma nova configuração da compressão tempo-espaço na organização do capitalismo.

Para o autor, a crise ocasionada por esta nova compressão tempo-espaço tornou-se não só uma crise comportamental e da sensibilidade, mas assumiu a dimensão de uma complexa e intensa crise da representação, atingindo, invariavelmente, o âmbito do próprio discurso sobre o urbano. Assim, a cidade pós-moderna por ele descrita, mais do que a sensação da perda em um labirinto, impulsiona a justaposição de formas e valores de aparente incongruência e, nesta convivência permissiva de mundos opostos, faz do espaço urbano uma grande colagem. Mas, para além do tornar-se, ele é, de fato, representado como tal.

A minuciosa e extensiva análise realizada por Harvey parece bastante oportuna para a consideração específica das chamadas intervenções urbanas e dos possíveis caminhos a se tomar na análise da apropriação do espaço-cidade por seus habitantes. Pode-se partir

de um questionamento básico levantado pelo autor: em que medida a emergência de novas maneiras de experimentação do tempo e do espaço e, consubstancialmente, as mudanças nas práticas culturais, políticas e econômicas aparecem mais como deslocamentos ou substituições em termos de uma superfície aparente ou, de fato, como signos de emergência de um pós-capitalismo ou mesmo de uma sociedade pós-industrial completamente novos?

A alteração das práticas culturais, na suscetibilidade às mudanças na experiência do espaço e do tempo, representariam uma alteração da própria estética, e o seu triunfo ocasionaria uma crise da ética, em um mundo onde a destruição do real é a celebração definitiva da construção da imagem e do simulacro .De fato, se a crise urbana altera tão profundamente nossos padrões de visão, representação e ação sobre o espaço e o tempo, exatamente em que sentido se daria a apropriação do espaço urbano pelo homem?

Para Harvey, a aceitação pelos pós-modernistas do caótico processo urbano como algo incontrolável, a total aceitação do efêmero, do fragmentado e do descontínuo, o questionamento de todos os sistemas fixos de representação, o abandono de qualquer senso de continuidade histórica contribuem para a intensificação de um verdadeiro aparato imobilista. Na resignação a esta "fragmentação impenetrável" acabam, e não sem intenção, por reenfatizar as qualidades fugazes da vida cotidiana. E, neste fascínio pela aparência, pela superfície, neste culto e necessidade da produção de "espetáculos urbanos", nesta consideração da estrutura urbana como necessariamente efêmera e fragmentada, está perpassada uma estranha imputação de autonomia e independência ao espaço, onde o real funde-se com o imaginário e onde o exercício do poder como controle do tempo e do espaço torna-se de fato escamoteado.

Mas, afinal, como se colocar diante da velocidade imperativa, do caos, do excessivo, do fragmentário? Existe a possibilidade real de afetar a estética cotidiana ou vamos irremediavelmente perder-nos no turbilhão? Para onde apontam, enfim, as possibilidades de retomada da experiência estética na vida urbana e cotidiana?

Estética urbana e ética cotidiana

"Sou a favor de uma arte que conte o clímax do dia, ou onde fica essa ou aquela rua. Sou a favor de uma arte que ajude velhas senhoras a atravessar a rua", dizia Claes Oldemburg.

A arte, concebida e executada em espaços acadêmicos ou em espaços fechados de oficinas, ateliês, galerias e museus, espaços legitimados, demarcados, não exclui a possibilidade de uma arte que se lance ou se elabore no espaço público, público por excelência, como o espaço da rua. A arte a partir da rua e na rua. Mas por que a arte parece tão exilada deste espaço? Tem-se, de início, dois lados desta questão: a arte, manifestação individual em um espaço coletivo e a arte, manifestação e ação coletiva neste mesmo espaço público. É pertinente ainda fazer-se uma outra distinção: o que é considerado arte pública – arte para o público com linguagem própria para tal –; o que é considerado arte no espaço público –que não está diretamente preocupada em se comunicar, mas sim em se impor como objeto artístico.

Integração de um lado, dissonância e inadequação de outro; apropriação versus transgressão. O impasse da arte e especificamente da arte urbana torna-se ainda maior no limiar explosivo, no frenesi e na estagnação da grande metrópole pós-moderna. A banalização da experiência estética nesta experiência urbana inscreve suas marcas não só na estrutura e nos processos de comunicação, mas na própria conformação e configuração dos movimentos artísticos.

Segundo Barros,

> o apelo da "rua", do invendável, do gratuito, do anárquico, porém, é muito forte. Assim, muito artista hodierno se vê dividido, dilacerado mesmo: a galeria ou a rua? a galeria e a rua? a galeria na rua? A solução do teorema ainda está para ser encontrada. Apesar do inevitável esquematismo inerente a toda e qualquer classificação, podemos tentar uma tipologia, identificando três tendências artísticas operacionais nas ruas: a primeira compreende aqueles que originariamente ali exercem suas atividades, desvinculados de qualquer instituição, por falta de oportunidade de expor seus trabalhos em galerias, museus e centros culturais, tornando a cidade seu suporte optativo de trabalho. Nessa faixa incluiríamos ainda artistas cuja liberdade criadora extravasa todos os limites devido à extemporaneidade e ao total anonimato (...) O segundo tipo inclui artistas que de uma maneira ou outra conseguem se exprimir simultaneamente através de duas linguagens: uma heterodoxa para intervenções, performances e casos afins, outra adequada ortodoxamente ao mercado. Por fim os artistas já consagrados que por motivos vários trazem seus trabalhos para as ruas (BARROS, *in*: ARTE EM REVISTA/ outubro de 1984, p. 34 e p. 46).

Analisando a experiência urbana e modernista na década de 60, Berman ressalta o trabalho de "artistas criativos e ousados":

> Eles fizeram experiências com uma variedade fascinante de formas artísticas (...) 'Sou a favor de uma arte', escreveu Oldemburg em 1961, 'que seja político-erótico-mística, que faça algo mais que sentar o rabo num museu. Sou por uma arte que se confunda com a merda cotidiana e que acabe por vencê-la (...)'. Uma profecia notável sobre as metamorfoses do modernismo nos anos 60, quando uma soma colossal de arte interessante em um grande número de gêneros seria ao mesmo tempo sobre a rua e, às vezes, diretamente na rua (BERMAN, 1987, pp. 302-3).

O artista que procura as ruas nos anos que se seguem a 1970, vai, seguindo reflexão indicada por Harvey, deparar-se com modos cada vez mais diversos e peculiares, não só da experimentação do tempo e do espaço, mas também com uma alteração profunda da representação do mundo e, subsequentemente, com uma enorme instabilidade da vivência e da consistência da experiência estética. Ele relaciona estas rupturas com a emergência do pós-modernismo e com o modo por meio do qual se dá esta emergência. A estética pós-moderna seria assim uma estética da fragmentação na qual a quebra entre modernidade e tradição é sintomática do fim de qualquer temporalidade, de qualquer senso de continuidade. O "misturar-se com a merda cotidiana", de que falava Oldemburg, já não implicaria, necessariamente, a possibilidade de sua reversão.

Meio século depois, o cenário é diverso e complexo. Cidades e digitalidades se atravessam e intercambiam, tanto em termos da ação política, quanto nos engajamentos estéticos propriamente ditos. Em

sua última edição, a Bienal de Berlim, cuja abertura aconteceu em junho de 2018, apresentou-se com o slogan "We don´t need another hero". A curadora sul-africana Gabi Ngcobo, chegou à coletiva de imprensa assumindo um enfrentamento. "Nós estamos em guerra", declarou:

Mas a guerra anunciada é sobretudo uma transformação da linguagem utilizada para falar de arte, uma linguagem inspirada pelas ciências sociais, em particular os estudos pós-coloniais e de género (na versão actual do feminismo, recusando qualquer identidade uniformizada). A curadora Gabi Ngcobo afirmou a necessidade de descolonizar e de levar a cabo um trabalho para desfazermos identidades, questionando construções históricas estabelecidas. Este princípio de recusa surge logo no título da Bienal, *We don't need another hero* (citando Tina Turner numa canção numa perspectiva de auto-determinação), e prolonga-se no programa de actividades (intitulado "Eu não sou o que tu pensas que eu não sou", perturbando qualquer posição fixa). Não há bienal de arte contemporânea que não cite actualmente Fred Moten, poeta e investigador na área dos *black studies* (autor de *The Undercommons* com Stefano Harney). "Quando Fred Moten fala de comunidades fugitivas, com raízes na segregação, trata-se de elaborar um plano de fuga enquanto processo de subjectivação. Quer dizer, foge-se para fugir, não para atingir uma promessa de utopia. A ansiedade de chegar à promessa é na realidade a vontade de ser capturado, mas o mundo continua, as batalhas deslocam-se", como diz a artista Jota Mombaça. (MORAIS, 2018)

Falar, hoje, em termos de intervenções no espaço-tempo urbano demanda forçosamente uma inflexão política clara. Este campo estético-político atravessa igualmente as fronteiras da arte e da política institucionais e/ou canônicas. Neste momento, meses iniciais de 2020, em que corpos humanos são apartados de corpos urbanos o entre-lugar das tecnicidades se apresenta como ponte e como fio de

Ariadne. A pandemia viral invade o coração das metrópoles interligadas e do capitalismo financeiro. Estamos conectados e apartados. Não sabemos, neste momento, quando voltaremos a ver – e se voltaremos a ver – pessoas, objetos e afetos que não pertencem a nosso âmbito mais privado e imediato de existência. As audiovisualidades nos conectam, mas não nos salvam. Vejo, de minha janela, as luzes da cidade-cinema. E já não há nada além de um largo aqui-agora. Ocupar as cidades? Talvez seja nossa grande distopia. As batalhas estéticas já foram deslocadas.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. "Kool Killer ou A insurreição pelos signos". *In*: Cinema/Cine Olho, n. 5, jul/ago – 1979, pp. 36-43. de Fernando Mesquita. (1ª ed . 1976)

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em Ruínas: A realidade imaginária contemporânea* São Paulo, Brasiliense, 1987.

HARVEY, David. *The condition of Postmodernity: An into the Origin of Cultural Change*. Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

HARVEY, David. *A Justiça social e a Cidade*. São Paulo, Hucitec, 1980 (1ª ed . 1973).

MORAIS, P. F. "A Bienal de Berlim declarou guerra." Disponível em: https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipsilon/noticia/berlim-1836566 Acesso em; 20 de fev. 2020.

TEIXEIRA COELHO. *Arte e Utopia: Arte de nenhuma parte* São Paulo, Brasiliense, 1987.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: As tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988 (1ª ed. 1974).SILVA, A. C.. *De Quem é o Pedaço? Espaço e Cultura*. São Paulo, Hucitec, 1986.

VIRILIO, Paul. *L'horizon négatif: Essai de dromoscopie*. Paris, Galilée, 1984.
VIRILIO, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Paris, Galilée, 1989 (1ª ed. 1980).

Capítulo 4

A IMAGEM DO MURO: COMUNICAÇÃO E CONSUMO DO/NO ESPAÇO URBANO

Adriana Lima de OLIVEIRA

Introdução

Na Idade Média, a muralha isolava o espaço urbano no plano material, assegurava sua defesa e permitia o controle de circulação com o exterior. Para Le Goff (1998) há mais semelhanças entre a cidade contemporânea e a cidade medieval do que entre a cidade medieval e a cidade antiga com suas colunas e portas amplas. Ao tratar do desenvolvimento das cidades e suas rupturas urbanas, o autor consagra a substituição da *muralha* pelo *muro* e a ideia de que este é, ao mesmo tempo, uma construção espacial-geográfica e uma simbologia determinada pelo contexto histórico-temporal.

Iniciamos nosso percurso na condição pós-moderna do século XX com a queda do muro de Berlim[1] : *Em 9 de novembro de 1989, cidadãos das duas partes de Berlim, munidos de machados, martelos e marretas, puseram abaixo várias partes do longo muro que dividia a cidade em um gesto que clamava por liberdade e que enterrava, simbolicamente, a já agonizante Guerra Fria.*

1 FERNANDES, Claudio. Queda do Mundo de Berlim. História do Mundo. UOL. s/data. Disponível em: <https://bit.ly/2JHnXeR >. Acesso em 01 de junho de 2019.

Não obstante, essa ideia de liberdade parece agonizar nos tempos atuais. O muro emerge como estrutura de defesa, de segregação, de distanciamento; mas é também uma forma de determinação do espaço em territórios privados, face às ameaças de uma verticalização crescente do tecido social. Neste sentido, como esta imagem (construção espacial-geográfica, midiática e simbólica) pode endereçar diferentes tipos de experiência com a cidade? Consideramos que sua legitimidade contemporânea nutre raiz no medo (BAUMAN, 2009), ou seja, o medo do *outro*, do *estrangeiro*, que encontra na cidade o espaço próprio para o seu movimento (inapreensível). Essa variável desconhecida é o que fundamenta uma gestão social contemporânea do tipo condominial:

> Ao entrar em um desses modernos condomínios, projetados com a mais tenra engenharia urbanística, temos o sentimento pacificador de que enfim encontramos alguma ordem e segurança. Rapidamente nos damos conta de que há ali uma forma de vida na qual a precariedade, o risco e a indeterminação teriam sido abolidos. O espaço é homogêneo, conforme certas regras de estilo. Dentro dele, os lugares são bem distribuídos, as posições estão confortavelmente ocupadas. (DUNKER, 2015, p.47).

No espaço condominial, as diferenças de classe e raça são invisibilizadas por meio de um sutil código de circulação e de convivência que separa serviçais de moradores. Nas palavras de Dunker (2015) "seria preciso descobrir como foi possível inventar uma forma de vida comum sem uma verdadeira comunidade" (DUNKER, 2015, p. 50). Encontramos um terreno fértil para este debate com o

sociólogo Ulrich Beck (2011) que descreve a passagem do século XX, no qual o elemento central para se pensar a sociedade era o *capital*; para o século XXI, em que o o *medo* é, ao mesmo tempo, agente e reagente, de uma nova organização: a *sociedade de risco*[2]. Embora o autor esteja se referindo aos riscos ambientais como foco de sua reflexão, interessa-nos a ideia de *consequência* que ultrapassa qualquer fronteira e classe social. A sociedade de risco está na dimensão da incerteza e nela, o estado de excessão ameaça converter-se em normalidade e a sua gestão estabelece muros, fronteiras, marcas que fixam um lugar dentro e um lugar fora, zonas de passagem e zonas de interdição.

Essas transformações estruturam geografias específicas como centro e periferia, primeiro e terceiro mundos, o eu e o outro. Uma lógica em que a solidariedade empresarial, sindical e profissional que deitou raízes e floresceu de modo espontâneo no ambiente relativamente estável da fábrica fordista, deu lugar a um individualismo configurado a partir da redução do controle estatal (BAUMAN, 2009). Quando a solidariedade é substituída pela competição, o aspecto mais assustador é o da inadequação. Então, como sobreviver em um cenário no qual a exclusão (econômica, social e política) parece mobilizar uma via de mão única? Talvez pudéssemos falar de mobilidade *vs* imobilidade (URRY, 2010), uma vez que as pessoas consideradas úteis e produtivas da sociedade têm seus interesses fundados nos fluxos do espaço global, enquanto os indivíduos que não desempenham alguma das funções reconhecidas, aprovadas e úteis permanecem, de

2 Abordaremos ao longo do trabalho a questão dos riscos, mas, antes, vale salientar que, segundo o autor, não vivemos *ainda* numa sociedade de risco, mas na medida em que essa transição se consuma, chega-se então a uma transformação social que se distancia das categorias e trajetórias de pensamento e ação (BECK, 2011, p. 25). Os riscos diferenciam-se fundamentalmente por conta da *globalização* de seu alcance (ser humano, fauna e flora) e de suas causas modernas. São frutos do progresso e agravados com seu desenvolvimento ulterior.

certo modo, presos *em terra*. Daí o paradoxo de políticas locais num mundo estruturado por processos globais.

É precisamente neste contexto que o espaço urbano emerge como produtor privilegiado de mais valia (lucro) e a cidade converte-se em rede, criando uma ideia de dependência e interação em escala global. Mas qual a relação de forças coercitivas aplicadas à cidade que limitam as possibilidades de ação, cuja lógica são legitimadas em escala local? E, ainda, se a circulação do capital implica também maior movimentação espacial, o muro não estaria na contramão dessa lógica capitalista contemporânea?

A resposta não está no muro, mas no que está de um lado, de outro e para além dele. Quando decidimos pela imagem do *muro* como metáfora para a configuração da comunicação e do consumo do sujeito da/na cidade, tomamos como princípio ordenador as questões relacionadas à condição pós-moderna de um capitalismo sob dominância financeira e o predomínio da especulação imobiliária para a acumulação do capital. Este cenário aponta o muro como arquitetura privilegiada para pensarmos os limites da propriedade privada, em um dos lados deste muro (eu/nós); e das possibilidades no espaço público, de outro (eles). E, ainda, ponderarmos a existência de um *além muro*, mais do que um *entre muros*.

O muro como metáfora

Ao iniciarmos o texto com a imagem da queda de um muro tão significativo quanto o de Berlim, a liberdade projetada nas ruas, parece, deu lugar a outros muros, caracterizados em uma lógica privada que é a do condomínio. Neste contexto, a produção capitalista do espaço deflagra novas formas de subjetividade em que a lógica do condomínio é a face familiar, privada e íntima do processo produtivo. Um lugar fortemente delimitado (muros) no qual a representação é substituída pela administração funcional (síndico) que cria uma rí-

gida lei própria (regulamentos) conferindo suplemento de identidade moral a seus habitantes (DUNKER, 2015, p. 58).

Do outro lado do muro, a favela, a pobreza, espaços periféricos. O muro como enclave fortificado contra a pobreza é o sinal de uma nova interpretação sobre a diferença social e a desigualdade. Para Milton Santos (2000), este projeto racional dominante, caracterizado por processos globais, começa a mostrar suas limitações quando uma boa parcela da humanidade, por desinteresse ou desqualificação, não é mais capaz de obedecer leis, normas, regras, mandamentos, costumes. Deste modo, a identidade estrutural que une condomínios de luxo, prisões e favelas aparecem como ressentimento social. Isso nos dá uma pista de como essa imagem (construção espacial-geográfica, midiática e simbólica) pode endereçar diferentes tipos de experiência com a cidade. Se por um lado, a globalização e a tecnologia configuram um mundo sem fronteiras, medidas ou limites; por outro, a relação perceptiva entre o nosso corpo e o ambiente construído revela a complexidade da cidade contemporânea, atravessada por fluxos heterogêneos e informais. A imagem organizada e ordenada da cidade do progresso dá lugar a um organismo turbulento constituído de enclaves modernizados rodeados por massas informes de ocupações transitórias e clandestinas (WISNIK; MARIUTTI, 2018).

Se o neoliberalismo prospera precisamente incorporando domínios da vida cada vez mais variados[3], isto é, os aspectos mais humanos do homem, seu potencial, sua criatividade, sua interioridade, seus afetos, tudo isso que ficava de fora do ciclo econômico produtivo e que, contemporaneamente, torna-se matéria prima do próprio capi-

3 Pelbart (2003) argumenta que o capitalismo encontrou dois enclaves importantes: a natureza e o inconsciente. O domínio produtivo da subjetividade passa pela produção de uma existência organizada "de fora", isto é, através de forças coercitivas desta nova organização que tem no neoliberalismo sua face mais sofisticada.

tal (PELBART, 2003, p. 99); o *muro* apresenta-se como contraponto dessa narrativa neoliberal globalizada, nomeadamente sem barreiras e inclusiva. Nada mais falacioso para refletir sobre a cidade e a vida urbana, bem como seus conflitos e insurgências.

Não foi por acaso que nos deparamos com o *muro*: depois das *Jornadas de Junho* de 2013, que se tornariam naquele momento, a maior série de manifestações de rua desde o movimento pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor[4]; outro movimento emblemático é articulado só que não mais na rua, mas no espaço privado do *shopping center*, trata-se do *Rolezinho*[5], como ficou conhecido o encontro de jovens da periferia em *shoppings* da capital paulista. Dois anos depois, em 2015, a Boitempo Editorial lança o livro "*Mal-estar, sofrimento e sintoma*: uma psicopatologia do Brasil entre Muros"[6], do psicanalista Christian I. L. Dunker. Neste período, a mesma editora Boitempo, em parceria com o Sesc SP, promove o Seminário Internacional *Cidades Rebeldes*[7], com a presença do geógrafo David Harvey, professor emérito da Universidade da Cidade de Nova York (EUA). O tema cidade toma vulto, e as discussões sobre o direito à cidade são expressas na oposição público *versus* privado do espaço urbano. Por

---

4 CHARLEAUX, J. P. O que foram, afinal, as Jornadas de Junho de 2013. E no que elas deram. Nexo. 17/06/17. Disponível em: <https://bit.ly/2NvMuC2>. Acesso em 01 de junho de 2019.

5 G1. Conheça a história dos rolezinhos em São Paulo. 14.01.2014. G1 São Paulo. Disponível em: < https://glo.bo/1eFwEyU>. Acesso em 01 de junho de 2019.

6 Blog da Boitempo Editorial. Lançamento Boitempo: Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros de Christian Dunker. 16/04/2015. Disponível em: < https://bit.ly/2IZvSCR>. Acesso em 01 de junho de 2019.

7 Revista Sesc E-Online. Seminário discute o presente e o futuro das cidades. 08/06/2015. Disponível em: < https://bit.ly/2XA1x5L>. Acesso em 01 de junho de 2019.

fim, em 2016, a realização do evento *Mega Rolezinho*, o retorno ao Shopping Itaquera (3 anos)[8], foi proibido pelo juiz da 4a. Vara Cível de Itaquera, Carlos Alexandre Bottecher, alegando que as medidas foram tomadas para manter a segurança e o bem-estar de todos os clientes, lojistas e colaboradores. No mesmo período, a Gafisa, uma das maiores construtoras e incorporadoras do mercado imobiliário brasileiro, lança uma série de filmes que foram veiculados em salas de cinema e pelo seu canal no Youtube chamado *Cidade-se*[9], cujo foco, segundo seus organizadores, era *mostrar uma nova forma de viver e se relacionar com a cidade*.

Diante da emergência da cidade, consideramos as condições de produção e queda de muros a partir de um discurso que naturaliza as diferenças ao mesmo tempo que promove um certo tipo de inclusão pela via do consumo. Este espírito de inclusão e participação que permeia as narrativas do mercado imobiliário não é o mesmo que bloqueou a entrada de jovens periféricos no interior do espaço privado do *shopping*. Da mesma forma, a convocação para engajar-se em uma cidade aberta, coletiva e plural apresentada na série *Cidade-se* (Gafisa), contrasta com a *Cidade Rebelde* nomeada por David Harvey como o reflexo das manifestações sociais urbanas. Neste tensionamento, ressaltamos a importância que essa ideia de participação do cidadão consumidor tem inspirado muitas pessoas a buscarem algum tipo de resposta em um capitalismo internacional brutalmente neoliberalizante, que intensificou suas práticas incorporando-as ao

8 G1. Juiz proíbe rolezinho e shopping controla acesso em SP. 26/11/2106. G1 São Paulo. Disponível em: <https://glo.bo/2ZW0CtM>. Acesso em 01 de junho de 2019.

9 Canal Gafisa Youtube. Disponível em: <https://bit.ly/2IWSOCw>. Acesso em 01 de junho de 2019.

cotidiano desde os primeiros anos da década de 1990 (HARVEY, 2014, p. 14).

Depreendemos que a cidade apresenta-se como ponto de interlocução entre um Estado empreendedor, calcado nos princípios da gestão empresarial e na eficiência, e as novas organizações sociais urbanas que tomam as ruas e os espaços insurgentes. Não obstante, o que molda a política do capitalismo atual é a perpétua necessidade de encontrar territórios férteis para a geração de lucro e, neste sentido, a qualidade de vida transforma-se em mercadoria por meio da urbanização. De que forma o muro (espaço geográfico, produção midiática e representação simbólica) pode dirigir experiências distintas com o espaço urbano?

Buscamos algumas pistas nos objetos que trouxemos para análise neste trabalho, nomeadamente a reportagem da Folha de SP (2017) - *Um mundo de muros*: as barreiras que nos dividem -; e a exposição brasileira no Pavilhão da Bienal de Arquitetura (2018), intitulada *Muros de ar*.

Do lado de cá do muro

Começamos pela reportagem do Jornal Folha de SP (2017) - *Um Mundo de Muros: as barreiras que nos dividem*"[10] - e observamos que um mundo cada vez mais interconectado tem erguido muros e cercas para bloquear aqueles que considera indesejáveis. Segundo a reportagem, das 17 barreiras físicas existentes em 2011 passamos para 70 nos dias atuais. Foram quatro continentes visitados e seis muros diferentes apresentados. Os mais antigos mencionados pela matéria encontram-se no Continente Americano: o primeiro é o do Peru, conhecido como o *Muro da Vergonha*, erguido em meados dos anos

10 Reportagem Especial - Folha de SP - Um Mundo de Muros. Disponível em: <https://bit.ly/2KQvsjT>. Acesso em 01 de junho de 2019.

1980 com a função de separar mestiços e gringos em Lima[11]; e o segundo, um dos mais emblemáticos, nomeado *Porta da Esperança* pelos mexicanos, é o dos EUA. A barreira que começou a ser construída nos anos 90, encobre o debate migratório e a segregação. Embora o atual presidente norte-americano, Donald Trump, tenha retomado a questão do muro, os mexicanos convivem há décadas com as barreiras deixadas por Barack Obama, George W. Bush e Bill Clinton. Hoje já concentra mais de 1.000 km construídos face aos 2.300 km de fronteira entre os dois países.

A separação física com o vizinho mais pobre tem sido uma ampla política de Estado em vários países. Na Sérvia, por exemplo, duas cercas paralelas, de quatro metros de altura, estendem-se ao longo dos 175 quilômetros de fronteira com a Hungria para impedir a entrada de refugiados e migrantes. A primeira é uma cerca simples de arame farpado, construída em setembro de 2015. A segunda, uma barreira de alta tecnologia que ficou pronta em março de 2017. É equipada com sensores elétricos que dão choques leves em quem tenta passar e avisam aos guardas a localização exata do intruso. Apesar de toda a tecnologia, milhares de sírios, afegãos, paquistaneses e iraquianos não desistem da tentativa de cruzar ilegalmente a fronteira em busca de uma vida melhor na União Europeia.

A mensagem do primeiro-ministro húngaro Viktor Orbán explicita o que Castells (2018) chamou de *ruptura*[12], ou seja, um colapso

11 Em 1961, 17% da população vivia em favelas limenhas. No censo mais recente de 2007, esse número chegou a 4,1 milhões, o equivalente a 40% da população, segundo dados coletados pelo sociólogo Julio Calderón no livro "La Ciudad Ilegal".

12 Para Castells, a ruptura tem seu início com a crise econômica de 2008-10 e desagua na crise da democracia em que as condições latentes na economia e na sociedade foram transformadas pela globalização, pela resistência identitária e pela dissociação entre Estado e ação. Ainda que sua realidade seja a dos EUA e da Europa, nos ajuda a pensar que na raiz dessa crise de legitimidade política está a crise financeira,

gradual de um modelo político de representação e governança, que deu lugar à produção de uma verdadeira reviravolta em favor de partidos nacionalistas, xenófobos e autoritários: *Todos querem o estilo de vida europeu, e as fronteiras abertas passam a mensagem de que é isso possível; a Europa não pode assumir a responsabilidade por todos*[13].

No entanto, outro elemento avança com a ideia de imigração, o terrorismo. Essa é a justificativa para a construção de uma cerca entre dois dos países mais pobres do mundo: Quênia e Somália. O objetivo do governo queniano de frear atentados terroristas da milícia islâmica somali Al Shabaab, barra, igualmente, famílias assombradas pela seca, fome, doenças e um Estado falido[14]. Podemos ter uma dimensão desses entraves com a dificuldade da maioria das crianças somalis que estudam no Quênia: antes, apenas cruzavam a fronteira e agora, precisam andar 12 quilômetros na ida e 12 na volta para contornar a cerca e chegar à escola.

Outro exemplo é o que divide israelenses e palestinos. Em um conflito ancestral, o muro erguido por Israel desde 2002 para se separar dos territórios palestinos da Cisjordânia, tem 570 quilômetros prontos dos 764 planejados. O israelense, Amer, em uma fala apresentada à reportagem, resume bem essa questão de segurança e o que ela pode significar: *O que garante a segurança é a justiça. Quando você distingue dois irmãos, não tem segurança. Imagina entre dois povos*[15]. Não é

---

transformada em crise econômica e desemprego (CASTELLS, 2018, p. 20).

13 MELLO, P. C.; ALMEIDA, A. Reportagem Especial - Folha de SP - Um Mundo de Muros. Enviados especiais a Sérvia e a Hungria 07.08.2017 . Disponível em: <https://bit.ly/2KQvsjT>. Acesso em 01 de junho de 2019.

14 MELLO, P. C.; ALMEIDA, A. Reportagem Especial - Folha de SP - Um Mundo de Muros. Enviados especiais a Bandeira e Dadaab, Quênia 10.06.2017 . Disponível em: <https://bit.ly/2KQvsjT>. Acesso em 01 de junho de 2019.

15 BERCITO, D. ALMEIDA. A. Reportagem Especial - Folha de SP - Um

errado, do ponto de vista legal, que um país construa muros em seus limites. Mas no caso de Israel, a divisão com os territórios palestinos não é uma fronteira convencional, porque, afinal, não existe um Estado palestino.

Mas não precisamos ir muito longe para verificar essa distinção e a construção de fronteiras (invisíveis) e muros (visíveis) em nome da segurança: no Brasil, o muro de 3 metros de altura, 25 centímetros de espessura e 1 quilômetro de extensão, construído pela Ecovias em maio de 2016, separa turistas - na maioria deles paulistas de classe média que descem para o litoral pela Imigrantes[16] - dos cerca de 25 mil habitantes da Vila Esperança, *favela onde 12% da população não têm nenhuma renda, 14% ganham até um salário mínimo, e todos despejam seu esgoto no rio que desagua nas praias*[17] (as mesmas frequentadas pelos turistas). Segundo uma motorista que viaja duas vezes na semana de Santos para São Paulo, *não faço a menor ideia do que tem atrás desse muro (…) só sei que duas amigas minhas foram assaltadas aí*. Conforme esclarece a Ecovias, o objetivo do muro é *melhorar as condições de segurança pública da rodovia*[18].

É paradoxal perceber que a Vila Esperança nasceu em 1972 juntamente com a construção da rodovia dos Imigrantes. Aliás, o próprio nome Imigrantes[19] é revelador, pois está associado a imigra-

---

Mundo de Muros. Enviados especiais a Israel e Cisjordânia 04.09.2017. Disponível em: <https://bit.ly/2KQvsjT>. Acesso em 01 de junho de 2019.

16 Ecovias. Disponível em<https://www.ecovias.com.br>. Acesso em jun/19.

17 Reportagem Especial - Folha de SP - Um Mundo de Muros. 24.07.2017. Disponível em: <https://bit.ly/2KQvsjT>. Acesso em 01 de junho de 2019.

18 idem.

19 O mural da Rodovia dos Imigrantes, inaugurado em 28 de junho de 1976. São Paulo Antiga. Disponível em: <https://bit.ly/2LuK2xm>. Acesso em 01 de junho de 2019.

ção europeia que desbravou a serra paulistana rumo ao planalto. Não muito diferente dos europeus, os operários brasileiros que trabalhavam nas obras da estrada, migrantes de diferentes cantos do país, construíram seus barracos ou palafitas à beira da estrada que lhes serviam de moradia. Nos anos 90, com a crise econômica, a população da favela explodiu porque muita gente no polo industrial perdeu o emprego e acabou na invasão.

Interessante notar o quanto o lado privado do muro, ou seja, aquele no qual o direito à propriedade e o controle sobre o excedente do capital estão garantidos por leis e instituições, opera em uma lógica ambígua de direitos e responsabilidades. A Ecovias diz que sua responsabilidade se limita à ampliação, conservação, manutenção e operação das rodovias. Os assuntos relacionados à comunidade são de responsabilidade do poder público. Nestas circunstâncias, conforme propõe Harvey (2014), o direito à cidade encontra-se muito mais estreitamente confinado, na maior parte dos casos, nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos (HARVEY, 2014, p. 63).

A condição contemporânea que posiciona o mercado como sinônimo de democracia é a mesma que projeta o cidadão como consumidor potencial e lhe confere a experiência da liberdade de escolha. Mas, para que não sobre dúvidas, a escolha só pode ser efetuada nos limites do já dado, daquilo que já foi determinado ou prescrito. No caso da Vila Esperança, para a maioria da população que não tem nenhuma esperança de sair da vila, o muro não faz diferença.

Contudo, antes de olharmos o outro lado do muro, conjecturamos, na esteira de Bauman (2009), que as cidades são ao mesmo tempo, depósitos onde se descarregam os problemas criados e não resolvidos, e também o seu inverso, ou seja, as cidades são labora-

tórios nos quais se descobrem, experimentam e aprendem as soluções para os problemas globais. Neste sentido, a cidade e o processo urbano são importantes esferas de luta política, social e de classe. Observando o muro de fora para dentro, vemos uma diversidade de experiências de fronteira em que o paradigma da *igualdade* (material, de acesso e de oportunidade) deixa de existir em nome da *segurança,* propondo um novo arranjo social e uma força política consequente.

Do lado de lá do muro

Como vimos, os impactos profundos ocasionados pela privatização, cercamentos, controles espaciais, policiamento e vigilância na qualidade de vida urbana em geral, refletem a perda da *comunalidade* urbana (HARVEY, 2014, p. 134). Em outras palavras, a cidade deixa de produzir uma vida em *comum*, embora perpetuamente imutável e transitória, em que pessoas de todos os tipos e classes sociais se misturam, ainda que relutante e conflituosamente. Por isso, o outro lado do muro causa medo e angústia. O *outro* que preenche o imaginário urbano é sempre o que está fora da racionalidade totalitária, proliferando os irregulares, os ilegais e os informais (SANTOS, 2000). Para dar conta desse contexto complexo, a figura do síndico, tal qual a do muro, desponta como sinônimo de sanções, proibições e prescrições. A compulsão legislativa, característica da gestão condominial, fixa, como vimos, o lugar de dentro e o lugar de fora, as zonas de passagem e as zonas de interdição.

Não obstante, Harvey (2014) fala da criação de bens comuns urbanos como ponto de partida para a crítica anticapitalista e a militância política. Embora essa reflexão sobre o *comum* tenha ganhado fôlego nos últimos tempos[20], ela acaba invariavelmente polarizada

20 Uma artigo interessante de Christophe Aguiton escrito para a revista Outras Palavras traz como título *Comuns, a nova fronteira da luta anticapitalista* e apresenta um

entre soluções de propriedade privada de um lado e de intervenção estatal autoritária, do outro (HARVEY, 2014, p. 136). A escolha dicotômica entre Estado e mercado implica formas de organização por subordinação, principalmente quando tratamos dos problemas em grande escala. Nesta reflexão, interessa-nos a distinção importante entre os espaços públicos e os espaços comuns. Os primeiros sempre foram uma questão de poder de Estado e de administração pública e não constituem, conforme assevera Harvey (2014), um *comum*. "Com que frequência os projetos de desenvolvimento são subsidiados pelo Estado em nome do interesse comum quando, na verdade, os verdadeiros beneficiários são alguns proprietários de terras, financistas e empreiteiras?" (HARVEY, 2014, 154). Entretanto, não podemos perder de vista que para proteger o comum é crucial proteger o fluxo de bens públicos.

Para dar contorno a essa ideia do *comum* como princípio organizador de uma nova proposta de sociedade, trouxemos a participação brasileira na 16º. Exposição Internacional de Arquitetura (Veneza, 2018) em que a metáfora do *muro* se consagra como elemento singular para refletir sobre os espaços urbanos nos quais as correntes de mudança social e política sobem à superfície. Intitulado *Muros de Ar*[21], o pavilhão Brasil recebeu 17 projetos de diferentes regiões do país, selecionados a partir de uma chamada aberta, além de uma série de 10 desenhos cartográficos abordando diferentes aspectos da urbanização brasileira através das lentes da arquitetura. Com duas frentes expográficas, a

panorama atualizado sobre o que são os comuns e os autores que tratam do tema. O texto faz parte do livro Alternativas Sistêmicas, organizado por Pablo Solón e publicado pela Editora Elefante. Disponível em: <https://bit.ly/2Luldl6>. Acesso em 01 de junho de 2019.

21 BARATTO, R. Muros de Ar: curadores apresentam o pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza 2018. Archdaily. 29/05/18. Disponível em: <https://bit.ly/2Nq-1cyw> e Portal: <http://murosdear.org.br >. Acesso em 01 de junho de 2019.

mostra teve como objetivo, conforme apresentado por seus curadores, *investigar o muro como um elemento da arquitetura, da cultura e da identidade brasileira, e ver no ato de sua transposição o convite ao convívio e à multiplicidade.*

Os trabalhos desenvolvidos para a série cartográfica foram apresentados, conforme divulgado pela mídia, como uma tentativa de *tornar visível processos que muitas vezes não são percebidos, em função de sua natureza ou escala*. Observamos esses dez grandes temas/linhas de estudo[22], construídos conjuntamente pelos arquitetos e um conselho multidisciplinar, para refletir sobre os sentidos atribuídos ao muro e seus contextos de produção: (1) *cruzamentos - arquitetos brasileiros no exterior:* questiona a associação da figura do arquiteto com aquela do cidadão do mundo e traz à tona questões sobre a permeabilidade da disciplina com relação as influências internacionais sobre as condições do mercado nacional, e sobre os benefícios e práticas globais; (2) *fluxos humanos - assimilação cultural como diluição de barreiras:* coloca em questão a viabilidade de extinção de barreiras sociais, culturais e políticas intrínsecas aos fluxos internacionais de pessoas; (3) *fluxos materiais - rastros físicos da negociação de commodities:* apresenta a relação da evolução das cidades com a produção primária, oferecendo um panorama das paisagens dos fluxos materiais e as regiões por eles impactadas no território brasileiro; (4) *paisagem fluida - encontro dos ecossistemas naturais e humanos:* reflete sobre as causas e efeitos do impacto humano em sistemas naturais a partir da perspectiva do processo de urbanização do Brasil; (5) *o mapa não é o território - o redesenho da fronteira:* retoma o princípio de que as representações cartográficas tradicionais não representam a complexidade das condições territoriais; (6) *sucessão de bordas - narrativas da construção de um país urbano:*

22 BARATTO, R. Pavilhão do Brasil na Bienal de Vezena 2018: Muros de Ar - Cartografias.. Archdaily. s/d. Disponível em: <https://bit.ly/34FpB7v>. Acesso em 01 de junho de 2019.

expõe como a urbanização não foi um processo uniforme no Brasil, refletindo sobre a densa concentração de cidades ao longo da costa Atlântica e, simultaneamente, a exclusão de populações indígenas do planejamento de tal expansão urbana, apesar de seu papel fundamental na construção do país); (7) *geografia dos investimentos imobiliários - discordância entre as agendas do capital e da arquitetura:* retrata o panorama da especulação financeira no mercado imobiliário e a concentração geográfica dos investimentos; (8) *habitar a casa ou a cidade? - o impacto do programa habitacional Minha Casa Minha Vida:* evidencia como as camadas de habitação social destinadas às famílias de menor renda são concentradas nas periferias das cidades; (9) *Divisões sólidas - fronteiras da cidade:* explora a identificação de locais drasticamente contrastantes com a morfologia urbana, separados abruptamente por divisões naturais ou elementos artificiais. O mapa construído a partir dessas informações destaca uma vida urbana cada vez mais privada, entre muros; (10) *Criptografia das relações de poder - desobediência e exclusão na cidade:* considera muros literais como seu objeto de análise para entender o papel do Pixo em subverter as fronteiras entre o público e o privado nas cidades.

Claro está que as disciplinas de arquitetura e urbanismo estão mergulhadas na discussão sobre a cidade e, mais do que outras, enfrentam o debate acerca das transformações territoriais do país em diferentes escalas. Isso é notado em diversas propostas como o da 11ª. Bienal de Arquitetura de São Paulo (2017)[23] que, em conformidade com o pavilhão brasileiro na mostra de Veneza, apresentou à época um projeto coletivo e colaborativo de cidade. Denominado *Em projeto,* o tema buscou aproximar a arquitetura de outras formas

23 BARATTO, R. A 11a Bienal de Arquitetura de São Paulo está aberta: visite as exposições. Archdaily. 08.11.17. Disponível em<https://bit.ly/2FJ8DuE>. Acesso em 01 de junho de 2019.

de coprodução urbana. Interessante notar como a *cidade por projeto* descrita por Boltanski e Chiapello (2009) se encaixa nesta perspectiva coletiva na qual todos se comunicam com todos dentro de um mesmo conjunto, os conhecimentos são comungados e as informações compartilhadas, o que tende a limitar o desenvolvimento das assimetrias.

> Essa cidade baseia-se na atividade de medição posta em prática na formação das redes, de tal modo que ela seja dotada de valor próprio, independente dos objetivos buscados das propriedades substanciais das entidades entre as quais a medição se efetua. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p.138).

Assim, é esse novo sistema de valor (o projeto), no qual as pessoas poderão apoiar-se para fazer julgamento, distinguir entre comportamentos adequados e outros que levam à exclusão, que dá fundamento à exigência de ampliar a rede, favorecendo conexões. Entretanto, "ao se descrever toda e qualquer realização com uma gramática nominal, que é a gramática do projeto, apagam-se as diferenças entre projeto capitalista e uma realização banal" (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 143). Mascaram-se o capitalismo e a crítica capitalista. E as subjetividades quânticas, ondulatórias e polifónicas, como assevera Pelbart (2000), estão prontas para o *ensaio*, ou, se preferir, *em projeto*.

Entendendo que instâncias econômica e políticas são, ao mesmo tempo, fatores de regulação e de comando da economia, da sociedade e do território, a possível contradição entre o público e o mercantil acaba por ter sua dimensão reduzida (SANTOS, 2011). A racionalidade hegemônica deixa apenas uma pequena margem à variedade, à criatividade, à diversidade. Mas esta brecha é o que ca-

racteriza o dinamismo do capital e suas contradições: dissidentes e descontentes podem fazer deste um campo fértil para a expressão crítica e a agitação política, visando à produção de novos tipos *comuns*. Assim, os mapas cartográficos produzidos para a exposição em Viena traduzem esse anseio por encontrar novas formas de ultrapassar as barreiras imateriais que são erguidas entre pessoas e instituições, bem como os processos de urbanização do Brasil em uma escala continental. Ressaltamos, ainda, que o conteúdo destas cartografias foi construído a partir de entrevistas, opinião de especialistas e a mineração rigorosa de dados. Este último revela o quanto a tecnologia e a inteligência artificial estão imbricadas no processo de pesquisa e, mais ainda, no processo de construção e visualização das informações. Este diagnóstico é significativo quando voltamos nossa atenção para a quantidade de informação e a forma como são capturadas, revelando novos processos de inclusão e exclusão.

Não obstante, os diversos níveis de entendimento da cidade denota o quanto o território construído é percebido em escalas que vão do global ao local. Neste exercício, chegamos à rua, passagem entre muros, e sua apropriação por diferentes manifestações e temporalidades: o relógio universal que racionaliza e homogeneíza o interesse privado, concentrado em um pequeno número de agentes, contrapõe-se à vida cotidiana, com suas outras formas de racionalidade divergente, a qual múltiplos interesses representam agentes diversos. E é no espaço do cotidiano que vislumbramos para *além dos muros*.

Para além dos muros

O cotidiano também expressa um lugar e por esse motivo vale retomar a questão da produção capitalista do espaço para atentar às formas de rentabilidade que um território e as pessoas que o ocupam podem gerar a partir de uma produção considerada qualificada. A

marca cidade, por conseguinte, transforma-se em um grande negócio e a cosmopolitização das experiências amplia as possibilidades de consumo do/no espaço urbano. Entretanto, requer mobilidade possível para consumir. Assim, valores de autenticidade, singularidade e qualidades particulares irreproduzíveis, ou seja, aquilo que está no cotidiano da vida nos espaços urbanos, são apropriados e transformam-se em marcadores distintivos, utilizados na formatação desses espaços e lhes confere uma posição favorável em um mundo altamente competitivo. Contudo, traz em seu rastro todas as questões locais e seus conflitos. E é justamente a natureza seletiva de tais apropriações que pode gerar novas vias de lutas políticas (HARVEY, 2014, p. 197).

Aqui chegamos a um ponto convergente de análise: a lógica do capitalismo contemporâneo que opera no coração da subjetividade, também produz espaços de resistência nos quais os movimentos de oposição podem se formar. Desse modo, depreendemos que os espaços abertos para uma política transformadora continuam a existir porque o capital não pode se dar ao luxo de fechá-los. Embora a promessa de segurança, combate ao terrorismo e contenção das migrações avancem com os riscos (BECK, 2011), isto é, a produção social da riqueza é acompanhada sistematicamente pela produção de riscos; a mobilidade dos sujeitos desafia a ciência social em conseguir examinar as condições que melhoram a mobilidade de uns, ao mesmo tempo que aumentam a imobilidade de outros, especialmente quando eles tentam ultrapassar as fronteiras (URRY, 2006).

Ao refletirmos sobre as narrativas extraídas dos dois produtos midiáticos que versam sobre a cidade e seus limites - nomeadamente uma reportagem seriada e uma exposição cartográfica - identificados com a imagem do muro e que convoca para uma experiência renovada de consumo com/no espaço urbano, podemos inferir que: (1)

a cidade e seus espaços urbanos possuem temporalidades distintas e por isso, modos de viver e ver o mundo tão distintos quanto; (2) a apropriação dos espaços urbanos da cidade também se manifesta de forma diferente entre os que são visíveis e, portanto, possuem direitos garantidos e aqueles que são invisibilizados no território e, com isso, são desprovidos de direitos e quaisquer outras garantias; (3) a dicotomia Estado e mercado não pode ser levada em conta quando falamos de cidade e espaço urbano pois as duas instâncias articulam a posse e os usos do território; e, finalmente, (4) a cidade consumida entre muros evidencia não somente as distâncias, mas também as aproximações entre centro e periferia, rico e pobre, inclusão e exclusão.

Embora o capitalismo contemporâneo do tipo neoliberal promova uma inclusão indistinta, uma vez que toda potência de vida pode ser qualificada para a produção, isso não significa acessos iguais a todos os recursos disponíveis. Ainda que a cidade seja a mesma, a apropriação diferenciada dos espaços cria uma lógica própria e determina os locais e os sujeitos que lá deverão permanecer. De um lado, a lógica do condomínio em espaços privados garante uma cidadania baseada em direito de propriedade; de outro, a apropriação do espaço público torna indistinto o sujeito e, por conseguinte, sua experiência de consumo. Mas é no espaço cotidiano comum que os muros se tornam rarefeitos e a potência da vida qualifica e torna a cidade o lugar do possível.

As condições de produção desses muros (construção material, produção midiática e representação simbólica), embora tenham a mobilidade e os riscos como paradigmas utilizados de forma transversal para a análise das alterações do território e das subjetividades emergentes, trazem um complicador quando pensados em um contexto como o do sul global confrontado com o nível de desenvolvimento e as diferenças de classe das sociedades americanas e euro-

peias. Neste sentido, conforme vimos no decorrer do texto, ainda que os problemas urbanos sejam atravessados por formas globais de produção, eles são resolvidos localmente e exigem um olhar além dos muros. Independente de sua construção, delimitando o espaço e a mobilidade dos sujeitos na cidade, sua imagem midiática e sua produção simbólica podem endereçar novas formas de experiência e atuação política com vistas a sua eliminação.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

BOLTANSKI, Luc.; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra publicidade*. São Paulo, Editora 34, 2011. 2a. ed.

CASTELLS, Manuel. *Ruptura: a crise da democracia liberal*. 1a. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

DUNKER, Christian I. L. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

JACQUES, Le Goff. *Por amor às cidades*. São Paulo: Unesp, 1998.

PELBART, Peter. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *São Paulo, metrópole internacional do terceiro mundo*. Revista do Departamento de Geografia, 7, 7-24, 2011.

URRY, John. *Mobilities*. UK, Polity Press, 2010 © 2007.

URRY, John. SHELLER, Mimi. *The new mobilities paradigm*. Environment and Planning A 2006, v.38, pp. 207-226.

WISNIK, Guilherme; MARIUTTI, Júlio. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

Capítulo 5

PÉRIPLOS E PALIMPSESTOS: A EXPERIÊNCIA DAS DERIVAS NO ESTUDO DE COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS[1]

Lucimara RETT, João Marcelo Flores de BRÁS, Felipe Luna SILVATTI

Introdução

Nos semestres 2018.1 e 2019.1, foram ministradas pela Profª. Drª. Simone Luci Pereira, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (Unip), em São Paulo, SP, as disciplinas "Comunicação, Vida Urbana e Cidades" e "Comunicação e Culturas Urbanas". Além de um vasto conjunto de autores ligados à comunicação e às culturas urbanas, o referencial teórico ainda contemplava textos de arquitetos, geógrafos, antropólogos e, também, publicações que propunham as derivas e a cartografia como instrumentos de pesquisa.

Os autores deste relato, então integrantes do programa como pós-doutoranda, doutorando e mestrando, respectivamente, cumpriram as disciplinas não somente pelo fato de serem

1 Pesquisa realizada com recursos de uma bolsa PDS do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

supervisionada e orientados da professora, mas também por terem objetos de pesquisa aderentes à temática das ementas.

Neste breve esnsaio avaliamos a experiência e os afetos dela decorrentes, colhendo dados qualitativos por meio de entrevistas com a professora e com alguns dos alunos participantes. Também pontuamos os principais resultados em termos de produção acadêmica no período dentre os estudantes, ressaltando que a produção continua entre os integrantes do UrbeSom – Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação (Unip/CNPq), coordenado pela professora e do qual os autores participam.

De pesquisas de inspiração etnográfica às derivas urbanas

No livro "Cosmópolis: Nuevas maneras de ser urbanos", Francisco Cruces (2016) disserta sobre a crise de representação do urbanismo e os diversos modos de se conceber o urbano tendo em vista o caráter polifônico e pervasivo das cidades. Massimo Canevacci (2004, p. 17) nos elucida a ressignificação do termo polifonia, no sentido de que "a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam".

Vislumbrando a cidade como devir, os afetos e toda a experiência estética do cotidiano nas metrópoles, é instigante, portanto, o estudo da urbe e de seus diversos atores sob a perspectiva da polifonia e da pervasividade. Canevacci (2004, p. 15), inspirado em Walter Benjamin, nos instiga a nos perdermos pela cidade, como estrangeiros, tendo prazer nisso. O autor ainda sugere o desenraizamento e o estranhamento como condições propícias para os estudos da antropologia e da comunicação urbana. Paola Jacques (2012, p. 20-21), a propósito, atenta para o fato de que "as errâncias

urbanas, as experiências de apreensão e investigação do espaço urbano pelos errantes, interessam aqui quando transmitidas por narrativas errantes". Ainda para a autora, "os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartihar experiências, em particular a experiência da alteridade urbanana nas grandes cidades". Por fim, Jacques esclarece que essas são "micronarrativas diante das grandes narrativas modernas" e que "elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência de vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confornta qualquer 'pensamento único' ou consensual" da mídia hegemônica, das "imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades" (p. 20-21).

"Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares", afirma Michel de Certeau (2014, p. 163) ao dissertar sobre o caminhar na cidade, quando também nos chama a atenção para a fala dos passos perdidos. Já David Le Breton (2011, p. 18) concebe o caminhar no contexto do mundo contemporâneo como uma forma de nostalgia ou de resistência, quando os corpos na urbe estão sujetos e diferentes escalas de tempo e de espaço. Se falamos, então, de errâncias e de nos perdermos na cidade, nos aproximamos do caminhar como prática estética (Careri, 2013; 2017) e política, como pontuaremos mais à frente, e também como postura investigativa acerca dos fenômenos comunicacionais na urbe, nos interessando as vozes múltiplas, a alteridade, os circuitos, fluxos e práticas contra-hegemônicas dos habitantes das cidades, com ressonância nas socialidades no espaço urbano.

> O caminhar nos introduz às sensações do mundo e nos proporciona uma experiência plena [...]. Se caminha pelo prazer de degustar o tempo, de dar uma volta existencial para reencontrar-se ao

> final do caminho, de descobrir lugares e rostos desconhecidos, de estender corporalmente o conhecimento de um mundo inesgotável de sentidos e sensorialidades (LE BRETON, 2011, p. 22-23) [tradução nossa][2].

Até a elaboração de nossos projetos de pesquisa ainda não tínhamos uma noção clara da aplicabilidade das derivas e da cartografia nas pesquisas sobre a comunicação urbana, embora já tivéssemos, a essa altura, identificado essa prática como um método viável para a investigação de nossos objetos. Assim, optávamos (e, por vezes, ainda optamos) por enquadrar nossas errâncias pela urbe, nossas investigações em forma de transurbâncias, como pesquisas "de inspiração etnográfica", já que transpomos as questões da Antropologia para a Comunicação Social.

Anelise dos Santos Guterres (2013, p. 262) esclarece que a adesão à etnografia de rua nos leva à aproximação com "uma linhagem de pesquisadores da chamada antropologia urbana no Brasil, da qual podemos destacar o trabalho do antropólogo Gilberto Velho (1989) com e em sociedades complexas". Para Isabel Travancas (2005), uma das pesquisadoras dessa linhagem, as entrevistas e a observação participante se caracterizam como os principais instrumentos de coleta de dados na etnografia. A autora, entretanto, destaca a "perspectiva multidisciplinar" das investigações realizadas nas metrópoles (p. 99). Por outro lado, Francisco Cruces (2016) não considera a etnografia como o melhor método para se obter respostas, mas é "ótimo para

---

2 El caminhar nos introduce en las sensaciones del mundo, del cual nos proporciona una experiencia plena [...]. Se camina porque sí, por el placer de degustar el tempo, de dar un rodeoexistencial para reencontrarse mejor al final del caminho, de decubrir lugares y rostros desconocidos, de extender corporalmente el conocimiento de un mundo inagotable de sentidos y sensorialidades.

reformular perguntas de acordo com as experiências das pessoas com as quais se estuda" (p. 9) [tradução nossa][3].

Giovanni Ferrero *apud* Francesco Careri (2017, p. 105) reconhece o método itinerante e participativo, afirmando que "caminhar não é apenas olhar, é também escutar, em cada lugar, quem vive e quem conhece a cidade". A propósito, Careri (2013; 2017) foi um dos autores que mais trouxe referências ao grupo para a prática do caminhar.

> Caminhando, nos transformamos em uma espécie de tribo itinerante, com regras próprias, um corpo único e multiforme que realiza uma experiência sobre a qual construímos nossos conhecimentos compartilhados. Um espaço unitário de experimentação, uma espécie de laboratório científico em movimento, que desenvolve criativamente sua própria "coerência e pertinência" (CARERI, 2017, p. 105).

Para o arquiteto, "o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território" (CARERI, 2013, p. 27-28). Sobre os primórdios da caminhada, o autor discorre acerca da transumância nômade, das errâncias de caça do paleolítico, bem como do percurso como ato estético. Nesse breve histórico, Careri ainda destaca três "importantes passagens", quais sejam, "do dadaísmo ao surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista

3 La etnografia no constituye necessariamente el mejor método para dar respuestas. Pero es óptimo para reformular preguntas al hilo de las experiências de la gente con la que estudias.

(1956-57) e do minimalismo à *land art* (1966-67)" e assim, ele sintetiza uma "história da cidade percorrida" (CARERI, 2013, p. 28).

Francesco Careri também nos conta que em 1913, Patrick Geddes, um biólogo de Edimburgo inventou um curso universitário de nome Civiks para um estudo prático da cidade. Na ocasião, ele criou a disciplina "urbanística itinerante" (p. 95). Mais tarde, entre os anos de 1914 e 1924, Geddes experimentou, na Índia, deambulações pela cidade, chamadas de *survey walks*.

> A urbanística nasce, portanto, a pé, de uma forma labiríntica e participativa, um método deambulatório que permite ler e transformar as cidades, cujo produto não é uma visão abstrata e zenital de mapas coloridos estáticos, em zonas funcionais, mas um relato fenomenológico evolutivo, descrito de um ponto de vista horizontal, colocado em movimento graças ao caminhar por entre as dobras da cidade: o *survey walk* (CARERI, 2017, p. 96).

Pode-se dizer que a normatização da deriva enquanto prática artística "lúdico-construtiva", dentre os diversos procedimentos situacionistas, foi proposta com a publicação de um texto-manifesto por Guy Debord, em 1958. Jacopo Crivelli Visconti (2014, p. VII) explica que a técnica consiste em se "perambular, sobretudo a pé, mas eventalmente também de outras formas, sem rumo predefinido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento".

Dentre os pesquisadores brasileiros que optaram por adotar as derivas urbanas no campo da Comunicação Social, destacamos Micael Herschmann e Cíntia Sanmartin Fernandes (2014, p. 43) que

as descrevem como "percursos com a intencionalidade que busca o que está na experiência da cidade com o objetivo de encontrar os sentidos imanentes dos lugares". Os autores entendem a sua adequação para se compreender a cidade como um espaço dinâmico, de sensibilidades e subjetividades, que se atualiza cotidianamente. A partir das derivas urbanas, Fernandes e Herschmann (2015) também lançam mão da cartografia em suas pesquisas em Comunicação Social, sobretudo acerca da música nas cidades.

Lembramos, aqui, entretanto, que derivas e cartografias não são procedimentos análogos, mas sim, que podem eventualmente ser complementares. "Podemos afirmar que o corpo se faz presente na prática de cartografia e é com ele que processos são acompanhados e sofrimentos (*pathos*) compartilhados" (POZZANA, 2016, p. 56). Desse modo, a estesia e a afetabilidade proporcionados pela caminhada podem servir como *input* de dados para uma cartografia. Há diversas formas de se cartografar e uma que nos parece profícua para o registro do sensível e das subjetividades durante as derivas é a Cartografia Sentimental proposta por Suely Rolnik (2016).

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fizerem necessárias (p. 23).

Com a cartografia, mais uma vez podemos também nos aproximar da antropologia. "Sempre que o cartógrafo entra em campo há processos em curso. A pesquisa de campo requer a habitação de um território que, em princípio, ele não habita. Nesta

medida, a cartografia se aproxima da pesquisa etnográfica e lança mão da observação participante" (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 56).

Por fim, Regina Benevides de Barros e Eduardo Passos (2015, p. 172) evidenciam que "no método da cartografia, a inseparabilidade entre pesquisa e intervenção desestabiliza pressupostos tradicionais do conhecimento científico [...]".

Neste ensaio, portanto, como já mencionamos anteriormente, buscamos demonstrar o caminho que percorremos para viabilizar as derivas urbanas como método de pesquisa no campo da Comunicação Social com a possibilidade, ainda, de se estenderem para cartografias de diversas vertentes. Dado o amplo escopo de referencial teórico sobre cartografia, não nos propomos, neste momento, a dissertar sobre os diferentes tipos dessa técnica. Vamos nos ater, portanto, às derivas, que são o foco desta proposta.

Périplos e palimpsestos na cidade de São Paulo

Com a inspiração dos autores apresentados acima, as incursões etnográficas nomeadas como "derivas urbanas" foram, então, incorporadas aos programas das disciplinas "Comunicação, Vida Urbana e Cidades" (2018.1) e "Comunicação e Culturas Urbanas" (2019.1), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP). Guiados e orientados pela Profª. Drª. Simone Luci Pereira, os alunos se dispuseram a caminhar pelas ruas do Centro da cidade de São Paulo, SP, para perceberem os afetos dessa nova experiência na metrópole, o que detalharemos a seguir.

Em entrevista[4], Simone Luci Pereira nos contou que sempre foi leitora de Walter Benjamin e que, também, sempre se interessou

4 Entrevista pessoal concedida aos autores em 05 jun. 2019.

pelos estudos sobre a *flanerie* e o *flâneur* do século XIX. As leituras despertaram sua visão para o caminhar pela cidade e sua importância na experiência e na subjetividade moderna, para o quanto a caminhada é necessária e fundamental para se conhecer a cidade e a sua dimensão sensível. "Nessa caminhada pela cidade você vai percebendo aquilo que é da ordem dos cacos, dos fragmentos, das miudezas de todo dia e quanto aquilo faz um sentido enorme e não é um mero detalhe" (2019).

Pereira aponta também Francesco Careri como referência, sobretudo na perspectiva de alguém do campo da arquitetura pensando o caminhar como uma prática humana, que, para a professora, também é uma prática estética e política. Então a docente chegou à conclusão de que "aquilo poderia servir como um método para a apreensão da cidade numa dimensão sensível", usando a escala do corpo na cidade, percebendo a cidade com os sentidos, "o que é um método, mas [também] é uma intervenção e, nesse sentido, é muito político, porque a gente está lá, nos nossos exercícios, fazendo as caminhadas pela cidade e a gente está intervindo naquele espaço com os nossos corpos de pesquisadores, também".

No primeiro semestre de 2018, a docente experimentou pela primeira vez as derivas com os alunos, provocando-os a terem uma apreensão da cidade de São Paulo caminhando por ela. Foram propostos 3 exercícios, todos "inusitados", segundo Pereira. Ela nos explica que, embora Francesco Careri, Paola Jacques e outros autores falem da caminhada em espaços fraturados da cidade, nas primeiras derivas urbanas propostas, ela optou por levar a turma não para esse tipo de lugar, mas sim para locais com maior visibilidade, onde seria possível essa outra experiência do olhar e do sentir a cidade. Assim, a primeira deriva se deu no Beco do Batman, um conhecido local repleto de grafites, na Vila Madalena, em São Paulo.

> E no Beco [do Batman] já deu para sentir coisas muito diferentes do que uma visita mais tradicional teria. Então, eu acho que a deriva está muito articulada ao trabalho da etnografia. Eu gosto sempre de frisar que a gente não está distante do que os antropólogos fazem, do que uma etnografia séria faz e é por isso que eu articulo a discussão de derivas no mesmo curso que uma discussão de antropologia urbana, em que você tem autores como Manuel Delgado, Francisco Cruces e tantos outros que enfatizam a questão do andar pela cidade, de ter uma observação flutuante pela cidade, como um elemento de captar essa fragmentação, esses detalhes do cotidiano, como um método.

Acerca desses exercícios, uma constatação impactante para ela, como professora e como pesquisadora, foi ver o quanto as pessoas não conhecem a cidade. "As pessoas não andam pela cidade, então, de algum jeito, uma primeira coisa que [a experiência] me proporcionou foi [ver] os alunos olharem e refletirem: poxa, dá para andar, a cidade é um lugar onde dá para se andar". E enfatiza: "É preciso pensar na cidade caminhável. Andar pode ser uma prática estética e política, eu acho que as duas coisas andam juntas". Simone Luci Pereira acrescenta que todos nós fazemos derivas individualmente, mas que as práticas extra-classe trouxeram uma experiência muito própria, que foram as derivas coletivas. Desse modo, a professora destaca a interação entre os alunos do grupo que, sobretudo no primeiro ano, era bastante heterogêneo. Nesse ponto, ela reconhece na atividade, um ganho pedagógico e um resultado afetivo entre os participantes. Por fim, ela enfatiza uma terceira questão que é a produção de

conhecimento resultante da experiência, já que muitos artigos estão sendo produzidos a partir das derivas realizadas e de outras pesquisas que também estão utilizando a técnica.

Foram realizadas três derivas em cada semestre (figura 1), com grupos que variaram em número de participantes, cerca de 8 a 12 alunos regulares e ouvintes, da pós-graduação em níveis de mestrado, doutorado e pós-doutorado, além da professora. Foram percursos curtos, com cerca de 3 a 5 horas de duração, em locais pré-determinados da cidade de São Paulo, onde os pesquisadores puderam exercitar o caminhar como prática estética. Com base nos preceitos dos autores citados na primeira seção deste trabalho, os alunos, a partir de diferentes pontos de encontro a cada deriva, saíam em grupos para a errância pela cidade.

Destacamos nessas experiências, não somente o aprendizado, o despertar do olhar para questões que antes poderiam nos passar despercebidas, mas, sobretudo, a preocupação que cada membro do grupo tinha com os demais colegas durante as caminhadas, o que gerou grande entrosamento e empatia entre os participantes.

Figura 1 – Derivas pela cidade de São Paulo

Fotos: João Marcelo Bras - Arquivo dos autores.

A primeira deriva ocorreu, como já mencionado, no primeiro semestre de 2018 quando o grupo de alunos visitou uma "galeria a céu aberto" denominada Beco do Batman, que fica na região oeste da cidade de São Paulo, informalmente denominada Vila Madalena, onde se encontram grafites de vários artistas. Nessa ocasião, apesar de uma forte chuva que encerrou as atividades do dia, pudemos conhecer o artista "Ninguém Dorme", que tem ali um ateliê e que é um representante dos primeiros expositores que utilizaram e ainda utilizam aquele espaço para manifestar o seu trabalho. A partir dessa deriva foi produzido para o evento Comunicon (ESPM, SP)[5],

5 Congresso Internacional de Comunicação e Consumo, realizado de 8 a 11 de outubro de 2018 na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo, SP.

o artigo "Intensidades de Concreto e Alma: Derivas Urbanas pela Cidade de São Paulo", de autoria de João Marcelo Flores de Bras e Milena Santana Signor Avela. O local também foi um dos objetos da dissertação de mestrado de outro aluno do Programa, Paulo Cesar Panontim, com o título "As marcas e a publicidade contemporânea: aproximações com a arte de rua e seus ativismos".

A segunda incursão se deu na região tradicional da Bela Vista, o Bixiga, que foi objeto da dissertação de mestrado "Bixiga: dinâmicas comunicacionais e urbanas e seus sentidos políticos", de Milena Santana Signor Avela . Essa área concentra um quarto dos bens tombados da capital paulistana, 895 imóveis protegidos como patrimônio histórico, Cultural e ambiental. Trata-se de um corredor cultural paulistano que abriga teatros como o Sérgio Cardoso, Oficina, Ruth Escobar, Maria Della Costa, casas de shows como Café-Piu-Piu, Madame Satã e o alternativo Al Janiah, museus como o de Memória do Bixiga e Museu dos Óculos, os tombados Arcos da Rua Jandaia, os Espaços Culturais Latino-Americano, Casa do Saber e Pinho de Riga e a feira de antiguidades da praça Dom Orione todos os domingos. Alguns locais e festas da região já integraram pesquisas da professora Simone Luci Pereira. A deriva foi encerrada por volta das dezoito horas, na Casa do Mestre Ananias, onde o grupo foi recebido pelo mestre Rodrigo Minhoca que explicou, com grande entusiasmo, a dinâmica do espaço, que tem elementos simbólicos ritualísticos espalhados pelas paredes e pela grande roda central. Ainda que a Casa não estivesse em funcionamento naquele horário, a apresentação causou grande impacto em alguns membros da deriva, em especial o doutorando João Marcelo Bras que mudou, naquele momento, o seu objeto de estudo, passando a investigar a Casa do Mestre Ananias.

Além dessas, foram realizadas outras derivas pelo centro da Cidade de São Paulo, com diferentes focos, ora mais histórico, ora mais artístico ou cotidiano. Dentre museus e igrejas visitados pelo grupo durante os exercícios, destacamos o Solar da Marquesa de Santos, o Mosteiro de São Bento e o Pátio do Colégio, todos na região central que marca o nascimento da cidade de São Paulo. Naquele momento, a professora que tem graduação em história, nos trouxe a palavra palimpsestos para denotar as camadas que foram sendo criadas com a urbanização da cidade.

Uma das derivas pelo centro da cidade também nos levou ao Centro Cultural Ouvidor, uma ocupação artística situada nas proximidades do Vale do Anhangabaú, que já havia sido tema de um trabalho apresentado no evento MusiMid (UNIP, SP)[6] pelo doutorando Everton Vitor Pontes da Silva. O grupo foi recebido por Santiago, um dos artistas estrangeiros que residia no local, que nos levou até o terraço do edifício repleto de arte *underground* por todos os lados. Pela relação do edifício não somente com as artes plásticas, mas também com a música, a pós-doutoranda Lucimara Rett, que estuda os músicos de rua, propôs o desenvolvimento de um artigo sobre o Festival Ocupa Ouvidor 63!, realizado pelo coletivo de artistas do Centro Cultural. O trabalho, em parceria com o doutorando Everton Vitor Pontes da Silva, foi apresentado no evento Comúsica (UFRB, BA)[7].

A última deriva da disciplina ministrada em 2019 aconteceu na rua Barão de Tatuí, na Vila Buarque, em São Paulo, região onde

6 14º Encontro Internacional de Música e Mídia, realizado de 11 a 13 de setembro de 2018 pela Universidade Paulista (Unip), na Escola de Música e Tecnologia (EM&T), em São Paulo, SP.

7 VI Congresso de Comunicação e Música, realizado de 3 a 5 de julho de 2019 na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) em Cachoeira, BA.

a gastronomia, a cultura e a história convivem, chamando a atenção dos jovens paulistanos.

Colhemos depoimentos[8] de alguns dos alunos que cursaram as disciplinas em que as derivas foram realizadas, procurando entender de que maneira os discentes encaram essa prática no que diz respeito ao estudo das Culturas Urbanas.

A doutoranda Gabriela Gelain considerou que as derivas são uma forma prática de se perceber e articular a teoria, a bibliografia dada em aulas com os conceitos acerca da urbe, espaços públicos e cosmopolitismos. Afirmou, também, que as derivas podem ser um meio eficaz para a compreensão da cartografia enquanto método de pesquisa. Para além disso, Gelain enxergou as derivas como uma imersão empírica que contribui para trazer *insights* e abrir perspectivas para novas pesquisas, artigos, objetos de pesquisa e discussões em sala de aula, que provavelmente não se abririam diante de uma discussão tão somente teórica. A doutoranda também observou que, além da contribuição para se pensar os objetos de pesquisa a partir de novos olhares, as derivas são um meio eficiente para se conhecer a cidade por onde transitamos, normalmente sem parar para refletir sobre ela.

O mestrando Luis Porto, por sua vez, destacou como as derivas contribuem para o entendimento da linguagem local, de como as pessoas que circulam por aqueles espaços estudados se apropriam deles, como conquistam o espaço, por assim dizer. Segundo Porto, os impactos da ausência do Estado de Direito em algumas das localidades que foram visitadas durante as derivas puderam ser sentidos de maneira muito mais contundente do que seriam por meio de uma abordagem puramente teórica ou bibliográfica. Em suma, as derivas, de acordo com o mestrando, trouxeram valiosa contribuição para um conhecimento mais abrangente das culturas locais e dos

8 Depoimentos colhidos por e-mail no período de 20 a 28 junho de 2019.

aspectos gerais das comunidades, estejam elas nos centros ou nas bordas da cidade.

O doutorando Vitor Pontes apontou que as derivas contribuíram especificamente para a pesquisa que ele empreende, uma vez que a metodologia se adequa ao objeto estudado e ajuda a romper com estruturas muito rígidas de investigação. As derivas, segundo Pontes, "permitem observar os fluxos urbanos em movimento e as metamorfoses que vão acontecendo com os objetos de estudo". Tais mudanças, o doutorando observou, são, via de regra, inesperadas. A deriva, nesse sentido, seria a metodologia ideal para se observar o "entre", isto é, "o momento em que as relações sociais, culturais e políticas ocorrem, e como os agentes se relacionam com esses fenômenos, territórios, ideologias e identidades possíveis, seja de forma negociada ou conflituosa". Por fim, Vitor Pontes resumiu da seguinte forma sua concepção acerca da contribuição que as derivas enquanto método podem trazer para o estudo das Culturas Urbanas: "Enxergo as derivas como uma possibilidade de observação e acompanhamento dos fatos que acabam conduzindo o pesquisador e direcionando os rumos da pesquisa para os aspectos mais relevantes".

João Marcelo Brás, um dos autores deste artigo, é considerado o "fotógrafo oficial" do grupo. Quase que invariavelmente as imagens são captadas por seu olhar atento e sensível, fornecendo um histórico visual das caminhadas. Para João, "trabalhar com um grupo de pesquisa orientado para a etnografia, levou a olhares diversos que contribuíram em cada incursão para a ampliação de um rico repertório, movidos pelo desejo de tomarmos o espaço público". Brás relata o impacto de sua chegada à casa do Mestre Ananias:

> No mesmo instante, a "angústia do pesquisador", arrogante, em princípio, de querer entender o que era aquele mundo, fazendo trocar imediatamente

> o objeto de minha tese. Hoje, mais de um ano intenso de vivência no cotidiano da Casa do Mestre Ananias, percebo que é o pesquisador que descobre nada, mas o tempo de envolvimento que permite a degustação desta interpretação de constelações de subjetividades destas expressões culturais.

Para fechar estes depoimentos, a contribuição de Lucimara Rett, que também assina este trabalho. Rett afirmou que as derivas trouxeram uma compreensão da importância de se caminhar pela cidade para observar com propriedade os fenômenos estudados em sala de aula. Elas contribuíram também para a descoberta de novos objetos instigantes, que não seriam observados de outra forma. Em uma das derivas, a pós-doutoranda conheceu o Centro Cultural Ouvidor, identificou-se fortemente com o local, e naquele momento mesmo decidiu que a ocupação seria um novo objeto de pesquisa. Em paralelo com sua investigação sobre as bandas de rua na Paulista Aberta[9], a pesquisadora também desenvolveu uma etnografia na Ocupa Ouvidor 63. Descobriu, inclusive, por meio da imersão, pontos em comum entre os dois objetos. Também aponta um avanço de suas investigações para além do campo, com intervenções, ainda que tímidas, em ambas as pesquisas, com o engajamento e participação em audiências públicas e em movimentos a favor das causas em pauta.

9 Evento que ocorre na cidade de São Paulo, SP, todos os domingos e feriados, dentro do projeto de lei Ruas Abertas, da Prefeitura Municipal. Das 10h00 às 18h00, a Avenida Paulista é fechada para o tráfego de veículos e aberta para a circulação de pedestres e para a apresentação de artistas, sobretudo de músicos.

Considerações Finais

As derivas urbanas deslocam o caminhar pela cidade para um entendimento do cotidiano que transcende a observação das paisagens visuais e sonoras, atingem um sentir e recontextualizar afetivo entre o espaço e a perspectiva do caminhante atento em um tempo e espaço não cristalizados. Elas proporcionam o reencontro do corpo com a cidade, em suas múltiplas experiências nas dimensões estética e política.

A potência das possibilidades do corpo circulante nos fragmentos urbanos reflete o devir da vivência invocada em cada nó da rede de atores da urbe, elementos que articulam as negociações e resistências de uma cidade tão complexa como São Paulo. Através do caminhar atento e presente, é possível capturar sensibilidades e subjetividades das práticas, fluxos e socialidades dos habitantes da cidade numa perspectiva contra-hegemônica.

Realizar derivas entre a ancestralidade residual da Casa do Mestre Ananinas e a vibração das artes de resistência criativa da ocupação do Centro Cultural Ouvidor 63 nos motivou a escrever este artigo. Olhos atentos e corpo exposto à estesia urbana trouxeram afetos, no seu amplo sentido, tanto à cidade, quanto aos nossos corpos de pesquisadores por ela deambulando.

A transurbância nos tornou palatáveis e lúdicas as práticas da Antropologia Urbana, sem que tenhamos perdido a seriedade que esses estudos nos permitem acessar. Assim, inferimos ser amplamente pertinente essa aproximação e apropriação do aporte teórico das etnografias para as investigações no campo da Comunicação Social, mesmo que ainda as descrevamos como "pesquisas de inspiração etnográfica". Não podemos deixar de destacar, novamente, as contribuições trazidas, também, pelos campos da Geografia e da Arquitetura e Urbanismo.

Além disso, enfatizamos os afetos em outro sentido, de coesão do grupo. Hoje a maior parte dos alunos que participaram das derivas nas disciplinas integra o UrbeSom, Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Músíca e Comunicação (Unip/CNPq), coordenado pela Profª. Drª. Simone Luci Pereira. Desse modo, constatamos o êxito de sua proposta e a continuidade deste trabalho não somente em cada pesquisa e intervenção já consolidada, como aqui demonstramos, mas também em outras que estão em andamento e ainda, nas futuras investigações nacionais e internacionais a serem propostas tendo as derivas urbanas e a cartografia como escopo metodológico, já que o grupo conta com pesquisadores do Brasil e de outros países, tais como México e Portugal.

Cabe dizer, por fim, que este é um primeiro ensaio no sentido de construirmos um caminho metodológico com o uso dessas técnicas e que estamos nos debruçando no aprimoramento do estudo das derivas e das cartografias no âmbito da Comunicação e das Culturas Urbanas. Também buscamos aporte teórico na Pesquisa Performativa proposta sob a forma de manifesto por Brad Haseman (2015), que nos parece indicar um caminho profícuo para a continuidade de nossas investigações.

Referências

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia:*

Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 172-200.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2.ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

_____. *Caminhar e parar*. São Paulo, Gustavo Gili, 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. *Novas derivas*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2014.

CRUCES, Francisco (coord.). *Cosmópolis: nuevas maneras de ser urbanos*. Barcelona: Gedisa, 2016.

DELGADO, Manuel. *EL animal Público: hacia uma antropología de los espacios urbanos*. Barcelona. Ed. Anagrama, 1999.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. *Fronteiras: Estudos midiáticos*. Unisinos. set./dez. 2015. p. 290-301. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.03/4989>. Acesso em: 25 jun. 2019.

GUTERRES, Anelise. A etnografia de rua na construção do objeto de pesquisa em antropologia: onde um percurso pela rua vira um percurso pela morada. In: ROCHA, Ana Luisa Carvalho da; ECKERT, Cornelia (orgs.). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 259-288.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles Roberto et al (org,). *Resumos do 5º seminário de pesquisas*

em andamento PPGAC/USP. v.3. n. 1. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LE BRETON, David. *Elogio del caminhar*. Madrid: Siruela, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetbilidade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs,). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 42-65.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 98-109.

Capítulo 6

ESTETIZANDO A MEMÓRIA AFETIVA: CIDADE E NARRATIVA NAS CRÔNICAS MUSICAIS DE CARUARU

Amilcar Almeida BEZERRA, Luiz Claudio Ribeiro Sales FONSÊCA

Introdução

Localizada no Agreste Central, Caruaru é a maior cidade do interior de Pernambuco. Entreposto comercial importante desde o século XIX, foi a primeira vila do interior do estado a ganhar o status de cidade em 1857. Conhecida nacionalmente como "capital do forró", Caruaru também tem sua imagem atrelada à feira, uma das maiores do país, que deu origem à cidade. Para isso, muito contribuiu o enorme sucesso alcançado pelo baião "A feira de Caruaru", composto por Onildo Almeida e gravado em 1957 por Luiz Gonzaga em compacto, que alcançou a impressionante marca de 100 mil cópias vendidas em apenas oito meses: um recorde na época, segundo o compositor[1].

No ano de 2007, em comemoração aos 150 anos da cidade, foi lançado o CD "Crônicas Musicais de Caruaru". O álbum, dirigido e arranjado pelo guitarrista caruaruense Paulo Rafael – conhecido por ser o principal arranjador dos Long Plays (LPs) mais famosos do

1 CARUARU, R. **A Feira de Caruaru - Recantar Caruaru.** 2019. (4min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=duriS2MDo34&t=17s. Acesso em: 18 de junho de 2019.

cantor e compositor Alceu Valença – traz 11 canções que retratam lugares, tipos populares e situações de uma Caruaru inspirada nas memórias do produtor e compositor Carlos Fernando[2], um de seus filhos mais ilustres que, numa espécie de "retorno proustiano", volta-se artisticamente para o lugar onde passou sua infância e juventude nos anos 1950.

O "Crônicas Musicais de Caruaru", contudo, não trata da Caruaru da Feira nem da Caruaru do forró, tampouco das imagens atreladas à tradicional cultura do artesanato em barro: traz uma Caruaru atravessada e ressignificada pelas imagens do cinema e pelas ondas do rádio. Em suma, uma cidade imaginada para fugir dos estereótipos historicamente consolidados a respeito de si própria.

A memória de Carlos Fernando revela uma Caruaru interiorana, mas recheada de referências cosmopolitas, recriada por meio de um processo que por hora denominaremos de estetização da memória afetiva. De acordo com a pesquisadora norte-americana Katherine Niemeyer, a nostalgia, ou seja, sentir saudade de um determinado passado – vivido ou não, conhecido de fato ou não – é algo intrínseco à humanidade. A partir disso, nós realizamos a ação criativa de rememorá-lo, acrescentando a ele todas as referências, sentimentos e agruras do presente. Ao fazê-lo, criamos um novo passado: o atualizamos (NIEMEYER, 2014).

Assim, a narração, ou o ato de narrar, se entrelaça à memória como um recurso destinado a enriquecê-la ou negá-la: se trata da "faculdade de intercambiar experiências", conforme reflete o pensador alemão Walter Benjamin (1994, p. 198). Dessa forma, inúmeras narrativas fomentadas por inúmeros narradores circulam sobre um tempo e lugar, podendo anular-se ou complementar-se, tomar parte

2 (1938-2013)

ou não junto às memórias coletivas sobre esse mesmo tempo e lugar (HALBWACHS, 1990).

Na memória, fato e narrativa se misturam de tal forma que não podemos distinguir um do outro. Diferente da História como disciplina, a memória se apresenta a nós como esta região indefinida entre o real e o ficcional. O álbum "Crônicas Musicais de Caruaru" nos revela o afeto como fio condutor de uma construção estética que faz emergir do passado, entre personagens singulares e cenários pitorescos, uma nova cidade, evidenciando o poder criador da memória.

Carlos Fernando: cronista musical

Carlos Fernando inicia a carreira como ator, em sua Caruaru natal, ainda nos anos 1950. Em meados dos anos 1960, já no Recife, toma parte no Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), compõe sua primeira canção em parceria com Geraldo Azevedo e, quando muda-se para o Rio de Janeiro, a partir dos anos 1970, consagra-se como um dos responsáveis pela modernização do frevo-canção com o lançamento da série de LPs Asas da América[3]. Como produtor musical e compositor da maioria das faixas do projeto, Carlos incorporou ao frevo instrumentos como teclado, baixo e guitarra, mudanças vistas com desconfiança pelos mais tradicionalistas em Pernambuco. Na mesma década, tornou-se o parceiro mais constante de Geraldo Azevedo. A dupla teve dezenas de parcerias gravadas desde o primeiro LP solo do cantor. De sucessos como "Banho de Cheiro", frevo interpretado por Elba Ramalho, a baladas como "Fulô do Dia", gravada por Geraldo Azevedo, a obra de Carlos – além da inovação estética – trouxe novidades ao mercado fonográfico da época: "Lançado pela CBS em 1979 – atual Sony

3 O primeiro Long Play (LP) foi lançado em 1979. O último, em 1995.

Music – o Asas da América foi a primeira coletânea no Brasil a reunir artistas consagrados que faziam parte do *casting* de diferentes *majors*" (BEZERRA, 2018, p. 10).

Além do "Asas", Carlos teve algumas incursões em trilhas sonoras para a televisão – a canção "Juritis e Borboletas", composta em parceria com Geraldo Azevedo, foi parte da da 1° versão da novela Saramandaia. A etérea "Arraial dos Tucanos", por sua vez, outra parceria com Geraldo, esteve na trilha da versão de 1977 do seriado "Sítio do Pica-pau Amarelo" (MEMÓRIA GLOBO, 2013) – e para o cinema: "Pátria Amada" foi música-tema do filme homônimo de Tizuka Yamasaki, de 1985 (CINEMATECA BRASILEIRA, s/d).

Crônicas Musicais de Caruaru

Com apoio da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) e da prefeitura da cidade homenageada, Carlos Fernando lança o "Crônicas Musicais de Caruaru" tendo como principal parceiro executivo o produtor Flávio Domingues e, como principais parceiros musicais, os cantores e compositores Geraldo Amaral e Geraldo Azevedo, além do já mencionado Paulo Rafael. Entre os intérpretes, além dos dois Geraldos, estão artistas já estabelecidos, a exemplo do supracitado Alceu Valença (em "Coração do Agreste", de Azevedo e Carlos Fernando) e do compositor Silvério Pessoa (em "O Social Guanabara", de Amaral e Carlos Fernando), bem como nomes ascendentes na cena musical pernambucana da época, como o cantor e compositor Geraldo Maia (em "Caruaru, Azul Palavra", de Carlos) e a cantora Adriana BB (em "Night Clube", de Amaral e Carlos Fernando e em "Caruaru é Roma Pegando Fogo", apenas de Carlos). Gravado no Rio de Janeiro-RJ, no Estúdio do Baixo Leblon, o álbum contou com um quadro a óleo do artista caruaruen-

se Fernando Florêncio como capa, cuja arte e diagramação ficaram sob a batuta do designer Ernani Macena.

A admiração de Carlos Fernando por sua cidade natal, embora se estruture de forma mais acurada neste trabalho de 2007, reverberou desde o início de sua carreira como compositor em diversas canções, como "Sou eu teu amor"[4], frevo-canção sobre o bloco de carnaval homônimo que desfilava nas ruas de Caruaru nas décadas de 1950 e 1960: gravado no primeiro LP do "Asas da América" (1979), foi interpretado por Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil. Na década seguinte, compôs o bolero "Caruaru Azul Palavra"[5] – presente no lado A de um compacto lançado em 1986 e interpretado pela cantora pernambucana Teca Calazans – e os forrós "Caruaru é Roma Pegando Fogo" e "Forrozear (os Beatles de Caruaru)"[6], lançados numa coletânea do selo Continental (Sony Music) intitulada "Forró Brasil" e interpretados pelos cantores Jorge de Altinho e Gilberto Gil, respectivamente (FORRÓ EM VINIL, 2007). Além dessas, há também "Coração do Agreste"[7], parceria entre Geraldo Azevedo e Carlos Fernando, cuja primeira gravação data de 1977, no primeiro LP solo de Geraldo. Todas essas quatro faixas, em versões dife-

4 GIL, G., PANDEIRO, J. **Gilberto Gil & Jackson do Pandeiro -** Sou eu teu amor. 2019. 2min35s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uEPhdi3TyK4. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

5 CALAZANS, T. **1986 CARUARU, AZUL PALAVRA Carlos Fernando TECA CALAZANS.** 3min27s, son. color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dOIWW7B82XY. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

6 GIL, G. **Gilberto Gil -** Forrozear**.** 2016. 3min49s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qeASWH_RalU&t=84s. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

7 AZEVEDO, G. **Geraldo Azevedo -** Coração do Agreste**.** 2010. 3min, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V4KJX2rvkjc. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

rentes, seriam posteriormente integradas ao "Crônicas Musicais de Caruaru".

Mesmo morando no Rio de Janeiro desde a década de 1970, o compositor nunca deixou de visitar regularmente Recife e Caruaru. Nessas viagens, que se intensificaram em frequência e duração nos últimos anos de sua vida, sempre encontrava-se com antigos amigos e retomava o contato com a cidade que sempre lhe inspirou.

No "Crônicas", as "Caruarus" do compositor, aos poucos, descortinam-se para aqueles que a ouvem: em entrevista concedida em 2008 a José Teles, jornalista e crítico musical, para a Revista Continente[8], Carlos Fernando detalha algumas das ideias que serviram como guia ao longo do processo criativo e técnico do álbum: "É um trabalho composto especialmente para uma cidade. Muitos autores já escreveram canções para o lugar em que nasceram. Caymmi, por exemplo, escreveu dezenas de músicas falando da Bahia. Pode-se fazer um disco só com a Bahia como tema, feitas por Caymmi. Este disco, no entanto, é diferente. Eu me sentei e fiz quase todas as músicas pensando em Caruaru e para um único disco" (TELES *apud* FERNANDO, 2008, p. 74).

De acordo com o produtor musical Rubens Valença Filho, Carlos "tinha as ideias do começo e do fim, como eu falei. Como se o disco fosse uma história, não uma coisa isolada com músicas soltas. Como se fosse uma obra!" (informação verbal[9]). Dessa forma, é

8 De periodicidade mensal, a Revista Continente é produzida desde 2000 pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE). Em suas matérias, já foram entrevistados nomes como José Saramago, Cacá Diegues, David Harvey, Woody Allen, e Gilberto Gil.

9 Entrevista concedida por Rubinho Valença. [19 set. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. RECIFE, 2017. 1 arquivo mp3 (102min).

possível afirmar que Carlos Fernando e suas crônicas interrompem e perturbam as narrativas oficiais sobre a localidade, ao mesmo tempo em que criam, a partir de fragmentos de memória afetiva, narrativas outras, que tingem com cores diferentes a paisagem urbana contemporânea.

Memória e narrativa

De acordo com o sociólogo Maurice Halbwachs, a memória individual e a memória coletiva estão visceralmente interligadas. Para construir e/ou desconstruir nosso repertório e visão de mundo, dependemos de um grupo ou sociedade e sua série de lembranças em comum (HALBWACHS, 2002). Conforme explica o autor,

> "[..] pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado e que o elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais, junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os depoimentos de outros sejam os únicos exatos, e que eles corrijam e reorientem nossa lembrança, ao mesmo tempo que incorporem-se a ela" (idem, p. 28).

Ao analisarmos a obra de Carlos Fernando, bem como seu retorno poético à terra natal, podemos afirmar que o compositor parte de um olhar novo para descrever as lembranças e personagens de uma Caruaru de antigamente: "É como se abordássemos um caminho que percorremos outrora, mas de viés, como se o encarássemos de

um ponto de onde nunca o vimos" (idem, p. 32). Ao ser lançado e ouvido por diversas pessoas, da cidade ou de fora, o "Crônicas Musicais de Caruaru", enquanto parte da música popular, assume outro papel: o de testemunho criador da memória coletiva sobre um tempo e lugar.

O pensador alemão Walter Benjamin (1994) se refere à narrativa tradicional como ferramenta de transmissão da experiência comum. Constata, todavia, que essa possibilidade de transmissão da experiência vem se perdendo na modernidade, com o declínio da cultura oral. Ao comparar o historiador moderno com o cronista medieval, Benjamin explica que:

> O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. (BENJAMIN, 1994, p. 209).

Ou seja, nos dizeres de Benjamin a narrativa tradicional, forma pré-moderna cuja função seria transmitir valores e experiências comuns vinculados a uma comunidade específica, ignora os critérios de verdade factual tipicamente modernos. Na medida em que o relato moderno, seja ele historiográfico ou jornalístico, assume como

valor central uma suposta objetividade ancorada em fatos, a narrativa tradicional tende a se "desencantar" no sentido weberiano da palavra.

Por sua vez, o antropólogo francês Edgar Morin (2002) estabelece uma comparação entre o que ele classifica como dois tipos de relação presentes na cultura ocidental: a estética, especificamente moderna, e a religiosa, mais comum às sociedades tradicionais. Ao preceder cronologicamente e trazer em si o embrião da relação estética, a relação religiosa não considera a distinção entre real e imaginário. A relação estética, especificamente, deriva de uma consciência irônica tipicamente moderna que, apesar de distinguir real e imaginário, admite a suspensão temporária da descrença e se permite vivenciar virtualmente as fantasias da ficção romanesca.

> Existe, na relação estética, uma participação ao mesmo tempo intensa e desligada, uma dupla consciência. O leitor de romance ou espectador entra num universo imaginário, que, de fato, passa a ter vida para ele, mas ao mesmo tempo, por maior que seja a participação, ele sabe que lê um romance, que vê um filme. A relação estética reaplica os mesmos processos psicológicos da obra na magia ou na religião, onde o imaginário é percebido como tão real, até mesmo mais real que o real. Mas, por outro lado, a relação estética destrói o fundamento da crença, porque o imaginário permanece conhecido como imaginário (p. 77).

A arte de narrar, a exemplo de outras modalidades artísticas, portanto, se seculariza e se estetiza. Ao referir-se a Leskov como o protótipo do narrador moderno, Benjamin afirma: "No narrador, o cronista conservou-se transformado e por assim dizer, secularizado" (BENJAMIN, 1994, p. 209).

Apesar do prognóstico de Benjamin que aponta para o ocaso da narração, o teórico britânico Roger Silverstone, em uma outra via, enfatiza que "somos o que lembramos" (SILVERSTONE, 2002, p.231). Deste modo, seria válido afirmar que a necessidade de ancorar a experiência numa memória comum permanece. Segundo ele, os artefatos da mídia e da arte atuam na modernidade como sucedâneos da narrativa oral, compondo em fragmentos a nossa memória coletiva.

De modo semelhante, a professora norte-americana Katherine Niemeyer (2014) fala da nostalgização como um processo de construção ativa da memória. Para ela, a "saudade agridoce" da nostalgia é um processo característico da vivência humana e denota menos uma verdade sobre o passado do que circunstâncias que se relacionam ao presente e suas urgências. Para a autora, expressões nostálgicas – artísticas ou não – indicam, entre vários aspectos, o desejo de escapar para um determinado tempo e lugar.

Como explica a pesquisadora, esse desejo pode ser "curado" através da música: "The main examples of cures given by Bolzinger, based on medical case studies between the eighteenth and twentieh centuries, are: [...] music that evokes images and memories of the homeland" (NIEMEYER, 2014, p. 9).

Em sua obra, Carlos Fernando assume a liberdade do cronista moderno que comunica a experiência sensível sem a pretensão religiosa ou moral do narrador tradicional, mas também sem a pretensão de facticidade do historiador ou do jornalista contemporâneo.

Esta liberdade, propriamente estética, responde a necessidades que, embora secularizadas, permanecem vivas na cultura ocidental mesmo após o desencantamento da narrativa tradicional. Necessidades talvez ligadas ao desejo e à "cura", tal como apontadas por Niemeyer. Por meio da estetização da memória afetiva, num ato criativo, Carlos Fernando transforma sua própria nostalgia em arte.

Assim, analisaremos algumas das canções do álbum "Crônicas Musicais de Caruaru", entendendo-as como artefatos criados, mas também criadores dessa memória sobre o município, concebidas a partir de uma nostalgia do compositor relacionada a certo tempo e lugar. Procuraremos entender, através dos autores acima citados, que tipo de memória é essa que se cria e se recria sobre a cidade e de que modo ela é construída no processo criativo do compositor.

"É a mãe de tudo isso aqui"

"É a Mãe", embora seja a segunda faixa do CD, pode ser encarada como uma espécie de gênese da Caruaru de Carlos Fernando: repetindo a frase do título como refrão, ele cita, ao longo de mais de 20 versos, personalidades ilustres e anônimas do município.[10] Dentre

10 Letra: É a Mãe… De tudo isso aqui/É a Mãe… Do Mestre Vitalino/Que do Alto do Moura se celebrizou/Levando nas asas do vento a cultura popular/Para os museus dourados do mundo/É a Mãe… do pintor Petrônio/É a Mãe… De Onildo Almeida/De Clóvis Pereira e dos irmãos Condé/Que fizeram de sua terra uma forte mulher/É a Mãe... Da Miss Dione/É a Mãe… De Cacho de Côco/De Celso Rodrigues e de Rui Rosal/Nosso Chaplin gordo/Querido de todos nós/É a Mãe… De Luiz Vieira/É a Mãe… De Victor Americano/É a Mãe… De Manezinho Goleiro/De Luiz Pessoa e Larena do Ditador/O primeiro pasquim de toda a região/É a Mãe… Da banda de pífanos/É a Mãe… Do Mestre Calango/De Chico Porto e do guarda Xaxi/Que sempre atrapalhava o trânsito/Com seu apito louco e sem fim (bis)/É a Mãe… De João Lyra Filho/É a Mãe... Do Sargento Ferraz/É a Mãe… Do Poeta Arsênio/É a Mãe… De Nena Martins/É a Mãe… De Coronel Ludugero/É a Mãe… De Iaiá/Do bairro Petrópolis/É a Mãe… De Aristides Veras/O nosso JK.

elas, aparecem figuras como Onildo Almeida, citado acima, Chico Porto, célebre boêmio da cidade, e Xaxi, um guarda de trânsito que, nas palavras de Carlos, "sempre atrapalhava o trânsito, com seu apito louco e sem fim" (FERNANDO, 2007).

Em trechos como "Rui Rosal, nosso Chaplin gordo, querido de todos nós" (idem) e "É a mãe, de Aristides Veras, o nosso JK" (ibidem) fica claro que, ao longo de seu exercício criativo, a ótica de Carlos Fernando compreende, além das figuras da Caruaru de suas lembranças, nomes que pertencem ao imaginário brasileiro e mundial, citados de forma sobreposta aos nomes locais. A partir do momento em que são mencionados, esses nomes somam-se à narrativa da nova cidade que é criada pelo compositor. Este aspecto evidencia como Caruaru aparece, nas memórias de Carlos Fernando, conectada a mediações cosmopolitas por meio das emissões de rádio e exibição de filmes que já haviam sido integradas ao cotidiano da cidade naquela década de 1950.

Fugindo dos estereótipos correntes sobre Caruaru, que a caracterizam quase sempre como a "capital do forró", "É a Mãe" é uma bossa-nova. Introduzida por um riff, isto é, um fraseado musical que se repete ao longo de toda a canção, a música é conduzida pelo violão base de Azevedo, que, num estilo "goteira" de tocar, alude diretamente a violonistas importantes para a bossa, como João Gilberto e Baden Powell.

Deixando clara a intenção de ter a voz e o violão como carros-chefe, todos os arranjos são, em predominância, coadjuvantes, embora não menos significativos: o contrabaixo confere uma base discreta à canção, acompanhando a parte percussiva que se estrutura a partir de instrumentos como o ganzá, o pandeiro e o tamborim. É possível também ouvir, em algumas passagens, um teclado Fender Rhodes – usado comumentemente em gêneros como *jazz* e *rock* – e

uma guitarra com efeito *chorus*, cuja aplicação dobra a frequência das notas da guitarra, dando a impressão, assim, de que há mais de um instrumento (IAZZETTA, s/d).

Também é possível identificar ecos da bossa-nova na gravação do bolero Night Club[11], faixa de abertura do álbum, quando ouvimos a suave interpretação da cantora Adriana BB conduzindo a canção.

Expressão musical de vanguarda inspirada em elementos do samba urbano, produzida na zona sul carioca e sintonizada com os anseios da elite de um Brasil em franco processo de modernização em fins dos anos 1950, a bossa-nova certamente não estava tão presente no cotidiano caruaruense durante a infância e juventude de Carlos Fernando na cidade. É, contudo, um estilo musical presente em várias faixas do álbum, misturado a instrumentações e timbres do jazz e do rock, como recurso para a elaboração de uma paisagem caruaruense imaginária na qual seja possível conciliar, de forma relativamente harmoniosa, elementos tipicamente locais com referências mais cosmopolitas, a exemplo do que acontece na alquimia musical criada por João Gilberto, cujas canções não sugerem um "movimento progressivo", como afirma o crítico musical Alberto Mammi (2011), mas como se

> Em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que, por sua vez, era baseada na

11 Letra: "No Night Clube de Caruaru/ Era a vida boêmia e noturna da cidade luz/ Com suas *girls* matutas/ Tão graciosas/ que faziam sexo casual/ Queridas de todos nós no Cone Sul/ No Night Clube tinha um pianista negro e elegante/ Que de vez em quando tocava um Blues/ À meia luz/ Mas quem mandava mesmo no pedaço era Duda Manacá/ Com seu terno branco/ Cantando os tangos argentinos/ Os boleros cubanos/ No Night Clube latino/ De Caruaru".

> releitura de uma tradição ainda mais antiga. [...] Mas João Gilberto parece ir mais fundo, se alojando inteiramente numa dimensão da memória e extraindo dela as características de seu estilo inovador. Os acordes de seu violão não são novos por aparecerem como experimentação, mas por emergirem de um passado dissecado, levado à essência, revalorizado.

A opção por retratar pessoas e situações pitorescas em tom impressionista remete também à narrativa cinematográfica felliniana em "Amarcord" (1973), a exemplo de personagens folclóricos, como o boêmio bonachão Chico Porto e o supracitado guarda Xaxi, que imaginamos desnorteado em meio ao fluxo dos automóveis que deveria organizar, ou como em "Bar de Belo"[12], crônica na qual encontramos personagens como o Major Bastos, autoridade local que costumava comprar água mineral para dar de beber a seu cavalo branco em meio ao clima seco do Agreste, e o garçom conhecido como 'Arroz', comunista, que se recusou a atendê-lo. O xote, cuja introdução é precisamente o fraseado da Internacional Comunista executa-

12 Letra: "No Bar de Belo, Belo, Belarmino/ Tinha um garçom que atendia no grito/ Era por todos chamados de Seu Arroz/ Simpatizante da esquerda/ Em um domingo de sol/ O Major Bastos com o seu cavalo branco/ De olhos azuis e arreios de prata/ Entrou no bar/ Querendo comprar água mineral/ Para o seu estimado animal/ Seu Arroz se recusou a atendê-lo/ E olhando para nós desabafou: "Por isso Guri é contra as estruturas vigentes"/ O Bar de Belo, o Bar de Belo Belo Belarmino em Caruaru/ Era singelo/ o Bar de Belo/ Era franciscano como Jeca Tatu (bis)/ Um certo dia Belo ouviu no rádio/ Uma rádio de Moscou/ Transmitindo para a América Latina/ A vitória da Revolução Cubana/ Belo tomou um porre e decretou: boca livre para todos os presentes/ Foi uma noite de sonho e utopia/ Mas de muito amor/ Ninguém assinou vale nessa noite e a conta ninguém pagou".

do na sanfona, termina com uma grande festa no bar de Belo, que ofereceu comida e bebida de graça a noite inteira para seus clientes, em comemoração à revolução cubana, cuja notícia havia chegado a Caruaru pelas ondas curtas do rádio.

Os aromas também são presença recorrente nas canções do álbum e surgem como elementos a nos aproximarem ainda mais dos cenários relembrados e imaginados por Carlos Fernando. Do aroma doce, de fruta do verão, da Sorveteria Lira, na canção "Rua da Matriz"[13], ao cheirinho de jasmim das borboletas amarelas e o "cheirinho danado" do açougue, que se misturavam na "Rua Saldanha da Gama"[14], canção que homenageia a rua em que morava o autor.

---

13 Letra: No botequim de Barbosa/Na Rua da Matriz em Caruaru/Eu conheci a metáfora/Dos renascentistas e gênios chaplinianos/Da cultura acesa de um agreste nu/Fincado num torrão seco/Alegre e triste/Em uma agrestina comunhão/Rua da Matriz das meninas lindas/Do sobrado colonial/Da sorveteria Lira/Que aroma doce de frutas no verão/Rua da Matriz do bispo/Dom Paulo Hipólito de Souza Libório/Um aristocrata de sangue azul/Rua da Matriz do comendador Zé Vitor/De Pedro Valença e do doutor Silva Filho/Que me trouxe ao mundo em suas mãos/Rua da Matriz/Dos Souzas do curtume/de João Arruda/E de Gilson Parafina/vizinho do grande hotel Alin/Rua da Matriz/Do Café Rio Branco/Ponto de encontro e desencontro da cidade-luz.

14 Letra: Eu danço coco (bis)/O lactário Amélia de Pontes Vieira em Caruaru/Ficava defronte uma pequena feira/Do açougue público de carne verde/Que tinha um cheirinho danado (bis)/Na esquina do beco a loja de pneus usados/De um irmão de Delmon Limeira/Era um homem fidalgo da Saldanha da Gama (bis)/Dona Vava na janela/As crianças no jardim/Borboletas amarelas/Com cheirinho de jasmin (bis)/Descendo a rua morava meu tio/Meu tio Mamede/Querido torcedor do Central de todo Agreste/Olhando de lado a casa de Souza Pepeu/Mané Grande e seu Coló/Minha tia Toinha/Seu Jotinha Florêncio/Dona Otília vizinha/Quando a bola caia no seu quintal ela não devolvia (bis)/Saldanha da Gama da prole holandesa dos olhos azuis/De Miguel Miranda/Na frente ficava José Araújo e Adélia de Barros/Hercílio enfermeiro e Amélio Cabral/Artista da rádio/Estrela local/No final da rua/

Expressões como "Agreste aceso, mon amour", no bolero "Caruaru Azul palavra" e "cidade luz", em "Rua da Matriz"[15] aludem a uma luz que não é a luz solar estourada, inclemente, tão recorrente na filmografia do cinema novo como representação do semi-árido nordestino. A luz aqui não ofusca, mas funciona como metáfora iluminista para uma cidade que agregava intelectuais e artistas das cercanias, uma espécie de Paris imaginária do Agreste.

Considerações Finais

Ao comentar as ideias de Benjamin, o pesquisador alemão Georg Otte propõe que "citar é rememorar o passado a partir do ponto de vista específico de um determinado presente" (OTTE, 1996, p. 211). Jamais anacrônico, em seu retorno poético a Caruaru da juventude, o compositor, num eu-lírico já maduro e consciente de seu tempo, resgata personagens e lugares da memória coletiva do município e cria seu próprio mosaico, conferindo uma perspectiva que, mesmo partindo de uma empreitada particular, soma-se a uma série de narrativas que circundam a cidade (HALBWACHS, 1990). Como descreve Aluizio Falcão, amigo do artista e autor do encarte do CD, Carlos Fernando, tal como Ary Barroso, "abre a cortina do passado. E traz para os dias de hoje toda a beleza de um lugar mágico e atemporal chamado país de Caruaru" (FALCÃO, 2007). Ainda de acordo com Halbwachs:

Mané Teixeira e Caetano meu pai/Dona Ida Falcão, Paulo de Julia e a venda de seu Dão (bis)/Saldanha da Gama do motor de luz/De Adilson Manteiga, Aluísio Taiada, Humberto Bacalhau/E Pedro Papel/Ai meu deus, que saudade danada (bis)/Saldanha da Gama, que saudade danada (bis)/Eu danço coco, eu só danço coco (bis).

15 FERNANDO, C. **Rua da Matriz.** 2013. (1m40s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YgIQP0_BI3Y. Acesso em: 18 de junho de 2019.

> [...] a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz. (1990, p. 47).

Este procedimento, o qual arriscamos chamar de estetização da memória afetiva, estabelece uma ligação particular com o passado ao imaginá-lo, no presente, livre das amarras factuais de uma pretensa objetividade. Desta maneira, as experiências sensoriais ancoradas nas memórias de Carlos Fernando, transformadas em canção, são incorporadas à memória coletiva sobre a cidade, trazendo à tona aspectos de uma história íntima compartilhada por seus contemporâneos, mas até então latente. A partir do momento em que essa experiência se materializa em canções, torna-se disponível também para o deleite daqueles que não a vivenciaram.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.197-221.

_____. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.197-221.

BEZERRA, A. A. "Lili, Verdade ou Fantasia?": Cinema e Modernidade nos Frevos de Carlos Fernando. In: 41° Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Curitiba. *Anais [...]* Joinville: Univille, 2018.

CINEMATECA, B. *Patriamada*. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023441&format=detailed.pft. Acesso em: 18 jun. 2019.

EM VINIL, F. *Coletânea - Forró Brasil*. Disponível em: http://www.forroemvinil.com/coletanea-forro-brasil/. Acesso em: 12 jun. 2019.

Entrevista concedida por Rubinho Valença. [19 set. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. RECIFE, 2017. 1 arquivo mp3 (120min).

FALCÃO, A. Crônicas Musicais de Caruaru. [Encarte]. In: FERNANDO, C. *Crônicas Musicais de Caruaru*. Direção artística: Carlos Fernando. Recife: Independente, c2007. 1 CD (39min).

FERNANDO, C. *Crônicas Musicais de Caruaru*. Direção artística: Carlos Fernando. Recife: Independente, c2007. 1 CD (39min).

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

IAZZETTA, F. *Tutoriais de Áudio e Acústica*. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/index.html. Acesso em: 18 jun. 2019.

MAMMI, A. *João e Miles: no mesmo lugar, muito à frente*. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1007201107.htm?fbclid=IwAR3aphtfiiEYAlyYdIEi2fIH0FKjs126BPEnw7XqD-783dwsQFm8rXZFQ8zY. Acesso em: 18 jun. 2019.

MEMÓRIA, G. *Saramandaia - 1° Versão:* Trilha Sonora. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia/trilha-sonora.htm. Acesso em: 18 Jun. 2019

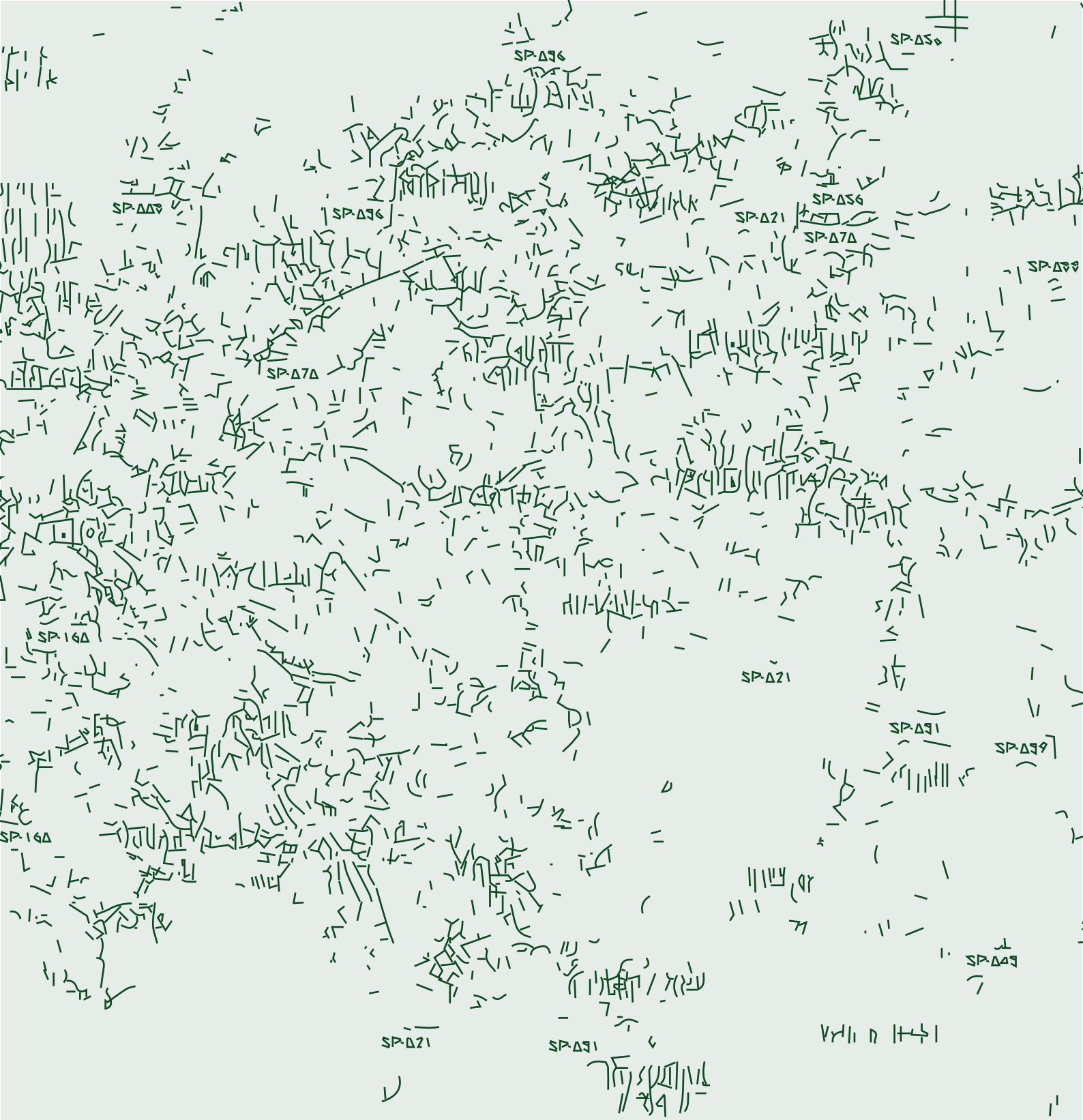
MEMÓRIA, G. *Sítio do Pica-pau Amarelo - 1° Versão:* Trilha Sonora. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao/trilha-sonora.htm. Acesso em: 18. Jun. 2019.

NIEMEYER, K. Introduction: media and nostalgia. In: NIEMEYER, K. (Org.). *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future.* 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-19.

OTTE, G. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revistas de Estudos de Literatura.* Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 96.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

TELES, J. Caruaru no compasso: disco do compositor Carlos Fernando, que está completando 40 anos de carreira, é homenagem proustiana à sua terra natal. *Continente Multicultural.* Recife, ano VIII, n° 85, p. 74-75, jan. 2008.



Parte II

JUVENTUDES E CENÁRIOS URBANOS

Capítulo 7

O PASSADO DESAPARECEU E O PRESENTE É AQUI E AGORA. PROLEGÓMENOS DAS CULTURAS ARTÍSTICAS JUVENIS NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO

Paula GUERRA

Tudo começou em 1968

Para um público não-português, torna-se necessário, antes de abordarmos as temáticas deste capítulo, contextualizar as alterações socioculturais que afetaram a sociedade portuguesa na década de 1980. Uma época marcada pela mudança política surgida com a revolução de 25 de Abril de 1974 e que possibilitou que os anos 1980 fossem caracterizados por um forte aceleramento em todos os níveis, sociais, culturais, educacionais, de abertura ao exterior, etc.

António Barreto (1995) caracteriza a situação portuguesa pré-25 de Abril de 1974 da seguinte forma: a sociedade portuguesa não era plural. Apesar de um longo e extenso império colonial, a sociedade portuguesa pautava-se pela homogeneidade. Não eram visíveis formas de diversidade étnica, cultural ou religiosa. Portugal era um país fechado, pobre, homogéneo e com uma sociedade civil pobre. O nosso argumento é que se o tirocínio se deu com o 25 de Abril de 1974, apenas se materializou de facto na década de 1980. E de uma forma muito rápida: a sociedade portuguesa fez em pouco mais de vinte anos o que outros países europeus fizeram em cinquenta ou

sessenta anos. O que não quer dizer que Portugal se tenha aproximado de todos os padrões europeus, nomeadamente dos económicos (BARRETO, 1995, p. 843).

Os anos 1980 representam, por isso, um marco cronológico de profundas mudanças para um Portugal recém-saído do período revolucionário e numa fase de estabilização democrática, de onde se destaca: uma notável expansão do poder de compra e das classes médias; o processo de adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), que resultou numa afluência de investimentos comunitários, na quebra de um certo isolamento internacional e no fim das barreiras alfandegárias; um forte processo de secularização; um consenso constitucional limitado por sucessivas crises políticas, governos minoritários e repetidas eleições; terciarização da sociedade portuguesa; progressivo envelhecimento demográfico e diminuição do tamanho do agregado familiar; aumento da escolaridade média (STOER, 1982); surgimento de uma (ainda incipiente) cultura de massas, entre outros indicadores (LOFF, 2007).

Tratou-se de uma época em que o sentido migratório começou a se inverter, iniciando-se uma corrente imigratória oriunda das antigas colónias africanas e do Brasil, que fez com que, em meados dos anos 1990, a população estrangeira residente se situasse em 2% da população total (BARRETO, 1995). Particularmente importante, foi o processo de integração nacional a vários níveis. Isto é, a integração de várias camadas populacionais como as mulheres e os mais jovens. Em relação a estes últimos, podemos falar do desenvolvimento de culturas juvenis específicas (GUERRA e QUINTELA, 2016; PAIS, 2003; PAIS e BLASS, 2004; SIMÕES, NUNES e CAMPOS, 2005), associadas simultaneamente a uma extensão da escolaridade e uma evolução económica que permitiu que os jovens se tornassem numa camada social *per se*.

De igual modo, as mudanças na cultura portuguesa dos anos 1980 foram uma verdadeira *revolução cultural*. Muitos artistas portugueses sentiram que era a altura de um novo começo, de romper com a cultura dominante: o trilho optado foi assim uma recetividade ao (pós)-modernismo, e o que tudo isso implicava em termos do papel da arte e do próprio artista (NOGUEIRA, 2013; DIAS, 2016; MELO, 2007). Foi nesta década, marcada por um conjunto de fatores contraditórios, que surgem um crescimento e rejuvenescimento do campo artístico juvenil português: a atribuição de bolsas por parte da Secretaria de Estado da Cultura a partir de 1986 e apoios públicos à presença e participação de jovens artistas portugueses em feiras e exposições internacionais; inauguração, em 1983, do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian; a abertura de inúmeras galerias de arte, etc.; por outro lado, com o primeiro mandato de primeiro ministro de Cavaco Silva, e com o prevalência do económico sobre o cultural, que redundou, por exemplo, no afastamento por quase dez anos da Bienal de Veneza (NOGUEIRA, 2013, p. 62-63).

Apesar de todas as ambiguidades, especialmente ao nível de políticas culturais públicas, os anos 1980 foram uma década de rutura completa. Uma revolução cultural após o fim de ciclo da revolução política. Deu-se a entrada em catadupa de influências estrangeiras, que permitiu romper com a tradição artística nacional; a adoção de novas linguagens, códigos e estéticas (DIAS, 2016). Uma das características que também marcou esta década foi uma informalidade, isto é, muitas das novidades estéticas avançadas nesta década foram levadas a cabo por grupos informais de artistas, marcados mais por uma cumplicidade pessoal do que propriamente pela partilha de um ideário coerente entre eles, que organizavam exposições e *happenings* coletivos (MELO, 2007).

É também neste caldo cultural e de recetividade para a novidade que surge o *boom* do *rock* português, que, apesar de alguma polémica relativamente à sua extensão temporal, grosso modo, situa-se entre os anos 1980-1984. Um período temporal curto, mas extremamente frutuoso. Foi aqui que se deu o corte com o que era tido como tradicionalmente nacional, particularmente a música de intervenção e o fado. As influências advêm de outros quadrantes, nomeadamente da cultura anglo-saxónica (GUERRA, 2013; GUERRA & BENNETT, 2015). Operou-se, efetivamente, uma *verdadeira revolução*.

Sementes de contestação artística juvenil

1968 foi um ano-charneira, mesmo colocando de parte o *Maio de 1968*: a Primavera de Praga e a subsequente invasão do país pelas forças do Pacto de Varsóvia; a Ofensiva do Tet, que veio acirrar ainda mais a oposição à guerra do Vietname; as lutas estudantis na Alemanha Ocidental e em Itália; o movimento *hippie* e todas as inovações da música *pop-rock*; a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América, os assassinatos de Martin Luther King e Robert Kennedy, e os motins em Baltimore; a revolução cultural chinesa, que tantas paixões despertava no mundo ocidental. Em Portugal, Salazar caia da cadeira e Marcello Caetano era nomeado presidente do Conselho, abrindo caminho para uma época de elevadas expetativas, a Primavera Marcelista, que rapidamente originou grandes desilusões.

Todo este caldo político e cultural confluiu no Maio de 1968, que também não deixou de influenciar toda uma nova forma de fazer política e de sensibilidades estéticas. Foi um *renovar do ar*, que consistiu no alargamento da luta para outros campos, como o cultural, o privado, etc., afastando-se do determinismo económico da ortodoxia marxista. Falamos aqui de um conjunto de autores e teo-

rias, como a recuperação dos escritos de juventude de Karl Marx, a Escola de Frankfurt, as teorias sobre a repressão sexual de Wilhelm Reich, entre outros (CARDINA, 2010, p. 24-27). Todavia, talvez a principal questão saída do Maio de 1968 se tenha tratado da valorização política da juventude. Desde o pós-guerra que a juventude se tinha tornado uma categoria cultural própria e autónoma, marcada por determinadas tendências estilísticas, gostos musicais e padrões de consumo (BENNETT, 2001, p. 7). O que se encontra associado ao desenvolvimento de um mercado económico especificamente direcionado para os jovens no período pós-Segunda Guerra Mundial.

Não podemos deixar de falar das reivindicações que ocorreram a nível de costumes. Foi no Maio de 68 que o privado entrou na política. É bom relembrar que a crise na Universidade de Nanterre, que antecedeu o Maio de 68, deu-se pelo facto de oito estudantes terem ocupado o edifício da administração da universidade, exigindo uma maior liberdade sexual. E aqui surge uma outra novidade: não só os estudantes passaram a ser sujeitos políticos, também as mulheres. Ou pelo menos as suas reivindicações. É por isso que uma das principais consequências do Maio de 68 foram as transformações sociais, nomeadamente a nível dos costumes e da sexualidade.

Consequência de um elevado número de portugueses a viverem em Paris, exilados ou emigrados, as notícias do Maio de 1968, ainda que sempre filtradas e truncadas, bem como as suas influências, não demoraram a chegar a Portugal. Mas quando analisamos os impactos do Maio de 1968 em Portugal, é necessário contextualizar e evitar generalizações abusivas de um suposto impacto que tudo teria mudado. Cardina (2011), abordando a receção do radicalismo político e cultural em Portugal, no qual se engloba o Maio de 68 e as suas influências, fala de uma *receção particular*, condicionada, acima de tudo, por dois fatores: primeiro, pelas características da sociedade

portuguesa, marcada por valores conservadores de influência católica, bem como o próprio estado de desenvolvimento do país, que tornava muita das reivindicações de carácter pós-materialista completamente deslocadas; segundo, a situação política de ditadura exigia um conjunto de valores e comportamentos que se opunham às práticas hedonistas e anti hierárquicas postuladas no Maio de 68.

Ou seja, as novas questões associadas ao Maio de 68, e que tanta repercussão tiveram em França, grosso modo, foram secundarizadas em Portugal. Isto é, sim, começou-se a olhar criticamente, por exemplo, para o papel da mulher, mas tal preocupação apenas vinha após todas as outras preocupações: a luta contra o regime, a luta contra a guerra colonial, a defesa do proletariado e do campesinato, preocupações de cariz ideológico, etc. Veja-se o papel da mulher: se por um lado começou a existir um diálogo e debate sobre o papel da mulher e da sexualidade a verdade que é se mantinham arreigados profundos valores conservadores relativos ao género.

Isto no pré-25 de Abril de 1974. Porém, mesmo durante o período revolucionário a situação não mudou muito: na escala de prioridades, questões como os direitos das mulheres e homossexuais vinham no fim da lista de preocupações. Quando eram preocupações de todo. Vejamos dois exemplos: em 13 de janeiro de 1975, dia internacional da mulher, as feministas do Movimento de Libertação da Mulher levaram a cabo uma manifestação em Lisboa. A reação não foi das melhores: a manifestação foi impedida por uma multidão, que com insultos, violência, apalpões, etc., acabaram por impedir a manifestação (ALMEIDA, 2006; TAVARES, 2011). O segundo exemplo trata-se do manifesto do Movimento de Ação dos Homossexuais Revolucionários, lançado poucos dias após o 25 de Abril de 1974. A resposta por parte do poder militar e revolucionário foi rápida e pouco acolhedora: o General Galvão de Melo afirmou na televisão

que a revolução não tinha sido feita para homossexuais e prostitutas (ALMEIDA, 2010).

Não obstante, os novos ventos culturais que surgiram na década de 1960 e no Maio de 68 vão paulatinamente penetrando nos jovens portugueses, com o desenvolvimento possível de contraculturas e de uma ética hedonista. Exemplos disto são a crescente importância de visitas ao estrangeiro dos mais jovens, bem como o surgimento dos primeiros festivais musicais, ambos em 1971: o *Festival Vila de Mouros* e o *I Festival de Jazz*, em Cascais, que possibilitam observar a existência de comportamentos hedonistas e que rompiam as normas e valores vigentes de então (Cardina, 2011, p. 102-109).

Movimentações artísticas esclarecidas de Lisboa para o mundo

Os ecos do Maio de 68 na arte portuguesa ocorreram, acima de tudo, no pós-25 de Abril. Alterado o sistema político, existe finalmente campo aberto para todas as potencialidades artísticas. Foi a altura de se recuperar o tempo perdido e partir para a descoberta tardia das tendências que se faziam lá fora. Contudo, durante o período revolucionário, a cultura esteve sempre longe de figurar nas principais preocupações governativas. O que se verificou foi o surgimento de inúmeros grupos e artistas que se lançaram em iniciativas de dinamização cultural (NOGUEIRA, 2002, p. 141). Apenas na ressaca do período revolucionário português é que se verificam movimentações artísticas dispostas a romper com as tradições culturais portuguesas, romper com o princípio da realidade, enfrentar as desilusões de uma revolução não plenamente cumprida, e se aproximar de novas sensibilidades estética que surgiam, nomeadamente o pós-modernismo. Como Nogueira (2002, 2007) constata, era tempo de limpar as paredes revolucionárias e ingressar em novas formas de fazer arte. Assim sendo, começam a surgir as bases para novas

formas de experimentação artística: em 1976 surge o Centro de Arte Contemporânea, na cidade do Porto; em 1977 ocorre um conjunto de importantes exposições na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Mas o principal acontecimento ocorreu em 1977, com a exposição, *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*[1], na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, organizada por Ernesto de Sousa e institucionalmente apoiada pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes e pela Fundação Calouste Gulbenkian (NOGUEIRA, 2002, p. 145-146). É importante nos situarmos no próprio nome do evento: *Alternativa Zero*. Quer dizer, cortar com o passado, começar de novo, do zero. Uma perspetiva sobre a necessidade de romper com o que tinha sido feito anteriormente, mesmo próximo temporalmente, como a arte fortemente politizada que existia durante o processo revolucionário português. Por seu lado, o objeto não podia ser mais consentâneo do que temos vindo a falar: era combater o isolamento dos artistas portugueses. Um claro reconhecimento dos impactos nefastos que a longa ditadura teve no campo cultural e artístico português. E mais do que uma exposição, tratou-se de um evento multidisciplinar: contou com eventos musicais, performances, oficinas para crianças, conferências. De igual modo, a multiplicidade de intervenções artísticas remete para as teorias de *obra de arte aberta* postuladas por Umberto Eco.

Um dos movimentos paradigmáticos de todas estas rupturas e necessidades de começar do zero chamava-se Movimento Homeostético[2], formado em 1982 (e que durou até 1986, inclusivamente) por alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

1 Para uma análise das reações que esta exposição provocou, confrontar Nogueira (2002, pp. 152-159; 2007).

2 Apesar de o objetivo inicial ter sido dar origem à revista *Neo-canibal*, esta não

(Manuel João Vieira, Pedro Proença, Pedro Portugal, Ivo, Xana e Fernando Brito), influenciados pelos pressupostos vanguardistas de Ernesto de Sousa. Pautavam-se por uma extensa diversidade artística: pintura, filmes, banda-desenhada, revistas, *performances* musicais, poesia, *sketches* humorísticos, etc. Nas palavras de Nolasco (2011, p. 235) trata-se do principal marco "do grotesco carnavalesco no panorama artístico português".

O próprio nome, um neologismo surgido a partir das leituras de Edgar Morin e do seu conceito de homeostasia, é indicador dos objetivos que animavam os seus membros: significava repor o equilíbrio na estética e considerava o caos como elemento central para a renovação. Acima de tudo eram marcados por um forte desejo de choque e de ironia (*guerrilha irónica*, na aceção dos seus membros), caracterizados por uma espontaneidade e defesa do hedonismo. À semelhança de vários grupos e movimentos artísticos que surgiram nesta década, o que animava o Movimento Homeostético era a vontade de romper com o que percecionavam como o marasmo que a arte portuguesa (e o próprio país) se tinha atolado. Mas sempre com uma posição irónica, apelidando a arte portuguesa dos anos 1980 como "Quinto Império", uma referência irónica à crença messiânica do padre António Vieira, ou "Nirvana" (NOLASCO, 2011, p. 238). As suas próprias produções artísticas não deixam de ser um alvo de toda a sua ironia. Tudo é parodiado; a arte, o estado artístico nacional, o país e as suas tendências grandiosas e megalomanias, a própria

chegou a ser editada. Todavia, o movimento esteve na origem das seguintes revistas: *Os filhos de Átila*, *Homeostética*, *Esparta* e *O escarro ilustrado*. Por outro lado, durante a sua curta existência, o grupo realizou as seguintes exposições: *1ª Exposição Homeostética*, em 1983 na ESBAL; no mesmo ano e também na ESBAL, *Um Labrego em Nova Iorque*; em 1984, na Galeria Quarto Crescente em Portimão, *Se em Portimão houvesse baleias*; em 1986, em Coimbra, *Educação espartana*; e *Continentes*, que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1986 (DIAS, 2015, p. 297).

tendência artística homeostética. Tudo para realçar a comicidade e grotesco (NOLASCO, 2011, p. 240).

Como Pinharanda constata, este movimento pautava-se: "não tanto segundo uma proposta de coerência formal, mas de coerência interventiva construída a partir de um discurso de evidente carácter derrisório, jogando com os valores da arte e do mercado de produção estética e literária" (PINHARANDA, 1993, p. 23). Ou como refere Pedro Proença (2001): "um certo ar cómico desinibido, veraneante, tetraneto inevitável dos velhos dadaísmos, onde o hedonismo sobressaía permanentemente. Uma espécie de antítese do fado e do saudosismo. Uma atitude pela positiva, 'anti-reactiva'" (PROENÇA, 2001, p. 54). Trata-se, portanto, de um movimento em busca da ética hedonista, do prazer, marcado pela paródia e atitude carnavalesca. Veja-se o conceito cunhado pelo grupo de Transmenipeia, isto é, o prazer no *trans-vestimento*, usando livremente outras formas como disfarces artísticos assumidos e utilizando o espírito hedonista como uma força catalisadora de dissipação da fronteira entre os indivíduos, as classes, os estilos, o 'bom' e o 'mau' gosto" (NOLASCO, 2011, p. 237).

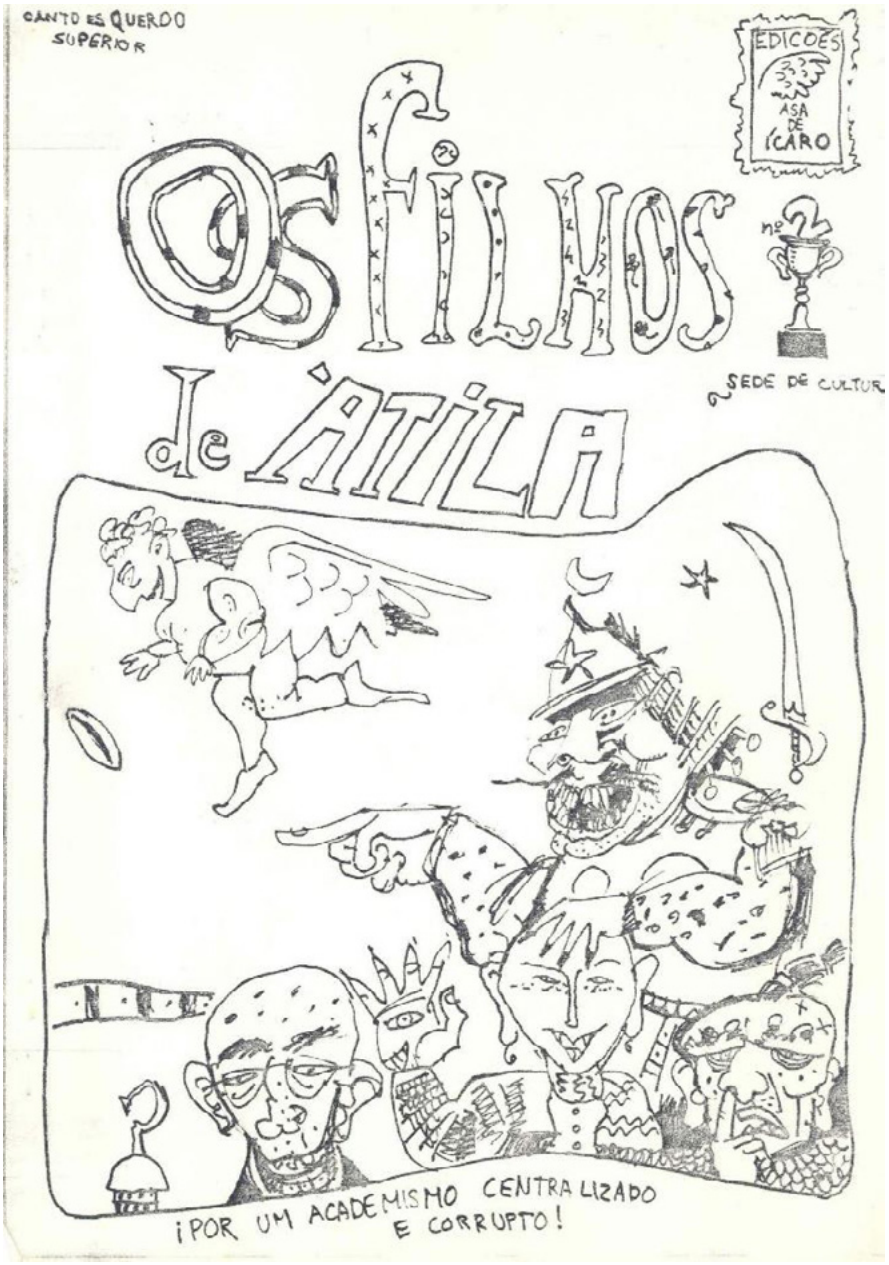


Figura 1. Os Filhos de Átila, nº 2, 1983.
Fonte: https://www.serralves.pt/en/the-collection/works-by-collections/?l=G&col=outros&cat=

Uma outra questão que distinguia o movimento era o cruzamento de várias formas artísticas, estabelecendo nas suas exposições um diálogo, sempre irónico, entre várias sensibilidades estéticas.

Vejamos o exemplo da exposição *Continentes*, em 1986, que além de estarem afixadas cinco pinturas de grandes dimensões da autoria dos membros do movimento relativos a continentes, dos membros do grupo andarem pela exposição com roupas encomendas especialmente para a exposição da autoria de Inês Simões/'Pérolas a Porcos', existiu também um concerto de música, aproveitando o facto de um dos membros, Manuel João Vieira, ser vocalista da banda *Ena Pá 2000* (NOLASCO, 2011, p. 238). Tudo isto estaria consubstanciado noutro conceito próprio: *antropofagia*. Isto é, "a fermentação da mistura de diversas influências em oposição às tendências monológicas da teoria da arte (…) o diálogo da arte com outros campos de saber e da vida em oposição a uma prática artística de cariz exclusivamente conceptual e, em geral, a todas as práticas ligadas ao vício do estilo" (NOLASCO, 2011, p. 238).

Concomitantemente às exposições que mencionamos acima, nesta década surgem o desenvolvimento da arte da *performance* e *happenings* em Portugal, especialmente através de poetas experimentais. Estamos a falar, por exemplo, do Festival Internacional de Arte Viva de Almada, do ciclo "Performarte", a Bienal Internacional de Cerveira, o ACARTE, etc. Um exemplo deste impulso dos *happenings* na arte nacional é o coletivo *Felizes da Fé*[3], que possui bastantes semelhanças com o Movimento Homeostético, apesar de não possuir nenhuma ligação direta, nomeadamente no âmbito da parodia e desejo de choque. Estamos a falar de um coletivo formado em 1985 por Rui Zink e pelos irmãos Gilberto e Ricardo Gouveia, após o evento *Animação da Área do Chiado*, organizada em 1985 pela ESBAL, na qual participaram através de uma Banda Eletrónica e de um teatro de fantoches *punk* (DIAS, 2015, p. 302-303).

3 Para uma análise deste coletivo, ver o documentário *Geração Feliz*, de Leonor Areal (1999), e o sítio do coletivo: http://felizes.planetaclix.pt/.

Na sua base, e aqui se distinguia, estavam as intervenções de rua. A primeira, e uma das suas principais intervenções, foi um congresso de cinco dias (com performances, arte plástica, cinema, poesia, etc.) chamada sugestivamente *Pornex 84*, que ocorreu nas instalações da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A temática? Pornografia. Uma temática particularmente provocante em Portugal dos anos 1980, com uma sociedade, sob todos os aspetos, bastante conservadora. Mas como dissemos, o eixo estruturador deste coletivo passava por intervenções de rua. Geralmente situados em Lisboa, na hora de ponta, estes *happenings* envolviam, grosso modo, cartazes *non sense* e palavras de ordem gritadas por microfone. Veja-se o primeiro caso: em 1986 organizaram uma "Manifestação contra o fim do mês", com os seguintes *slogans* e cartazes: "*O fim de Agosto está próximo*", "*Agora que estava tão bom*", "*Aumentem o mês*", "*Setembro para quê? Obrigado*" (DIAS, 2015, p. 303). Ou a sarcástica, "Manifestação de apoio ao governo" de Cavaco Silva com *slogans* como "*O povo nunca tem razão*" ou "*Cavaco Silva ao contrário da oposição tem pêlos no peito*", só para dar dois exemplos. O que não deixava, pela sua originalidade e novidade, de provocar um acompanhamento mediático, nacional e internacional, muitas vezes com a *honra* de primeira página (imagens 2 e 3).

Diário de Notícias

FUNDADO EM 1864

ANO 122.º N.º 42 898
PREÇO Continente 50$00 Madeira 60$00

DIRECTOR DINIS DE ABREU
DIRECTORES-ADJUNTOS HELENA MARQUES – M. BETTENCOURT RESENDES

DOMINGO 31 DE AGOSTO DE 1986

56 páginas nesta edição

Revista a cores

A rebelião das mulheres-sombra

Lisboa e o Parque Mayer

cultura

Uma morte para três barcas

Visita à casa de Mozart

4
Fraudes na poupança-crédito atingem 20 milhões de contos

15
Os números do Totoloto

o catraio

O FIM DE AGOSTO ESTÁ PRÓXIMO

AGORA QUE ESTAVA TÃO BOM

ALIMENTEM O MÊS

RA QUÊ ?

TOGETHER AGAINST THE END OF AUGUST 1986

Viva Agosto

Há cidadãos capazes de tudo, mesmo de virem para a Baixa, de cartaz em punho, pedirem — vejam lá o quê — que não acabe o mês de Agosto «agora que estava tão bom...» De louco todos temos um pouco, e neste caso a pequenina loucura simpática de quem quer ignorar o calendário, por causa de umas manhãs encaloradamente bem passadas, desculpa-se, compreende-se, apoia-se até. Para não dizer que se aplaude... (Foto DN-António Aguiar)

Figura 2. Primeira página do jornal Diário de Notícias de 31/08/1986
Fonte: http://felizes.planetaclix.pt/images/Fimago1.jpg

Este grupo, com as suas intervenções de rua, "teve o mérito de expandir a arte urbana a uma elaboração situacionista, circense e improvisada do fenómeno performativo, levado corajosamente ao coração do espaço público lisboeta" (DIAS, 2015, p. 305), que nem sempre compreendia as suas atuações, que provocavam as mais diversas reações: curiosidade, insultos, gozo ou, como aconteceu em 1990, a detenção de três dos membros do grupo. Assim sendo, especialmente para o *movimento Homeostético* e o coletivo *Felizes da Fé*, não é excessivo afirmar, como fez Dias (2015, p. 306), que se tratou de uma verdadeira:

> (…) revolução das formas de comportamento, de modelos de sociabilidade e ocupação do espaço

> público, dos arquétipos de encenação e entretenimento. Hoje seriam banais, naquela altura, não eram. Pela mudança profunda do paradigma informacional que, entretanto, se operou mas também pela abertura para a qual estes grupos e artistas, em conjunto com outros fatores, contribuíram notavelmente, embora sem granjearem desse reconhecimento.

Posto isto, é possível afirmar que existia na década de 1980 uma revolução cultural, na qual convergiam múltiplas sensibilidades e áreas artísticas. Todas sentindo que tinha chegado a altura de romper com o passado e escolher um caminho nunca trilhado. Mas, acima de tudo, trata-se de uma busca por um cosmopolitismo há muito ansiado e desejado. O de romper com o fechamento do país e, desta forma, *respirar melhor*. Tudo isto não pode ser dissociado do 25 de Abril de 1974, que possibilitou esta nova conjuntura cultural, marcada pela emergência e fusão de novas sensibilidades artísticas, bem como novas redes do mundo da arte portuguesa: instituições públicas, galerias, nova geração de críticos, etc. (MELO, 2007).

Sementes de mudança

Após tudo isto, podemos argumentar que estas influências ficaram circunscritas a pequenos nichos da sociedade portuguesa. É verdade, mas isso não impede que estas novas sensibilidades estéticas tenham estado na linha da frente de um fenómeno mais geral de liberalização dos costumes da sociedade portuguesa. Ou, por outras palavras, informalização dos costumes e valores Wouters (2004, 2007). Foram estas experiências culturais, com os inúmeros grupos artísticos juvenis, baseados na informalidade das suas apresentações, em muitos casos na rua, situação incomum para a sociedade, ou o

boom do *rock* português e do movimento *punk*, que permitiram a chegada do cosmopolitismo a Portugal. Foi um período em que Portugal começou a acompanhar as novidades culturais que se passavam lá fora. Uma época, que devido a esse corte com o passado e a tradição, ficou marcada por uma explosão de criatividade: coletivos artísticos, cultura urbana, poesia experimental, arte plástica auto-irrisória, a criação de circuitos noturnos nas principais cidades do país, happenings, intervenções de rua, uma visão irónica da arte, do país e da sua história, etc., enfim, um período de efervescência estético-cultural.

Uma época de transição, em que se procurava romper com o passado e tradição, mas cuja direção ainda não se sabia muito bem onde desembocaria. Um pouco como Raul Brandão (2017, p. 36) descreveu nas suas *Memórias*: "(…) A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem tecto, entre ruínas, à espera…". Posto isto, é possível afirmar que existia na década de 1980 uma revolução cultural, na qual convergiam múltiplas sensibilidades e áreas artísticas. Todas sentindo que tinha chegado a altura de romper com o passado e escolher um caminho nunca trilhado. Mas, acima de tudo, trata-se de uma busca por um cosmopolitismo há muito ansiado e desejado. O de romper com o fechamento do país e, desta forma, *respirar melhor*. Tudo isto não pode ser dissociado do 25 de Abril de 1974, que possibilitou esta nova conjuntura cultural, marcada pela emergência e fusão de novas sensibilidades artísticas, bem como novas redes do mundo da arte portuguesa: instituições públicas, galerias, nova geração de críticos, etc. (MELO, 2007).

O confronto entre os dois polos cosmopolitismo/conservadorismo social, far-se-á com tanta maior nitidez quanto se for apagando a chama do momento revolucionário, o qual, pela sua própria

natureza, tendera a colocar em suspenso, ou na obscuridade, o fundo social conservador, porque contaminava todos, quaisquer que fossem os partidos, na vertigem radical da revolução. Fechado, porém o acontecimento, iniciada a relativamente rápida normalização institucional (Assembleia Constituinte eleita em 1975, primeiro Parlamento, primeiro Governo constitucional e primeiro Presidente da República eleito em 1976), a polarização torna-se mais evidente. E em nenhum outro plano o será mais do que no plano cultural, em sentido amplo, indo desde os costumes às aparências e das aparências às palavras, imagens e sons, quer dizer, envolvendo quer as expressões artísticas quer os estilos de vida e as formas de apropriação do espaço público.

Do ponto de vista do discurso gerado numa subcultura, que é o que aqui nos interessa, essa polarização é persistentemente enunciada como o antagonismo entre a liberdade individual/ista e o conservadorismo societal. Aquela aproveita e potencia o impulso revolucionário e pós-revolucionário para exponenciar o desafio, a radicalidade. Este reage por retraimento e acionando, consciente ou automaticamente, alguns dos mais antigos traços, mais duradouramente incorporados nos habitus, operadores e disposições. Ora, a lógica cultural e artística obriga a que esse confronto seja público e se faça publicamente. E isso só pode acrescentar cor, intensidade e irreversibilidade à contradição. A maneira como, hoje, e refletindo em contexto de entrevista sobre o seu próprio passado, pessoal e de grupo, os protagonistas mais velhos escalonam a evolução do punk em Portugal, deve muito ao modo como jorraram novas pulsões criativas na sequência da nossa revolução democrática e da forma como ela se concluiu.

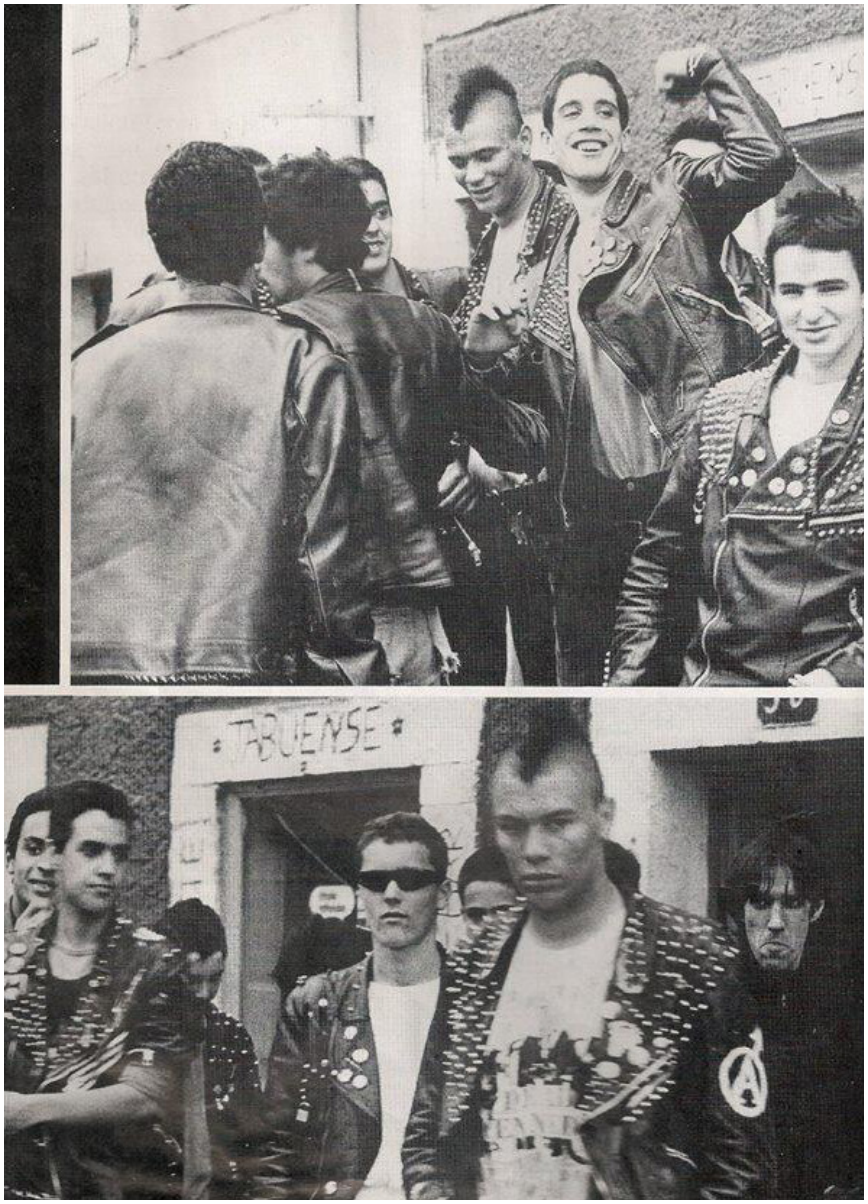


Figura 3. Punks na Feira da Ladra nos inícios dos anos 1980

Fonte: Blog Rock das Cadeias, http://rockdascadeias.blogspot.pt/2012/02/entrevista-com-rui-rocker-choque-crise.html.

Por isso mesmo, é comum encontrar, nas inúmeras entrevistas por nós realizadas (SILVA & GUERRA, 2015), um duplo sentimento. Vibra-se com a força genesíaca dessa e outras subculturas juvenis e radicais, que puseram em questão até à medula uma ordem

cultural e social muito fechada e conservadora. Tem-se também uma aguda sensibilidade ao que nela ecoou de desencantamento face às limitações das mudanças verificadas, ou por não terem atingido as camadas mais profundas da estruturação social, ou por terem sido localizadas, ou por terem sido revertidas.

Figura 4. Concerto da banda Minas & Armadilhas no Liceu D. Pedro V, 1979

Fonte: Arquivo KISMIF, através de Paulo Ramos.

Referências

ALMEIDA, São José. As feministas de um país oficialmente sem feminismo. *Público,* p. 14-15, 2006.

ALMEIDA, São José. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa, Sextante, 2010.

BARRETO, António (org.). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 1996.

BENNETT, Andy. *Cultures of popular music*. Buckingham, Open University Press, 2001.

BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Lisboa, Quetzal Editores, 2017.

CARDINA, Miguel. *A Esquerda Radical*. Coimbra, Angelus Novus: 2010.

CARDINA, Miguel. *Margem de Certa Maneira. O Maoísmo em Portugal: 1964-1974*. Lisboa, Tinta-da-China, 2011.

DIAS, Sandra Guerreiro. Anos 80: Happenings poéticos na 'era do estilo'. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 110, p. 19-40, 2016.

DIAS, Sandra Guerreiro. O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal. 2015. *Tese* (Doutorado em História Contemporânea) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto, Edições Afrontamento: 2013.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, v. 38, n.º 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas de resistência e média alternativos. Os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas,* n.º 80, p. 69-94, 2016.

LOFF, Manuel. Marcelismo e ruptura democrática noc ontexto da transformação social portuguesa dos anos 1960 e 1970. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 19, p. 145-184, 2007.

MELO, Alexandre. *Arte e Artistas e Portugal*. Lisboa, Instituto Camões, 2007.

NOGUEIRA, Isabel. *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos Anos 70 e 80*. Vanguarda e Pós-Modernismo. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. Da análise do conceito de pós-modernismo à sua manifestação na exposição Alternativa Zero. 2002. *Tese* (Mestrado em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

NOGUEIRA, Isabel. *Do Pós-Modernismo a Exposição "Alternativa Zero"*. Lisboa, Vega, 2007.

NOLASCO, Ana. Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa. 2011. *Tese* (Doutorado em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte)) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa.

PAIS, José Machado & BLASS, Leila Maria da Silva (eds.). *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PINHARANDA, João Lima. In: PÉREZ, Miguel von Hafe; PERNES, Fernando. *Imagens para os Anos 90*. Porto, Fundação Serralves, 1993.

PROENÇA, Pedro. *Pedro Proença*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

SIMÕES, José; NUNES, Pedro & CAMPOS, Ricardo. Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, nº 13/14, 171-189, 2005.

STOER, S. *Educação, Estado e Desenvolvimento em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

TAVARES, Manuela. *Feminismos. Percursos e Desafios (1947-2007)*. Alfragide, Texto Editores, 2011.

WOUTERS, Cas. *Informalization: Manners and Emotions since 1890*. Londres: Sage, 2007.

WOUTERS, Cas. *Sex and Manners: Female Emancipation in the West 1890–2000*. Londres, Sage, 2004.

Filmografia

6=0 Homeostética. Realização de Bruno de Almeida. Produção de BA Filmes/Instituto das Artes/Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Portugal, 2008 (60 minutos).

Gente Feliz. Realização de Leonor Areal. Produção de Videamus, Portugal, 1999 (60 minutos).

Capítulo 8

LITERATURA POP FEMININA: AS FÃS DE ROMANCE NO BRASIL

Giovana Santana CARLOS

Introdução

Os Romances estão entre os livros mais vendidos no Brasil e exterior, sendo um fenômeno popular global. Não se refere ao "romance" no sentido do formato (como as novelas ou contos, por exemplo), mas a um gênero literário focado em histórias de amor e que apresenta um protagonismo feminino muito forte.

O Romance - que grafo em maiúsculo para não se confundir com o formato - é aquele cujas histórias apresentam protagonistas mulheres vivendo realidades femininas conforme a situação descrita na obra: se se passa na Inglaterra do século XIX, por exemplo, como é comum nos Romances de época, escritos por escritoras atuais com inspiração nas obras de Jane Austen, não é incomum protagonistas da aristocracia buscarem a liberdade e realização além do casamento, instituição necessária para usufruírem de patrimônio já que a lei da época colocava, de forma geral, toda propriedade nas mãos dos homens; se se passa num mundo fantasioso em que a magia impera, como num Romance sobrenatural, além de apresentar detalhes sobre como a protagonista humana tem seus sentidos aguçados quando se torna feérica ("*fae*"), indo além dos poderes sobrenaturais que adquire, a autora descreve como suas cólicas menstruais também são au-

mentadas, como ocorre em um dos livros da série "Corte de Rosas e Espinhos", de Sarah J. Mass, em que o corpo feminino é descrito em sua particularidade real e fictícia gerando uma identificação próxima da leitora.

Os detalhes da realidade feminina, sejam fantasiosos ou baseados em fatos reais, são muito presentes nos Romances, que não à toa, são escritos também predominantemente por mulheres e lidos por uma maioria de mulheres (RADWAY, 1984; REGIS 2007; ROACH, 2016). Como o próprio nome sugere, as histórias são voltadas para o amor, entretanto, além de remeter a uma ideia de romance convencional, o contexto pode ser mais sombrio do que jantares à luz de velas: a protagonista pode se encontrar em situações perigosas, em planetas com seres extraterrestes ou metamorfos ("*shifters*"). Podem ser com enredos que qualquer pessoa possa ler ou proibido para menores de 18 anos. Há histórias para todos os gostos, dos mais açucarados aos mais perversos e sombrios, dos mais reais aos mais fictícios.

Romance é o gênero que mais vende na América do Norte, constituindo, conforme Roach (2016, p. 5), "o maior segmento de ficção publicado e de consumidor do mercado de livros. [...] Este gênero massivamente popular acumula mais de um bilhão de dólares em receita anual das editoras dos EUA. Corresponde por metade de todo o mercado de massa de impressos vendidos". O gênero é tão forte que, em 2017, surgiu a plataforma de streaming online *PassionFlix* (www.passionflix.com) voltada exclusivamente para adaptação de livros em filmes e séries. Desde 2018, permite a opção de legendas em português. No Brasil, Romances estão sempre nas listas de mais vendidos, além de serem os mais baixados na Amazon.com.br (CARLOS, 2019), porém o gênero é pouco conhecido fora do fandom e mercado literário e, muito menos, são suas fãs. Por esta

razão, apresento aqui as características das fãs de Romance no Brasil, para dar visibilidade ao consumo cultural de mulheres enquanto fãs de uma literatura pop feminina.

Metodologia da pesquisa

Este artigo apresenta parte da investigação realizada para a minha tese de doutorado em Ciências da Comunicação defendida em 2019. Ao buscar entender a relação entre fãs e indústrias culturais, encontrei a relação do fandom de Romance e mercado editorial brasileiro, no qual fãs escrevem em blogs, produzem conteúdos para as redes sociais e realizam encontros de fãs em livrarias em capitais brasileiras. Através de contratos oficiais com as editoras nacionais, elas ganham um ou mais livros para produzirem os conteúdos online e atividades offline. Identificando o impacto do papel dessas fãs tanto para o próprio fandom quanto para o mercado, busquei traçar um mapa das mediações das fãs do gênero, baseada na Teoria das Mediações de Martín-Barbero. A metodologia foi construída a partir de uma abordagem etnográfica tanto online (HINE, 2015) quanto offline (ANGROSINO, 2009) e com a criação e divulgação de questionário online para apresentar dados mais quantitativos.

Frequentei diferentes eventos durante três anos (2016 a 2018), tendo escolhido 17 para compor o corpus da pesquisa. Entre eles estão a Bienal Internacional do Livro de São Paulo, ocorrida entre 3 a 6 de agosto de 2018, e a Convenção de Romance de Época, em 10 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro/RJ. Entretanto, a maioria dos eventos foram os "encontros de fãs", apresentados pelas blogueiras parceiras das editoras. Neles, o foco era apresentar os lançamentos das editoras, fosse o encontro focado no subgênero, numa escritora ou mesmo num período específico, como a "Retrospectiva literária" da editora Valentina que ocorreu semestralmente. Fui em encontros

do Rio de Janeiro/RJ, São Paulo/SP e Porto Alegre/RS, durante 2016. Além de entrevistar blogueiras de outras regiões do Brasil e profissionais das principais editoras que publicam Romances.

Figura 1 Eventos de Romance no Brasil 2016-2018

Acima, da esquerda para direita: Bienal Internacional do Livro de São Paulo (2018) e Convenção de Romance de Época, Rio de Janeiro/RJ (2016). Abaixo: encontros de fãs da editora Valentina em parceria com as blogueiras do "Guardiã da Meia-Noite" e "Rainha do Sobrenatural", Porto Alegre/RS (2016). Fonte: fotografias da autora, 2016-2018.

Todas as blogueiras que acompanhei foram entendidas como fãs (ao invés de outros conceitos, como influenciadoras digitais, por exemplo), pois pude identificar como o Romance fazia parte de suas vidas e identidades de forma marcante (JENKINS, 2015), além de

realizarem todas as atividades de forma gratuita, sem cobrarem publieditoriais em suas redes sociais. Algumas delas são conhecidas nacionalmente como autoridades de subgênero e procuradas tanto pelo fandom quanto pelo mercado e, outras, internacionalmente, por coordenarem o fã-clube de autoras internacionais. Nos dias dos encontros de fãs, após apresentação e um período de familiarização, reunia-me com as blogueiras e demais fãs presentes antes ou depois dos eventos, onde conversávamos sobre diversos assuntos, sendo o principal relacionado aos Romances, ao mercado editorial, mas também sobre questões pessoais. Como muitos aconteceram em livrarias dentro de shoppings, nos reuníamos nas praças de alimentação ou no café das livrarias. Nos demais eventos, em muitos momentos, acompanhei a programação junto com essas mulheres que já conhecia, e ia sendo apresentada para outras.

Como é possível perceber, minha abordagem enquanto pesquisadora foi participante, a qual caracterizo como sendo de uma aca-fã, descrita por Henry Jenkins como um pesquisador que também é fã. Apesar de não conhecer anteriormente as pessoas envolvidas na pesquisa, já era uma leitora voraz do gênero, participando apenas em comunidades online do fandom. Como os encontros de fãs acontecem em capitais, foi necessário ter me mudado para Porto Alegre, em razão do doutorado, para poder participar e conhecer o lado offline do fandom. Desde o primeiro momento, apresentei-me tanto quanto pesquisadora como fã e com o tempo formei laços de amizade com algumas. E foram nas conversas informais, sobre nossas leituras, autoras preferidas etc. que tive acesso a informações mais restritas que buscava dos bastidores do fandom e mercado editorial para entender a relação de parceria das blogueiras com as editoras.

Após a apresentação às primeiras blogueiras fui sendo, em diferentes épocas, adicionada em diversos e até seletos grupos no

WhatsApp e Facebook: dos grupos de blogueiras apresentadoras de encontros, dos voltados para a leitura de subgênero, daqueles de autora e blogueiras, onde estas recebem novidades em primeira mão. Além disso, criei um questionário online para tentar alcançar regiões do país que não pude ir pessoalmente para melhor identificar características nacionais das fãs, além de buscar uma representatividade mais quantitativa uma vez que são escassos dados sobre leitoras ou fãs brasileiras de Romance. Entre agosto e outubro de 2018, apliquei o questionário através da plataforma Formulários Google com 46 perguntas, divididas em três partes, com o objetivo de coletar dados demográficos, de leitura e as relações entre leitoras, autoras e os espaços online e offline do fandom e mercado. A maioria era de múltipla escolha, sendo apenas cinco dissertativas. No total, foram qualificadas as respostas de 723 fãs.

Portanto, apresento aqui algumas características que definem as fãs de Romance no Brasil, combinando os dados do questionário online com as observações de campo em eventos presenciais e em grupos online. Para tanto, primeiro apresento a discussão do entendimento dessa literatura como pop e a definição de Romance.

A Literatura como Pop

A literatura pode ser entendida a partir de duas distinções: como culta ou como de massa (SODRÉ, 1988). A literatura culta é aquela que invoca escritores e obras clássicas, consagrados pela academia. A literatura de massa é voltada para um volumoso público e caracteriza-se pela alta vendagem, os chamados bestsellers. Na primeira, Sodré (1988) destaca que o leitor, enquanto produtor, precisa de conhecimento prévio para ter condições de interpretação, geralmente através da erudição, já que o escritor não irá explicar ou dar chaves interpretativas para sua história, cuja técnica de escrita e linguagem

são primordiais. Já na literatura de massa, a língua não é tão importante em comparação com os "conteúdos fabulativos", os quais instigam a consciência do leitor e sua sensibilidade. Esta é ligada a espaços urbanos como as bancas de jornais, lojas de departamento enquanto a literatura culta, à escola e à universidade. A literatura culta é entendida como instigadora intelectual, já a de massa seria instigadora de sensações e sentimentos, caracterizando gêneros como o suspense e o Romance, por exemplo.

De qualquer forma, é visível a questão da classe social diferenciando essas literaturas, pois a educação formal e circulação em ambientes educacionais ou populares marcam uma distinção de quem tem acesso a esses produtos e espaços. Ao caracterizar a literatura contemporânea, Perrone-Moisés (2016) sintetiza entre suas características a abolição das fronteiras em alta cultura e cultura de massa. Destaca também a influência do cinema e objetos populares na literatura atual. Se a leitura culta é entendida como fruição estética para erudição, hoje são o ludismo e o entretenimento que possuem papel determinante. Características que, novamente, parecem recair na questão de classe associada a gosto.

Não é nova a ideia de adaptações de livros para o audiovisual, mas com o avanço da cultura da convergência e a transmídia, surgem cada vez mais livros sendo adaptados ou vice-versa, compondo parte de um universo narrativo, independentemente de sua mídia de origem. Tendo essa perspectiva em mente, e buscando fugir da crítica dos teóricos de Frankfurt atrelada ao conceito de massa, adoto o entendimento da literatura aqui apresentada - o Romance - como literatura pop, isto é, atrelada à cultura pop, que corresponde a um fenômeno no qual a produção e o consumo são orientados por uma lógica de mercado global, mas que ao mesmo tempo possui como elemento a criatividade e renovação. E, principalmente, porque a

cultura pop não faz a distinção entre alta e baixa cultura (DANESI, 2012), possibilitando um recorte menos discriminante de certos gêneros e seus leitores.

O entendimento do Romance como uma literatura pop também ocorre devido ao notável consumo das fãs de conteúdos midiáticos da cultura pop nacional e internacional. Além de filmes, pude acompanhar muitas fãs discutindo as telenovelas em exibição na TV aberta e Netflix, tanto brasileiras quanto mexicanas, turcas e asiáticas. Os dramas de TV asiáticos, também conhecidos como doramas, em especial, chamaram a atenção pois, além de reconhecer algumas fãs desses audiovisuais, também pude notar a presença de escritoras de Romance inspirando-se nas produções coreanas, os K-dramas, para escreverem suas obras. Como é o caso de "O Príncipe Coreano", da brasileira Mia Antiere, cuja capa apresenta ser "inspirado em doramas", comprovando o apelo junto às leitoras e "dorameiras", o equivalente a noveleiras desses dramas. Mas as fãs também consomem histórias em quadrinhos, músicas, séries e filmes que fazem sucesso na cultura pop.

Como será mostrado adiante, elas também gostam de outros gêneros como Fantasia e Ficção Científica. E não é incomum haver referências gerais do pop nos Romances: seja o título de uma série, elementos relativos ao universo nerd/geek (há séries de livros inclusive com essas palavras), o refrão de uma canção, etc. Entretanto, o romance é muito central no fandom, o que as fazem focar no amor, mesmo que não seja o principal elemento do conteúdo midiático que consomem (vide a volumosa quantidade de fan fictions focadas em relações que não ocorrem ou não são tão desenvolvidas em determinadas obras midiáticas). Assim, as fãs de romance têm este duplo sentido também, de serem tanto fãs do gênero literário quanto de conteúdos românticos. A seguir, especifico as características do

Romance e apresento elementos que tornam mais claro o porquê do feminino nesta literatura pop.

O gênero Romance e seus subgêneros

A principal definição de Romance provém da *Romance Writers of America* (RWA), organização que reúne escritores e profissionais do mercado literário voltados para o gênero desde 1979. Sediada nos Estados Unidos, conforme seu site (www.rwa.org), possui mais de 9 mil membros associados e realiza convenções regionais e internacionais. Para a RWA, o Romance possui dois elementos centrais: uma história de amor como central e um final otimístico e emocionalmente satisfatório. Assim, todo o Romance tem como enredo central um casal que se apaixona e luta para manter sua relação, sejam quais forem os outros enredos ou elementos que podem fazer parte do livro. Seu final é geralmente o "felizes para sempre" ou o "final feliz".

Conforme a RWA, há dois formatos de Romances: séries ou categorias e volumes únicos. Enquanto o último trata-se de títulos publicados individualmente, há também aqueles lançados em séries, com mais de um livro, como em trilogias, por exemplo. Os Romances de categorias são aqueles conhecidos por selos específicos, geralmente, referem-se àqueles publicados pela editora Harlequin desde sua origem no final dos anos 1940. No Brasil ficaram conhecidos como "romances/livros de banca", com selos como "Jéssica", "Sabrina", "Paixões Clássicas" etc. Enquanto as séries apresentam uma continuidade de uma mesma história em vários volumes, seja com o mesmo casal em protagonismo ou com o desenvolvimento de personagens que eram secundários no título anterior mas se tornam os protagonistas no título seguinte, nos Romances de categoria não há continuidade de um mesmo universo ficcional, porém os selos

ajudam as leitoras escolherem o tema ou subgênero do Romance de forma clara.

Para Pamela Regis (2007), o Romance é uma obra de ficção em prosa que conta a história do cortejo e noivado de uma ou mais heroínas. Conforme a autora é possível defini-lo através de oito elementos narrativos: 1) uma definição de sociedade, sempre corrupta, no sentido de atrasada ou deficiente, que o romance irá reformar; 2) o encontro entre a heroína e herói, que pode ser de amor à primeira vista, ou mesmo ódio; 3) um relato da atração pelo outro; 4) a barreira entre eles, um ou mais obstáculos que os impedem de ficarem juntos; 5) o ponto de morte ritual, ou seja, algo que torna impossível a união do casal; 6) o reconhecimento que desfaz a barreira; 7) a declaração da heroína e herói de que se amam; e, por fim, 8) seu noivado. Enquanto a barreira é algo que pode ser superado, o ponto de morte ritual apresenta-se como algo impossível de ser vencido. De forma geral, os elementos podem aparecer em diferentes ordens, repetirem-se e intercalarem-se.

Em "Orgulho e Preconceito" (1813), de Jane Austen, esses elementos são encontrados da seguinte forma: a definição de sociedade corrupta volta-se para a situação das mulheres conforme as leis inglesas do século XIX, assim Elizabeth e suas irmãs não podem herdar o patrimônio do pai, tornando sua mãe uma ávida casamenteira com o objetivo de assegurar o futuro de suas filhas através do patrimônio dos futuros maridos, queiram elas ou não se casarem; o primeiro encontro de Elizabeth e Mr. Darcy resulta na repulsa entre os dois, o que com o desenvolvimento do livro vai se alterando e relatos de atração vão surgindo em tempos diferentes para o par; há várias barreiras entre o casal: a repulsa no primeiro encontro, mal-entendidos, a diferença de classes sociais entre as famílias de ambos; porém, o ponto de morte ritual é quando Lydia, a irmã de Elizabeth, foge com

Wickham, condenando assim não apenas Elizabeth, mas todas as irmãs a ficarem solteiras com o escândalo, já que seriam má vistas e sofreriam ostracismo por parte da sociedade que frequentam; todas os empecilhos se desfazem quando Mr. Darcy consegue remediar o escândalo e Elizabeth reconsidera sua visão sobre ele; nesta obra a declaração de amor acontece primeiro com Mr. Darcy, que é então rejeitado por Elizabeth, que só ao final da obra faz a sua declaração, finalizando o livro com o casal junto. É válido ressaltar que mais de um casal pode aparecer num Romance, seguindo seus elementos, como ocorre com Jane, irmã de Elizabeth, e seu par, Mr. Bingley.

Além dos oitos elementos narrativos essenciais, Regis (2007) agrega três secundários presentes no Romance: 1) o bode expiatório exilado; 2) o personagem mau convertido pela bondade; e 3) o casamento, dança ou celebração. Além da definição geral de Romance, é possível encontrar várias obras com temas específicos. A RWA categoriza os seguintes subgêneros: a) Romance contemporâneo, no qual a história ocorre de 1950 até os dias atuais; b) Romance histórico, ocorre em períodos anteriores a 1950, podendo ser medieval, vitoriano, regencial, entre outros períodos históricos. No Brasil, durante a investigação percebi que as fãs, mídia e mercado usam mais o termo "Romance de época" para identificar este subgênero; c) Romance Erótico, no qual o sexo geralmente é explícito e essa interação é essencial para o desenvolvimento da história de amor; d) Romance sobrenatural, o qual contém elementos de ficção científica ou fantasia, além do sobrenatural, como alienígenas, androides, bruxos ou vampiros; e) Romance com elementos espirituais ou religiosos, ou seja, com a presença de uma religião ou sistema de crença espiritual que são inerentes à história de amor do casal; f) Romance de suspense, no qual elementos de mistério, suspense ou thriller fazem parte da história; g) Young Adult (YA), no qual a vida de jovens adultos faz

parte da história; durante a pesquisa, também encontrei o subgênero New Adult (NA) muito ligado ao YA, sendo que no NA os personagens estão numa fase de vida entre faculdade e início de carreira e no YA são mais jovens, em fase entre ensino médio e faculdade (GEORGAKOPOULOS, 2016).

Entre os subgêneros mais lidos no exterior pelas fãs estão o Romance contemporâneo, erótico e de época, sendo este último o preferido entre as leitoras. Conforme a RWA, mais da metade das leitoras leem Romance de suspense, além de os subgêneros erótico e de época serem os mais populares. Em comparação com o mercado norte-americano, há pouca publicação de Romance de suspense no Brasil, por isso não está entre os mais prediletos aqui. Já o Romance erótico teve um grande crescimento a partir de 2011, com o lançamento de "Cinquenta Tons de Cinza" de E. L. James, adaptado para o cinema em 2015. No Brasil, o livro vendeu nos primeiros três meses de lançamento mais de 1 milhão de cópias, número bastante alto para um bestseller no país[1], onde a venda de 3 mil exemplares de um título já pode o classificar como um bestseller. Impulsionadas pelo fenômeno, editoras brasileiras passaram a investir no Romance erótico.

Portanto, a oferta de mercado também pauta os subgêneros mais presentes no fandom. Tanto que não à toa o subgênero Romance de época é o mais preferido pelas leitoras pois possui uma trajetória de publicação mais longa. Não apenas encontramos na História do Romance títulos e autoras do século passado, como Jane Austen[2],

1 Conforme informações do site da Revista Veja. Disponível em: http://veja.abril.com.br/ciencia/cinquenta-tons-de-cinza-banaliza-violencia-contra-a-mulher-diz-estudo/. Acesso em: 29 de novembro de 2019.

2 É interessante destacar que, embora autoras como Jane Austen sejam muito presente no fandom de Romance de época, pois suas histórias se passam em séculos

como a editora Harlequin atua por décadas em diversos países desde 1949. No Brasil, passou a publicar seus Romances de categoria em 1978 pela editora Nova Cultural e, atualmente, pela HapperCollins. Com a compreensão do que é o Romance e seus subgêneros, a seguir apresento as características das fãs no Brasil.

As fãs brasileiras de Romance

Conforme os dados coletados a partir do questionário respondido por 723 pessoas, a maioria das fãs de Romance no Brasil são mulheres, heterossexuais, na faixa de 18 a 39 anos, que se identificam como brancas, solteiras, sem filhos, com ensino superior completo, que trabalham ou estudam, possuem uma renda familiar entre 2 a 5 salários mínimos[3] e residem em capital ou região metropolitana. Apenas 3% dos respondentes foram homens. Em comparação com os dados da RWA[4], há mais leitores do sexo masculino na América do Norte do que no Brasil, já que lá corresponderam a 18% dos respondentes. No restante, os dados são muito próximos: a maioria se identifica como branca/caucasiana, heterossexual, com uma média de 35-39 anos de idade. Essas características correspondem também a maioria das características das personagens encontradas nos best-sellers de Romance. Devido ao grande volume de mulheres leitoras e mesmo escritoras no Romance decidi usar o plural feminino para

passados, categoricamente são definidas como Romances contemporâneos, conforme Regis (2007), pois escreveram histórias na época em que viveram, ao contrário das autoras contemporâneas que escrevem história em épocas anteriores à sua existência.

3 Em 2018, época de aplicação do questionário, 2 a 5 salários mínimos correspondiam a R$1.908 a R$ 4.770.

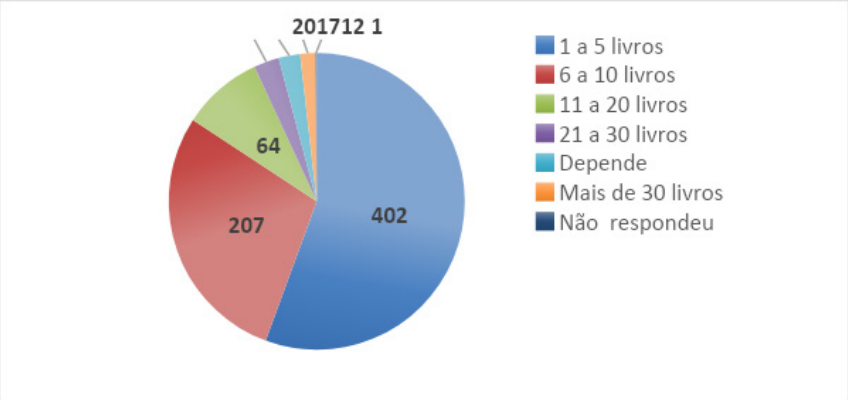
4 Disponível em:

https://www.rwa.org/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx#Romance_Reader. Acesso em: 27 de novembro de 2019.

designar autores e leitores de forma a evidenciar o gênero, embora haja a presença de homens. Portanto, escrevo leitor**a**s, f**ã**s, escritor**a**s, para destacar a presença feminina, embora não exclua a masculina.

Na mídia e através de relatos pessoais que ouvi, principalmente das blogueiras e booktubers, a média de leitura das fãs é de 20 livros por mês. O fandom é conhecido por ler muito, entretanto, ao perguntar sobre essa média no questionário, os dados mostraram que os números são menores do que os relatos afirmavam: 56% das entrevistadas responderam ler de "1 a 5 livros" por mês, 29% de "6 a 10 livros", 9% de "11 a 20 livros", 3% de "21 a 30 livros", 2% escreveu que "depende", 2% "mais de 30 livros" e uma pessoa não respondeu.

Gráfico 1 Média de livros lidos por mês



Fonte: Elaborado pela autora.

De qualquer forma, comparadas com a média nacional de livros lidos, as fãs de Romance realmente são ávidas leitoras, pois conforme o Instituto Pró-Livro (2016), o leitor brasileiro é aquele que leu, inteiro ou em partes, nos últimos três meses 2,54 livros, considerando não apenas ficção, mas outros como os livros escolares.

É comum, em conversas, as fãs contarem ter virando a noite para conseguirem terminar um título, que de tão instigante não conseguiram deixá-lo de lado para dormir. Memes satirizando a situação circulam pelos grupos online. E o oposto também ocorre: a conclusão do livro foi tão satisfatória que sentem a necessidade de fazer uma pausa entre títulos, por não conseguirem se desapegarem da história. As leitoras chamam esse sentimento de "ressaca literária", isto é, ainda "sofrem" com as consequências do consumo literário e não conseguem começar uma nova leitura por um tempo. Embora a ressaca não seja algo restrito ao fandom de Romance, é algo muito corriqueiro.

Ao tentar identificar o fandom de Romance, uma das principais características que pude observar é a divisão por subgênero. Há nitidamente o fandom de Romance de época em contraste com os demais. Ao buscar por grupos online é o subgênero que mais aparece, seguido pelo erótico. Há relatos de grupo online e mobilizações de fãs desde a época do Orkut, site de rede social lançada em 2004 e interrompido em 2014. É também onde se encontram as fãs mais maduras, ou seja, mulheres acima de 40 anos, principalmente sexagenárias e assim por diante. Devido a trajetória mais extensa do subgênero associada com o volume de comunidades online e eventos específicos, foi mais fácil identificá-las. É comum encontrar fãs que só leem esses Romances, enquanto outra parte do fandom dedica-se a um conjunto maior de subgêneros. Entre suas peculiaridades está a vigilância constante com a representação correta ou os clichês e estereótipos típicos da época representada. Por mais que o subgênero não tenha o compromisso histórico marcante, isto é, de seguir fatos históricos, as fãs reclamam se o enredo não é verossímil ou, como já aconteceu muitas vezes, reclamam das mulheres na capa porque

estão maquiadas numa época que isso não seria comum ou a vestimenta não condiz com o tempo em que se passa a história.

As reclamações de capas também ocorrem com outros subgêneros, pois muitas se desagradam da capa nacional, por diversos motivos, em comparação com a original de autoras estrangeiras. As comunidades online são espaços para não apenas as reclamações, mas também para a mobilização das fãs para fazerem abaixo-assinados ou comentários em massa nas páginas online das editoras. Quando possível, algumas editoras colocam opções de capas para votação em suas páginas já conscientes desse comportamento do fandom.

Além dessa divisão entre fandom de subgêneros, também foi possível observar uma hierarquia entre as fãs que possuem espaços online (blogs, sites, canais no YouTube, perfis em redes sociais como o Instagram) e realizam encontros pelas capitais do Brasil. Ao apresentarem eventos ficam conhecidas como porta-vozes das editoras ou "mediadoras", como denominam. Elas são procuradas pelo restante das fãs para darem informações variadas, sejam relativas às editoras, a um título ou série, uma autora. Mas não apenas isso. Em um encontro de fãs presenciei uma leitora que trouxe um livro estragado e pediu para a blogueira apresentadora indicações de como restaurá-lo, evidenciando como essas mulheres são vistas como fontes de informações das mais variadas questões. Aquelas que possuem parcerias com editoras também conseguem maior visibilidade (views) em seus espaços online, pois as editoras compartilham em suas páginas oficinais seus links. Conforme uma blogueira entrevistada, isso gera uma espécie de reconhecimento da qualidade do conteúdo que produz e, consequentemente, status. Portanto, a produção de conteúdos digitais pelas fãs parceiras de editoras possui dois vieses: o primeiro, daquela leitora que começa seu espaço por querer compartilhar sua paixão pela leitura e, o segundo, do capital

subcultural (THORNTON, 1995) que adquire com o tempo e o reconhecimento junto ao fandom e mercado.

Durante a investigação e entrevistas, descobri que há uma mescla entre tipos de membros na comunidade de Romance: a) leitoras não-engajadas, que podem estar em grupos online mas não participam muito ou nada nas discussões; b) fãs engajadas e participativas, estão sempre presentes nas discussões, mobilizações, vão aos eventos; c) fãs semiprofissionais, como no caso das que são parceiras de editoras, as quais apesar de desenvolverem muitas atividades junto ao mercado são vistas de forma geral como fãs, sendo pouco ou nada remuneradas por seus trabalhos, de forma a não constituir sua renda principal essas atividades e; c) profissionais que vieram do fandom, que em algum momento eram apenas fãs, mesmo que semiprofissionais, mas que passam a ser contratadas para cargos oficiais dentro das editoras. Quanto mais engajada e participativa, mais há tendência de uma fã chegar ao nível profissional, no sentido de ser contratada com cargo efetivo pelas empresas.

Apesar das respondentes se identificarem como fãs do gênero Romance (fiz esta pergunta especificamente), 92% responderam não lerem exclusivamente o gênero. Mais da metade assinalou ler também "Fantasia", "Suspense, Policial e/ou Mistério" e "Clássicos da Literatura", respectivamente, assim como "Ficção Científica" ficou em quarto lugar ao ser marcado por pouco mais de um terço das respondentes. Ao perguntar quais fatores influenciam na escolha de leitura, "Tema ou assunto (subgênero)" foi escolhido por 88% das leitoras, seguido por "autor(a)", "dicas de outras pessoas", "críticas/resenhas" e "capa". Na pesquisa da RWA, as leitoras estrangerias apenas identificam "conteúdo" como mais importante do que "recomendações", mostrando uma influência para leitura parecida com os das brasileiras.

Leitura e materialidades do fandom de Romance

Os lugares em que as leituras de Romances são feitas são predominantes a "casa", escolhido por 98% das respondentes, e no "ônibus, trem, metrô ou avião", por 64%. Na Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2016), a "casa" também foi a mais escolhida por 81% dos respondentes, enquanto a opção "ônibus, trem, metrô ou avião" ficou em 5º lugar, com 11%. O Instituto, no entanto, destaca como o percentual de leitura em meios de transporte vem aumentando. Como a maioria das minhas respondentes estuda ou trabalha, a leitura é possível através de momentos de deslocamento para a execução dessas atividades. Associando essas informações com os resultados para a pergunta do dispositivo usado para ler e-books, não à toa, o smartphone aparece em 1º lugar como o mais usado, correspondendo a 59% das respostas, seguido por *e-readers* (45%), notebook (28%) e tablet (20%). Já ao perguntar sobre o suporte preferido para leitura, parece haver uma divisão entre as 52% que preferem o livro físico e com as 28% que não tem preferência somadas com as 20% que preferem e-books. Sobre este ponto, em diferentes momentos escutei fãs declararem possuir um título tanto em livro físico quanto em e-book, pois se precisam buscar uma referência ou quiserem ler seja onde for teriam a opção do último devido ao fácil acesso.

Gráfico 2 Dispositivos mais usados

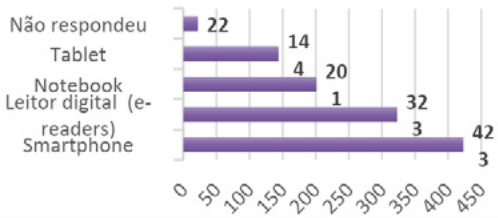
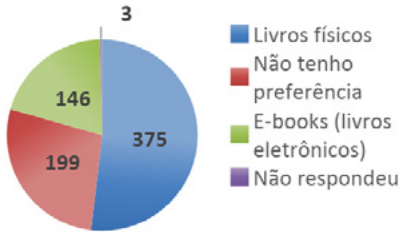


Gráfico 3 Suporte preferido



Fonte: Elaborado pela autora.

Como se pode notar, questões que atravessam o cotidiano, como a ida ao trabalho ou à faculdade, possibilitam hábitos específicos de leitura, como a conveniência de um smartphone e formatos de arquivos como o mobi ou .epub, que permitem modificar elementos do livro como a cor e tamanho da fonte, tornando acessível a leitura em mobilidade. Obviamente, algumas pessoas relatam desconforto na leitura em tela, assim como o medo de furto do aparelho em meio de transporte público, escolhendo realizar a leitura apenas no livro físico ou em casa.

A cultura de fãs é ligada a objetos e, consequentemente, ao colecionismo (WOO, 2014). Quando se fala em colecionismo de fãs de literatura, os livros ainda são importantes: em tempos de stories no Instagram e vídeos no Youtube, uma estante repleta de livros agrega um valor simbólico a partir do estético visual importante na hierarquia do fandom. Porém, ao perguntar quais objetos as fãs colecionam, os livros foram marcados em 2º lugar para 36% das respondentes. Em 1º lugar estão os "marcadores de páginas", colecionados por 62%. A coleção de livro se dá por diversas razões como a primeira edição de um título ou uma nova capa, com imagens da adaptação cinematográfica, por exemplo, além, é claro, de resultar da aquisição da obra para leitura. Durante a investigação algo recorrente foi ouvir leitoras dizendo que compraram livros porque acharam a capa bonita ou interessante, porque convidava à leitura ou ficaria "bem na estante". O livro não pelo seu conteúdo literário, mas estético visual, é muito importante, principalmente quando se trata de novas autoras e novas edições. Ou seja, a ideia de que "não se compra um livro pela capa", pode-se mostrar interessante pela reflexão filosófica que gera, mas em termos concretos de fandom literário é falsa: sim, se compra livro pela capa.

Quanto aos marcadores de páginas, em diversos momentos pude observar como as fãs são ávidas colecionadoras. Há pastas e pequenos sacos plásticos específicos para os armazenar e colecionar. Ao final dos eventos de Romance que presenciei, era comum as leitoras se agruparem para pegar os marcadores dados pelas apresentadoras. Assim como é uma estratégia de editora oferecer em pré-vendas ou kits de livros marcadores especiais (Figura 2). Observei muitas fãs programando-se para comprar o livro onde era possível ter o marcador do mesmo título, assim como levando-os para serem autografados pelas autoras.

Figura 2 Pré-venda com marcador imantado

Fonte: https://twitter.com/editoraarqueiro/status/1148206573967122432, 2019.

Além do colecionismo, os marcadores também possuem um papel importante para a cultura digital do fandom, pois as influenciadoras digitais usam-nos como cartões de visita para compartilham os links de seus canais no Youtube, blogs, perfis em redes sociais como Instagram e Facebook (Figura 3). Ao final dos eventos é co-

mum distribuírem para quem está presente, assim como colocarem junto a outros brindes, sorteados nos eventos ou pela internet, neste caso, enviado pelo correio.

Figura 3 Marcadores de páginas como cartões de visita

Fonte: foto da autora, 2019.

Ao tentar observar nas fãs alguma característica física que pudessem identificá-las, como se pode perceber ao encontrar um punk com suas roupas rasgadas e moicano, ou então num fã de série televisiva, com sua camiseta com personagem e dizeres, não pude constar visualmente o mesmo ao observar as fãs de Romance no Brasil. O mais perto que cheguei de verificar alguma característica material em comum foi durante conversas, num ato espontâneo, tirarem de suas bolsas livros, tablets e *e-readers* pois algum título ou autora surgia na conversa e queriam me mostrar. Foi algo que sem eu pedir ou tentar identificar num primeiro momento surgiu repetidamente.

Outro objeto interessante são as capas artesanais de tecido para cobrir a capa original do livro. O objetivo é tanto protegê-la quanto

escondê-la da vista alheia. Isto acontece principalmente com livros que possuem imagens em que homens seminus mostram seus corpos de forma sensual. Apesar de nem sempre serem Romances eróticos, o elemento de sexualização explícita gera desconforto para muitas leitoras em espaços públicos, preferindo-se então camuflá-lo. Os livros dentro das bolsas associados com essas capas evidenciam como é um fandom que não se pode dizer exatamente que está escondido, mas que não está tão aparente quanto outros. E outras questões se agregam a isso, como aponto a seguir.

Preconceitos e sexualidade a partir de Romance

O Romance é caracterizado pelo protagonismo feminino inerente às histórias, desde os enredos com focos nas perspectivas e realidades femininas até mesmo ao volume de leitoras e escritoras mulheres e, talvez por isso mesmo, sofre muito preconceito. O mais evidente está consagrado no termo "literatura de mulherzinha", denotando que há uma literatura geral e uma outra para mulheres, mas não qualquer mulher: uma mulher menor, inferior. Acredito que há não apenas esse processo externo de preconceito e desconhecimento do gênero literário, mas também uma autocensura ao não se falar desses livros fora do fandom.

Se nós mulheres estamos acostumadas a nos identificarmos com protagonistas homens, ler histórias com foco na realidade masculina, o inverso não é tão usual. Conforme Jenkins (2015, p. 126), na filosofia educativa do século XX, a menina é "ensinada a atribuir sentido a narrativas centradas em homens, enquanto os meninos só eram ensinados a desvalorizar histórias centradas em mulheres". Atualmente, podemos acompanhar esse fato em outros conteúdos midiáticos. Ao apresentar uma ontologia do que é um "bom fã", Busse (2013) observa que comportamentos entendidos como femi-

ninos e masculinos recebem diferentes atributos. O masculino é visto como ativo, intelectual, agressivo e objetivo, já o feminino como passivo, emocional, sensível e subjetivo. E quando a sexualidade é abordada, o masculino é entendido como viril e saudável, já o desejo feminino é visto como inapropriado e histérico, como demonstram as reações que sofrem fandoms como os das séries do subgênero Young Adult "Crepúsculo", de Stephenie Meyer, ou o Romance erótico "Cinquenta Tons de Cinza".

Entretanto, preconceito também ocorre dentro do fandom. Isto ocorre com os Romances de banca, conhecidos pela baixa qualidade do papel, capas com torsos masculinos e decotes expostos das mulheres, com preços baixos, vendidos em bancas de jornais e associados a mulheres de classes mais baixas. Durante a Convenção de Romance de Época, por exemplo, acompanhei uma discussão em que uma leitora não aceitava que a autora estrangeira tinha tido seu livro vendido em bancas, como se fosse algo menor. Ela só aceitou quando a outra mostrou a edição, silenciando-a. Ou seja, até mesmo o local de venda e a materialidade do livro, associados à uma cultura de massa, em oposição ao livro vendido na livraria, espaço de erudição, gera preconceito. Em diversas discussões também percebi a oposição de algumas fãs para leitura de eróticos, destacando que se o membro masculino fosse descrito em detalhes, ou o sexo entre o casal fosse muito gráfico, seria pornografia e não seria recomendável, distinguindo o que seria relativo a uma sexualidade representada "de bom gosto" ou não.

Devido ao protagonismo feminino nos enredos e de personagens consideradas "mulheres fortes", muitas leitoras defendem que o Romance tem um viés feminista, por retratar a realidade da mulher, seus problemas e desafios, e sua superação. Há títulos em que as heroínas iniciam o enredo sem buscar pelo amor ou o desejo de

se casarem, pois estão focadas em seus trabalhos ou outros aspectos de vida. Há heróis que fogem do estereótipo negativo masculino, aparecendo como homens que irão ajudar a heroína, apoiá-la. Na bibliografia sobre Romance há muita discussão sobre o tema, enquanto autoras como Radway (1984) defendem que o gênero é um reforço do patriarcado, outras como Regis (2007), acreditam que há um viés feminista, pois, o amor nessas histórias representa a liberdade feminina.

Creio que generalizações são perigosas e este tema rende muito mais do que o proposto neste artigo. Entretanto, a trajetória histórica do Romance de certa forma acompanha as consequências da trajetória do movimento feminista e resulta em representações próximas às renovações da sociedade ocidental. Um gênero tão colado ao seu contemporâneo reflete a realidade feminina de sua época. Por exemplo, sexo entre casal não casado não era comum até os anos 1970. Portanto, sua representação era pouco usual. Atualmente, o sexo quase sempre aparece e é uma questão de estilo de escrita da autora, dos subgêneros e de temas que podem apresentar uma variedade de estilos sexuais, tabus ou não. Atualmente, há um movimento forte para não romantizar relações abusivas, e muitas escritoras têm buscado escrever e conscientizar suas colegas a escreverem heróis betas, ao contrário do famoso macho alfa, que possui personalidade dominadora. O beta designa um homem sensível, que ao invés de liderar o casal, se coloca como um parceiro de fato, ouvindo sua companheira, tomando decisões juntas[5].

5 Mesmo nas telenovelas brasileiras isso já é perceptível como nesta matéria intitulada "A vingança do macho beta" sobre personagem de "Paraíso Tropical" (2007): "Agora, o homem sensível – que cuida da casa, discute a relação e aceita até ganhar menos que a mulher – é o mais cobiçado". Disponível em: http://revistagalileu.globo.com/Revista/Galileu/0,,EDG78271-7943-216,00-A+VINGANCA+DO+ MACHO+BETA.html. Acesso em: 29 de novembro de 2019.

Sobre a sexualidade feminina e a quebra de mitos do senso comum, a afirmação de que homens são mais visuais do que mulheres, pode ser contestada ao se observar o fandom de Romance. A sexualidade e desejo pelo sexo masculino aparece não apenas nos livros e capas, mas também nas discussões e, quando online, representadas através de diversas imagens (fotos, vídeos, gifs) com homens aparecendo nus ou seminus, em poses sensuais, em conteúdos sexys e mesmo cômicos. Seja do corpo masculino inteiro, ou apenas em partes, como sua genitália. Além disso, é comum o uso de imagens de atores famosos para ilustrar os heróis dos enredos. Os modelos de capa em específico também obtêm suas fãs. É possível acompanhá-los em vídeos nos canais das booktubers e mesmo entrevistas em blogs dedicados ao Romance. Um dos modelos mais antigos e famosos no fandom, por exemplo, é o italiano Fabio Lanzoni, que foi capa de 462 livros entre os anos 1980 e 1990, sendo muito reconhecido no fandom de Romance de época até hoje.

Conclusão

Neste artigo, busquei apresentar características do fandom de Romance no Brasil encontradas a partir da investigação para a tese de doutorado. Com uma abordagem quanti-qualitativa, combinei as observações e entrevistas de viés etnográfico com a aplicação de questionário online, apresentando dados sobre leitura, materialidades, sexualidade entre outros.

O fandom de Romance é marcado pelo feminino, pelo protagonismo de mulheres (escritoras, leitoras, heroínas), com alto nível de escolaridade. As fãs brasileiras são ávidas leitoras, que valorizam a estética visual dos livros, além dos estilos de escritas das escritoras, temas e subgêneros. A maioria é jovem, vive no espaço urbano, frequenta eventos voltado para o gênero, e muitas realizam suas leitoras

no transporte público na ida para o trabalho ou local de estudo. Ao mesmo tempo que acompanham os últimos lançamentos do mercado editorial, estão atualizadas quanto aos demais conteúdos midiáticos da cultura pop em geral. Nos espaços (online e offline) de discussão voltados para o Romance conversam sobre títulos, autoras, personagens, divulgam dicas de leituras, divulgam títulos e links para baixar livros gratuitamente, avisam sobre descontos, promoções, fofocas e escândalos do fandom e mercado e demais conteúdos relacionados ao gênero. Mas também, nesses grupos há conversas sobre questões cotidianas das mulheres participantes tais como suas relações amorosas, sexualidade, as características desejadas ou não em parceiros, desabafos sobre o trabalho ou estudos, dicas relacionadas com os filhos, entre vários outros tópicos que podem surgir a partir de suar realidades nada ficcionais.

Referências

ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. São Paulo: Artmed editor, 2009.

BUSSE, Kristina. "Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan". *Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 10, nº 1, maio, 2013, p. 73-91.

CARLOS, Giovana S. *Fandom e mercado literário: um mapa das mediações das fãs de romance no contexto brasileiro.* [Tese de Doutorado] Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2019.

DANESI, Marcel. *Popular culture: introductory perspectives*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2012.

GEORGAKOPOULOS, Frini. *Sou fã! E agora?* São Paulo: Seguinte, 2016.

HINE, Christine. *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*. London: Bloomsbury Publishing, 2015

JENKINS, Henry. *Invasores de Texto.* Rio de Janeiro: marsupial, 2015.

INSITUTO PRÓ-LIVRO. *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil – 4ª edição.* São Paulo, 2016. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/atuacao/28-projetos/pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil/8042-downloads-4eprlb.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RADWAY, Janice. *Reading the romance.* The University of Caroline Press, 1984.

REGIS, Pamela. A *Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

ROACH, Catherine M. *The happily ever after*: *the romance story in popular culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures*. Cambridge: Polity Press, 1995.

WOO, Benjamin. *A pragmatics of things: Materiality and constraint in fan practices*. In: Transformative Works and Cultures. V. 16, 2014. Disponível em: <http://testjournal.trans-formativeworks.org/index.php/twc/article/view/495/437>.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A Literatura de Mercado*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

Capítulo 9

REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES FEMININAS NO RAP: AS PROTAGONISTAS DO DOCUMENTÁRIO "MINAS DOS BECOS DO MONTE"

Flavi LISBÔA FILHO, Lauren STEFFEN , Tatiana BASTOS

Considerações iniciais

As mulheres do rap lutam pela representação de suas identidades e contribuem, através da expressão artística e política, para a construção da cultura e do movimento hip hop. Considerando as estruturas sociais conduzidas pela lógica sexista e patriarcal e a exclusão das práticas culturais periféricas e alternativas, a batalha das mulheres do rap por reconhecimento tensiona as normas hegemônicas e os modos de dominação patriarcal, reivindicando um espaço de participação ativa, que as reconheça enquanto sujeitos e não desfavoreça suas lutas.

Diante deste cenário, este artigo tem como objetivo discutir as representações das identidades femininas do rap na cidade de Santa Maria (RS). Inicialmente, abordamos as culturas e as identidades contra-hegemônicas, marginalizadas e silenciadas e suas lutas por afirmação dentro dos espaços de representação. Em seguida, buscamos compreender a contribuição do movimento hip hop e, mais especificamente, do rap para a construção das identidades femininas. O objeto de análise desta pesquisa é a produção audiovisual "Minas dos Becos do Monte: documentário sobre a representação das iden-

tidades femininas no espaço do rap santa-mariense"[1], resultado do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da autora Tatiana Bastos, defendido na Universidade Federal de Santa Maria no ano de 2018.

A análise será desenvolvida a partir dos conceitos de cultura, identidade e representação sob a ótica dos Estudos Culturais e também a partir das especificidades relativas ao gênero documentário. A partir da análise do documentário, será realizado um mapeamento das quatro personagens femininas que protagonizam a produção, evidenciando sua história de vida e suas representações dentro do cenário do rap da cidade de Santa Maria (RS). Dessa forma, pretendemos evidenciar como essas identidades minoritárias se constituem dentro de um cenário que já é socialmente marginalizado, problematizando suas formas de resistência dentro de um movimento marcadamente machista e patriarcal.

O rap como cultura contra-hegemônica

Rap, sigla para "rhytm and poetry", pode ser compreendido como "ritmo e poesia" ou "rima e poesia" e representa a prática artística em que os denominados MCs (Mestres de Cerimônia) ou rappers (MATSUNAGA, 2006) cantam letras e rimas que narram realidades de diferentes épocas e sujeitos, denunciando desigualdades e buscando espaços de representação. Souza (2004) aponta que as principais influências do rap em termos de estilo e discurso provêm dos estilos soul e funk, representados por nomes como James Brown e Marvin Gaye.

Constituído como um dos principais elementos do movimento hip hop, o rap vivencia o preconceito e a negação por parte das classes dominantes, as quais negam os discursos e o espaço reivin-

1 O documentário está disponível para acesso em https://www.youtube.com/watch?v=WIpcl9VMoMs&t=30s.

dicado pelo rap enquanto manifestação artística e cultural. França e Prado (2010, p. 4) afirmam que "[...] a exclusão da produção cultural da periferia não se faz — ou não se justifica — por ser de periferia, mas por não atender aos critérios de valorização que vigoram e são aceitos consensualmente". Nesse sentido, Silva (1998, p. 239) argumenta que "a posição expressa pelos rappers não é uma mera retórica de mercado, mas um questionamento mais profundo da ordem social", destacando o papel social do rap dentro das produções artísticas e musicais.

José Carlos Gomes da Silva (1998, p. 37) explica que o rap "se prende a fusões culturais e reelaborações musicais relacionadas à tradição cultural afro-americana no contexto das transformações tecnológicas contemporâneas" e que as "múltiplas influências foram redefinidas no contexto do movimento hip hop nova-iorquino onde de fato o rap se constituiu". As letras de rap narram as realidades e o cotidiano vivido na periferia e denunciam a repressão e a violência policial, o racismo, a exclusão e a desigualdade social. Observam-se letras de reivindicação e resistência, em resposta à opressão, ressaltando o empoderamento e a superação. É importante mencionar que o rap e o movimento hip hop também podem reproduzir violências, incluindo o machismo e o silenciamento vivenciados e descritos pelas mulheres entrevistadas no documentário "Minas dos Becos do Monte". Portanto, trata-se de uma cultura em que homens ainda têm mais respeito e reconhecimento do que as mulheres.

O conceito de cultura é debatido por diversos campos de pesquisa, como a sociologia, a antropologia e a psicologia, que vêm ampliando a compreensão e os diferentes entendimentos do termo. Cultura é uma temática importante para os Estudos Culturais, que buscam entendê-la enquanto aquilo que produz sentido e enquanto práticas de indivíduos comuns. Refere-se a processos, hábitos, costu-

mes e leituras de mundo pelas quais se organizam os grupos sociais, rompendo com o conceito elitizado de cultura enquanto prática de uma camada exclusiva da sociedade, passando a entendê-la enquanto processos sociais e práticas populares. Os Estudos Culturais objetivam compreender o conceito de cultura em seu "uso antropológico" como "um modo de vida" (CEVASCO, 2003, p. 11)

Cultura pode ser compreendida como os processos, hábitos e lógicas pelos quais se organizam os grupos sociais, como tudo aquilo que produz sentido, ampliando-se ao nível global, quando as práticas culturais ultrapassam fronteiras e territórios. O termo deve ser pensado num sentido amplo, reconhecendo-se sua diversidade característica, suas práticas e processos. Kathryn Woodward (2000, p. 42) defende que

> Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por 'cultura'.

Em cada contexto cultural, são definidos, assim, os valores e normas a partir dos quais os fatos do mundo serão compreendidos e classificados. Desse modo, é preciso compreender o papel da hegemonia na conformação de normas dominantes dentro de determinado meio social. Gramsci (apud WILLIAMS, 1979) compreende o conceito enquanto um conjunto de forças políticas, sociais e culturais que representam poder e influência em nossas identidades, prá-

ticas e organizações sociais. Inicialmente, o termo era relacionado à ideia de poder ou domínio político e a relação entre Estados. Foram as teorias amparadas no marxismo que compreenderam o termo em sua relação com os processos e relações entre as classes sociais. A hegemonia é um processo que interfere e sofre interferências pelas nossas visões de mundo e de nós mesmos, assim como atua diretamente sobre nossos sentidos. De forma complementar, Williams (1979, p. 113) compreende hegemonia enquanto um "sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituidor", que, na prática social, parece confirmar a "realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta".

A hegemonia, sendo um processo, apresenta um formato diferente de um poder que impõe, domina ou doutrina ativamente, sendo, na verdade, muito mais subjetiva, atuando de forma invisível na organização social, inserindo seu controle sobre a consciência a partir de formas que parecem, na realidade, com o "normal" ou como o naturalmente posto para a maioria das pessoas. Para isso, ela se recria e se renova, inclusive integrando as pressões e as reações que desafiam sua resistência (WILLIAMS, 1979).

O hegemônico, portanto, convive com suas formas opostas, controlando e sendo desafiado por elas. O contra-hegemônico, assim, são aqueles processos contrários à luta estabelecida pela hegemonia na sua manutenção e permanência. Essas forças desafiam e constroem-se resistentes à hegemonia dominante. Entendemos as identidades femininas e a luta por afirmação e representação das mulheres do rap como lutas contra-hegemônicas, pois atuam de modo contrário ao discurso masculino dominante. Em outras palavras, resistem, enquanto culturas urbanas e práticas culturais periféricas, ao que é produzido pela considerada cultura dominante, que atua como norma.

De modo geral, essas lutas travadas fazem parte do processo hegemônico, que as posiciona sempre em um espaço de contrário ou desviante, de maneira pejorativa; mas à medida que estas práticas ou visões de mundo se inserem na sociedade de maneira mais presente, a hegemonia tende a "controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las" (WILLIAMS, 1979, p. 116). Muitas vezes, estes discursos, contrários às normas, são desacreditados e silenciados. É nesse espaço de resistência que estão presentes as identidades contra-hegemônicas.

Os Estudos Culturais buscam contemplar a compreensão desses rompimentos com a hegemonia, que são "posicionamentos marginalizados, que resistem e lutam pela existência daquilo que a hegemonia busca controlar, invisibilizar ou descartar". As identidades femininas, como veremos no item a seguir, constituem-se como identidades de resistência dentro do rap, um movimento que, mesmo sendo minoritário na sociedade, concede ainda hoje mais reconhecimento às vozes e aos valores masculinos.

Representações das identidades femininas no rap

A representação dá sentido às identidades a partir dos valores simbólicos e de formas materiais que fazem parte da vida dos atores sociais. São as ideias, ideologias e formas de pensamentos que nos fazem sentir representados por determinados discursos. E é a partir de itens e imagens que vemos nossos modos de nos posicionarmos socialmente e culturalmente representados e reconhecidos dentro dos espaços sociais. Assim, na representação de práticas culturais, nossas identidades ganham sentido e são incluídas ou omitidas a partir dos significados atribuídos por sistemas classificatórios. Conforme Hall (1997, p. 26-27),

> [...] devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através

> da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles).

São os significados atribuídos pela representação que atuam sobre a regulação da vida social, implicando na forma como construímos e assumimos nossas identidades, nas maneiras como nos relacionamos socialmente, em nossas expressões e nossas vivências. São os modos em que amparamos nossas identidades que refletem na representação que fazemos de nós mesmos. Da mesma forma, buscamos grupos e culturas que nos representem, partindo de como e com o que nos identificamos.

As identidades são espaços de construção e transformação, que marcam, simbolicamente, nossas práticas sociais, características, hábitos e maneiras de comunicarmos quem somos. As identidades são posicionadas socialmente pelos sistemas de representação. Conforme apontado por Silva (2000, p. 90), "a representação é concebida como um sistema de significação, dentro do qual é possível avaliar as práticas sociais e constatar sua existência". É nesse sentido que classificamos aquelas identidades aceitas ou não, o que é incluído ou excluído dentro da ideia de divisão social.

As identidades são diretamente marcadas pela cultura, entendida enquanto processos sociais, e influenciadas pelos modos de vida que determinam as maneiras de nos identificarmos, indicando as diferentes posições que podemos assumir diante dos grupos sociais. Estas escolhas por formas que nos representem, apesar de serem assim denominadas, não são alternativas totalmente livres, visto a normatização social e os diferentes elementos que reforçam ou silenciam nossos diferentes posicionamentos.

Dessa forma, o termo "identidade" compreende as formas e posições que nós, enquanto atores sociais, podemos assumir e que podem ser incluídas ou excluídas conforme os sistemas classificatórios e os significados que permeiam as sociedades. Woodward (2000, p. 40) estabelece essa relação afirmando que

> As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença.

As identidades femininas do rap, entendidas como contra-hegemônicas neste trabalho, apresentam um discurso que enfrenta e resiste às culturas dominantes e ao discurso predominantemente masculino. Este trabalho compreende a noção de identidades femininas do rap de forma plural, por terem suas personagens uma "bagagem de vivências e posicionamentos". A representação das identidades das mulheres do rap é um espaço de constante disputa e negociação, compreendendo lutas pela validação e afirmação de uma cultura negligenciada, excluída e ignorada pelos termos da hegemonia. Estas identidades são invisibilizadas e silenciadas pelo sistema machista e patriarcal, "resultando em identidades minoritárias dentro de uma cultura que, por si só, já é marginalizada" (BASTOS, 2018, p. 23).

As identidades femininas do rap buscam romper com os códigos e normativas hegemônicos presentes no movimento hip hop, os quais são contestados por muitas de suas integrantes que não se veem representadas dentro de um cenário que ainda é majoritariamente ocupado e protagonizado pelo discurso masculino. Por isso, torna-se necessário retomar brevemente os estudos sobre o conceito

de gênero e as lógicas produzidas na sociedade para se discutir as posições que as mulheres ocupam nestes espaços de representação.

Joan Scott (1995) percorre os diferentes usos da palavra "gênero", seus diferentes significados e referências teóricas. A autora compreende que o termo pode ser utilizado em substituição à palavra "mulheres", complementando que o gênero "inclui as mulheres, sem lhes nomear, e parece, assim, não constituir uma forte ameaça" (SCOTT, 1995, p. 75). Esta foi a tentativa de inserir o campo de estudos e legitimá-lo, dadas as barreiras ao se inserir temáticas de estudo referentes às mulheres, buscando um espaço para se inserir realidades para além do hegemônico e que não eram contempladas pelas pesquisas e estudos existentes, reforçando as desigualdades e invisibilidades.

Scott (1995) afirma que "gênero também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos, [...], torna-se uma forma de indicar 'construções culturais' - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres" (SCOTT, 1995, p. 75). A autora compreende que

> O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder (Scott, 1995, p. 86).

Rodrigues (2013) define o termo enquanto "sistema de significados, um processo no qual se constrói diferenças sexuais que são muitas vezes determinantes nos modos de vida dos indivíduos" (RODRIGUES, 2013, p. 40). Assim, entende-se que as relações de gênero permeiam as culturas em que estamos inseridos, impactando

em nossos sistemas e modos de vida, que são comunicados aos sujeitos em diversos sentidos por todo o processo de socialização e construção de identidades (BASTOS, 2018). Dessa forma, as temáticas que englobam as identidades femininas compreendem lutas políticas pela validação e representação desses sujeitos.

Defende-se ainda que a categoria de gênero não deve estar desvinculada das compreensões sobre "classe, raça e etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a 'identidade' como tornam equívoca a noção singular de identidade" (BUTLER, 2003, p. 21). Compreender as identidades femininas como posições marcadas simbolicamente (Woodward, 2000) significa evidenciar que o machismo e a violência de gênero são vivenciados por todas as mulheres, mas o preconceito relacionado às diferentes categorias como etnia, raça e classe resultam de diferentes modos de opressão vivenciados pelas mulheres.

É a partir destas vivências que as mulheres do hip hop reivindicam sua participação e seu espaço, denunciando as repressões que vivem dentro do movimento. Em termos gerais, as leituras e representações feitas do rap se dão a partir das práticas de sujeitos hegemônicos (masculinos), reforçando a importância de se refletir as questões levantadas pelas mulheres que fazem parte do movimento, em busca de representações de suas histórias e contribuições.

Observa-se que as letras produzidas por mulheres do rap trazem questionamentos acerca do poder exercido pelos homens em tom de denúncia, visto que muitas destas questões são omitidas dentro do discurso majoritário do movimento hip hop. O rap torna-se, assim, um projeto político em que as MCs se utilizam de discursos que ressaltam a força feminina, os espaços de periferia e seus lugares de origem, a resistência e a denúncia às violências e o precon-

ceito, além de relatar a invisibilidade de suas múltiplas vivências e narrativas.

As mulheres do rap denunciam as violências e boicotes que sofrem em espaços do hip hop, bem como em suas práticas do dia a dia. Enfrentam o medo, as duplas e triplas jornadas, a violência doméstica, o racismo, o estupro, a pobreza, a solidão, a violência estética, a gordofobia e a LGBTfobia. No próximo item, analisaremos as representações das identidades femininas no documentário "Minas dos Becos do Monte", evidenciando como as quatro protagonistas se constituem dentro do movimento em Santa Maria (RS) e quais os meios que encontram para resistir em um cenário que insiste em torná-las invisíveis.

A concepção do documentário "Minas dos Becos do Monte"

O documentário "Minas dos Becos do Monte" reflete as representações das identidades femininas no espaço do rap santa-mariense, sendo resultado do Trabalho de Conclusão de Curso da autora Tatiana Bastos na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) no ano de 2018. A escolha pela categoria de documentário se justifica pela perspectiva de se expandir as reflexões acerca do rap, obtendo alcance além dos limites do meio acadêmico, proporcionando maior espaço de discussão. Além disso, acredita-se importante narrar e representar as histórias das mulheres aqui apresentadas a partir de suas próprias falas e da descrição de suas trajetórias e suas diferentes participações no rap, refletindo sobre o espaço ocupado pelas mulheres no movimento hip hop e no rap, bem como suas representações.

O documentário é compreendido enquanto categoria audiovisual, podendo ser classificado, conforme aponta Nichols (2005), enquanto duas categorias distintas: o gênero "ficção", representando a imaginação e os sentidos, e o gênero "documentário de repre-

sentação social", que são as produções que "representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos" (Nichols, 2005, p. 26). O documentário "Minas dos Becos do Monte" é compreendido enquanto documentário de representação social, por sua natureza não-ficcional, que retrata visões das realidades vivenciadas pelas personagens.

Conforme Nichols (2005, p. 27), "os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos", o que é essencial para este trabalho no sentido de se refletir o papel do documentário na representação das identidades e culturas, em especial aquelas silenciadas pelo discurso hegemônico e pelas normativas culturais excludentes. Além dos gêneros de audiovisual anteriormente mencionados, Nichols (2005) apresenta seis subgêneros que classificam o documentário de representação social: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. É importante ressaltar que um mesmo documentário pode apresentar diferentes subgêneros que interagem entre si na construção da narrativa.

O documentário "Minas dos Becos do Monte" é compreendido enquanto expositivo, pois "dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história" (NICHOLS, 2005, p. 142). Dessa forma, buscou-se construir a narração das histórias das personagens a partir de sua própria ótica acerca da representação de suas identidades no movimento em que estão inseridas.

A escolha por cenários foi feita a partir de espaços que fossem representativos para as personagens no processo de narração de suas histórias. São espaços como a Praça de Bombeiros e o Centro Desportivo Municipal, que servem como palco para a realização de eventos da cultura hip hop, e espaços na região Oeste da cidade de

Santa Maria, onde as personagens residem e situam grande parte de suas práticas sociais e culturais. O documentário também apresenta trechos situados em um bar da cidade, que costuma receber atrações de diferentes segmentos musicais.

As protagonistas em "Minas dos Becos dos Montes": representações e resistências

Quatro personagens femininas protagonizam o documentário "Minas dos Becos do Monte". Estas mulheres fazem parte do movimento hip hop da cidade de Santa Maria e nele atuam ativamente através de várias práticas artísticas, como o beatbox, as batalhas de rimas, a composição de letras e músicas autorais e na construção de coletivos, oficinas e eventos de hip hop.

Gabriele Belinazzo (Nazo) é natural de Santa Maria e se descreve como uma mulher que resiste. Nazo teve seu primeiro contato com o rap aos 14 anos e iniciou sua participação no rap fazendo beatbox, no ano de 2014 na Batalha dos Bombeiros[2]. Sobre sua participação no movimento, ela relata que atua ativamente na organização de eventos de hip hop, no beatbox e nas rimas. Para ela o rap é fundamental para a construção de sua identidade. Afirma que o rap trouxe motivação e respostas para muitas de suas questões e que representa uma cultura de união e de resgate das pessoas de muitas realidades difíceis, como a violência, o tráfico e a prostituição. Compreende que o rap, apesar de ainda ser um movimento marcado pelo preconceito, é uma cultura de todos que "honram esse compro-

2 A Batalha dos Bombeiros é um projeto organizado pelo Coletivo de Resistência Artística Periférica (CO-RAP), que ocorre mensalmente desde 2012, nas segundas sextas-feiras de cada mês, na Praça dos Bombeiros. A batalha consiste no duelo entre MCs através das rimas improvisadas, cuja temática pode ser livre ou pré-estabelecida pelos organizadores.

misso". Sobre ser mulher no movimento hip hop, Nazo reconhece as lutas e dificuldades de se inserir ativamente, visto que as mulheres sempre estiveram presentes, mas permanecem invisibilizadas. Dessa forma, afirma a importância da representação das mulheres no rap para que resistam, se façam ouvir e, assim, promovam mudanças.

Letícia Xavier (MC Leti), também natural de Santa Maria, é artista urbana, MC, cantora e compositora e se descreve como "única". Leti relata que seu primeiro contato com o rap aconteceu em casa, ao ouvir Racionais e reconhecer nas rimas relatos semelhantes aos que ela vivenciava. Assim, iniciou sua participação no movimento hip hop, manifestando suas letras em oficinas de hip hop que aconteciam na escola em que estudava. Leti passou a participar ativamente de coletivos artísticos, escrever suas próprias letras e a rimar na Batalha dos Bombeiros.

Leti relata a transformação que o rap promoveu em sua vida, trazendo autoestima, foco e força de vontade. Tem como projeto expandir seu trabalho e alcançar espaços além da cena da cidade de Santa Maria. Acredita na importância de se valorizar as mulheres no rap, pois elas também ajudam a construir o movimento. Reflete que, apesar de as mulheres ainda não ocuparem os espaços hegemônicos de representação do rap, estão presentes desde sempre, movimentando o cenário.

Justina Monteiro (MC Monteiro) nasceu em Santa Maria, é MC, compositora e rimadora de batalhas de rap. Justina se descreve como uma mulher muito forte, apesar da aparente fragilidade, o que se deve, segundo ela, às suas vivências e sua determinação. Seu primeiro contato com o rap aconteceu na infância, visto que o estilo fazia parte da sua rotina e ela viu que podia se identificar e aprender sobre a própria realidade através das letras. Por se identificar com a música, Justina começou a fazer rimas de improviso e hoje tem

como objetivo "fazer rap". Relata a referência de força feminina que vê na figura da mãe e que aprendeu com as lutas enfrentadas por ela. Acredita que agora é o momento das mulheres na cena hip hop e que o rap feminino se expandiu muito, resistindo ao preconceito. Isso a motivou a expressar em suas letras suas ideias e revoltas e também a falar, através das rimas, sobre coisas boas e sobre sua própria essência.

Gabriele Paim (MC Gab) é natural de Santa Maria e se define como "freestyleira", ou rimadora de improviso. Seu primeiro contato com o rap se deu na convivência com os amigos que já conheciam o estilo. Gab relata que conhecer e se aproximar de mulheres da cultura hip hop a motivou a participar do movimento e começar a fazer rap. Assim, em 2014, Gab começou a rimar na Batalha dos Bombeiros. Para ela, o rap representa uma cultura do povo, da periferia, que faz oposição às culturas burguesas e excludentes. O rap traz discussões sobre as vivências e as dificuldades enfrentadas no dia a dia. Para Gabriele, fazer rap é falar sobre os temas que precisam ser ditos, trazer mensagens em suas rimas, isto é, sua característica está em ser de todos. Gabriele acredita que as mulheres estão ocupando mais espaços no rap e afirma que é preciso resistir e não recuar.

Considerações finais

O artigo buscou discutir as representações das mulheres do rap da cidade de Santa Maria (RS) através dos relatos e vivências de quatro mulheres pertencentes ao movimento hip hop e ao rap da cidade apresentadas no documentário "Minas dos Becos do Monte". Para a discussão, foram desenvolvidos, no item 1, os conceitos de cultura e identidade contra-hegemônica, evidenciando as lutas por visibilidade e reconhecimento travadas dentro do movimento. O item 2 traz o conceito e o posicionamento do rap enquanto prática

cultural e política e sua relação com a construção das identidades femininas. No item 3, é feita uma descrição do processo de concepção do documentário "Minas de Becos do Monte" e, por fim, no item 4, analisamos as representações das identidades femininas no rap da cidade de Santa Maria (RS) a partir das histórias e falas das protagonistas da produção documental, as quais permeiam a construção de suas identidades.

A análise permitiu compreender que o rap é uma cultura de resistência frente às forças hegemônicas e as culturas de elite, mas engloba e reproduz opressões e ideias das culturas dominantes. As mulheres do rap vivenciam a reprodução do machismo, o silenciamento e a violência de gênero dentro do próprio movimento hip hop, da mesma forma que o racismo e o genocídio da população negra, as desigualdades de classes, a LGBTfobia, a gordofobia e os padrões estéticos agridem os diferentes corpos, constituindo-se em mecanismos hegemônicos que pressionam os sujeitos a adequarem-se às lógicas do sistema capitalista, invisibilizando e excluindo discursos minoritários.

As mulheres do rap representam um grupo de luta e resistência na afirmação de sua identidade, atuando de forma ativa na construção da cultura hip hop. Demonstram que, no interior de movimentos socialmente marginalizados, como o hip hop, também há sujeitos que sofrem opressão e preconceito. É possível afirmar, por fim, que, em meio às estruturas sexistas e opressoras do rap, as protagonistas do documentário fazem uso de suas letras para expressar sua revolta, de suas histórias de vida para encontrar forças para resistir e de seu trabalho na construção do movimento para despertarem a conscientização sobre seu papel e seu lugar de fala.

Referências

BASTOS, Tatiana F. *Minas dos Becos do Monte*: *documentário sobre a representação das identidades femininas no espaço do rap santa-mariense.* [Trabalho de Conclusão de Curso]. Departamento de Ciências da Comunicação. Santa Maria. Universidade Federal de Santa Maria. 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: *feminismo e subversão da identidade.* Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

FRANÇA, Vera V.; PRADO, Denise F. B. Produções Culturais de Periferia: legitimidade e tensões. *Anais*. XIX Encontro da Compós. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, junho/2010.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, n. 2, v. 22, 1997. p. 15-46.

MATSUNAGA, Priscila S. *Mulheres no hip hop*: *identidades e representações.* [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Educação. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2005.

RODRIGUES, Maria Natália Matias. *Jovens mulheres rappers: reflexões sobre gênero e geração no movimento hip hop.* [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Recife. Universidade Federal de Pernambuco. 2013.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, n. 2, v. 20, 1995. p. 71-99.

SILVA, José Carlos G. *Rap na cidade de São Paulo*: *música, etnicidade e experiência urbana*. [Tese de Doutorado]. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 1998.

SOUZA, Ana R. M. de. *A favela de influência*: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-graduação em Linguística. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença*: *a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

Capítulo 10

PERFORMANCE, ESTIGMA E TRABALHO DE RUA: O MASCARAMENTO COLETIVO DOS ENGRAXATES DE LA PAZ COMO SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA

Caio Dayrell SANTOS

Introdução

Este artigo não pretende seguir um raciocínio muito fechado ou linear, sendo concebido mais como uma sequência de reflexões motivada pelo objeto de estudo em um mestrado em Comunicação e Cultura: os engraxates de La Paz. Esses jovens trabalhadores de rua na capital boliviana diariamente tapam o rosto como forma de resistir a uma intensa estigmatização social. Esse mascaramento coletivo e cotidiano faz com que sejam socialmente definidos por um sigilo.

A primeira parte do texto consiste em uma apresentação sobre o mascaramento coletivo que torna esse grupo de trabalhadores de rua tão icônico. Apresentamos uma série de hipóteses sociais e históricas mobilizadas a partir de um trabalho de revisão bibliográfica que pretende descrever a relação de trabalho e espaço na cidade e como, os seres endógenos da área produzem um ambiente hostil contra aqueles tidos como estrangeiros, que, por sua vez, não deixam de reagir a essa agressividade.

Em seguida, organizamos duas interpretações sociológicas possíveis para a prática: uma leitura da máscara como dispositivo de invisibilidade social e outra como uma performance urbana. A

primeira é inspirada nos trabalhos de Maciel e Grillo (2009), que por sua vez seguem uma leitura bourdieusiana da realidade social proposta por Jessé Souza (2009). Para esse autor, aqueles que não encontram um emprego que pressupõe um conhecimento técnico são consequentemente empregados em trabalhos desqualificados, em que apenas se consumiria sua energia muscular. Reduzidos a meros corpos, suas vidas são desqualificadas e, dessa forma, acabam encarnando o que ele chama de "ralé", sucumbidos a figuras párias dentro da sociedade brasileira. Porém, Giuseppe Cocco (2013, p. 50) critica essa perspectiva por falhar em perceber que, "mesmo que a condição da 'ralé' seja terrível e dramática, ela possui uma potência". O corpo não é só um lugar de sujeição, mas também de resistência. Assim, mesmos desvalorizados por exercerem funções sociais que não são vistas socialmente como capazes de aportar ganhos coletivos, esses sujeitos ainda têm uma capacidade singular de resistência.

Se o capitalismo contemporâneo consegue de maneira mais ou menos genérica reduzir as múltiplas formas de vida a meros fatos de vida (AGAMBEN, 2015), Pelbart (2011 - não paginado) vai lembrar que: "ao poder sobre a vida deveria responder o poder da vida, a potência 'política' da vida na medida em que ela faz variar suas formas e, acrescentaria Guattari, reinventa suas coordenadas de enunciação". Dessa forma, por mais extremo que possa ser o exercício do poder sob um indivíduo ou grupos, ela ainda retém uma capacidade criativa, o que o autor nomeia de biopotência.

Assim, nos distanciamos de Souza, Maciel e Grillo, quando desejamos evidenciar, junto com Rancière (2018), que a subjetivação considera, sobretudo, tanto o processo de se tornar sujeito quanto o processo político de nomear constrangimentos de poder e injustiças: ela torna visível o hiato entre a identidade de alguém dentro da ordem consensual dada (na distribuição de papéis, lugares e status)

e certa demanda de subjetividade por meio da ação política. Nesta ação, o indivíduo se faz sujeito emancipado através do trabalho que realiza sobre sua própria linguagem.

Tomar a palavra é importante nesse processo (assim como "aparecer" na cena pública) porque esses indivíduos "descobrem-se, ao modo da transgressão, como seres falantes, dotados de uma palavra que não exprime simplesmente a necessidade, o sofrimento e o furor, mas manifesta a inteligência" (RANCIÈRE, 2018, p. 38). A questão central da subjetivação para Rancière está na concepção do sujeito como interlocutor e de suas condições de performance, que tecem linhas de força e lugares de fala que desassociam nomes, pertencimentos e ocupações, abrindo novo campo de possíveis no âmbito da existência (SANTOS e MARQUES, 2018, p.261).

Com base nessa concepção de resistências biopotentes, insistimos na interpretação da máscara não como uma ocultação ou como uma "autoinvisibilização" do engraxate, mas como um gesto performativo de resistência que, por sua vez, tem uma dimensão criativa. Em nossas considerações finais, demonstraremos essa capacidade narrativa e comunicativa do sigilo ontológico dos engraxates que é desenvolvida através de um ensaio fotográfico organizado pelo fotógrafo uruguaio Federico Estol. O trabalho, intitulado *Héroes del Brillo,* reimagina La Paz como uma cidade fantástica, cenário de aventuras diárias protagonizadas pelos seus personagens mais marginalizados.

Fotografia 1: Do Ensaio Héroes del Brillo, por Federico Estol.

Quem são os engraxates de La Paz?

Os engraxates de La Paz são trabalhadores de rua da capital boliviana. Apesar de serem formados por pessoas de todos os gêneros e idades, majoritariamente são crianças ou jovens de até 25 anos, do gênero masculino e da etnia aimará. Em geral vivem em El Alto, antigo bairro periférico convertido em cidade autônoma, localizado a 400 metros de altitude acima de La Paz. Lá costumam residir com suas famílias, estudar e exercer quaisquer outras atividades, enquanto La Paz é reservada unicamente para trabalhar (SCARNECCHIA, 2008). Apelidados pelos locais de *lustrabotas*, eles lustram calçados como forma de subsistência, cobrando poucas moedas pelo serviço. Marcados por condições de trabalho precárias e baixa remuneração, os engraxates de La Paz assemelham-se com muitas outras classes precarizadas da América Latina, porém, distinguem-se pelo único costume de esconder suas faces com balaclavas.

Fotografia 2: Lustrabotas, por Piero Tardo. Fonte: Flickr[1]

Não há um consenso ao definir o que inspiraria esse mascaramento coletivo. Quando perguntados por jornalistas, turistas ou pesquisadores, cada *lustrabota* tem sua própria explicação e, às vezes, nem eles mesmos sabem responder com precisão o que motiva o uso do gorro preto. Segundo relatos deles próprios, a atividade de engraxate é extremamente mal vista na sociedade pacenha, associada ao uso de drogas e ao alcoolismo. Independente de quem seja o lustrador, essa pessoa será vista e tratada como um pária, como um viciado ausente de virtudes. Se ser identificado como engraxate significa ser condenado à degradação moral, então, para esses sujeitos, o melhor é nem ser identificado. Por isso, se disfarçam. Usando de máscaras, pseudônimos e, às vezes, uma segunda muda de roupas, constroem

1 Disponível em: < https://www.flickr.com/photos/57917200@N06/ >, acesso 21/05/2019.

para si um anonimato para resguardar suas vidas privadas da perseguição pública. Nesse contexto, e em diálogo com Rancière (2018), a balaclava pode ser entendida como uma tática de desidentificação, desvinculando a identidade cidadã do indivíduo com o estereótipo negativo atribuído à identidade de engraxate.

De um ponto de vista sociológico, esse estigma que mobiliza a máscara parece estar imbricado com a implementação do neoliberalismo no país. Com base em documentos de associações municipais, a pesquisadora Antonella Scarnecchia (2008) historiciza o fenômeno e situa seu surgimento no final dos anos 80. Essa década foi marcada pela crise de um capitalismo estatista, o que resultou no aumento rápido das taxas de desemprego e subemprego assim como a redução dos salários reais. Reagindo à crise, o Estado aderiu a um modelo de desenvolvimento neoliberal, seguindo medidas ortodoxas na economia, incluindo cortes em gastos sociais (WANDERLEY, 2009). Somando a precarização social, a socióloga mexicana Rossana Reguillo Cruz (2000) descreve que nesse mesmo período os meios de comunicação na América Latina começaram a difundir diversos discursos que identificavam os jovens, especialmente pobres e periféricos, como responsáveis pela violência nas cidades:

> À dimensão étnica, tem que se adicionar a pobreza como um aspecto crescente que configura âmbitos de exclusão. De condição estrutural a pobreza passou a ser pensada e tratada como categoria sociocultural, isso é, critério de classificação que define oportunidades, cancela expectativas e modela culturalmente os corpos de quem não cabe nos "novos" territórios neoliberais. Operação histórica que, não obstante,

> se volta hoje mais visível na presença de médios de comunicação que não só atuam como caixas de ressonância para a sociedade, assim como se transformaram em atores decisivos para a transformação de modelos sociais que rivalizam com as instâncias e os discursos socializadoras "tradicionais" (a escola, a família, a paróquia, o livro de texto, entre outros). Em relação aos jovens, a biopolítica construiu uma associação entre a condição de pobreza e uma disposição a violência. [...] Se tratam de corpos ingovernáveis na medida que foram abandonados pela mão protetora da sociedade que se viu "traída" pelos pais e por um ambiente que, na sua mesma condição de pobreza, são incapazes de "naturalmente" socializar adequadamente as crianças e os jovens (REGUILLO CRUZ, 2000, p. 79-80 - tradução nossa)

Em seu entendimento, a ascensão de uma lógica neoliberal na América Latina emergiu acompanhada de um discurso que clama por políticas mais eficientes de seguridade, através de uma mudança significativa da forma de ver os jovens no imaginário urbano (HERSCHMANN, 2009, p. 7). Esse mecanismo biopolítico enraizou no imaginário social a imagem do jovem como uma espécie de "inimigo" do "corpo social", enquadrando-os como "delinquentes" e "marginais". O jovem, agora à mercê da própria sorte, é culpabilizado pelas mazelas sociais e a disfuncionalidade da cidade. É provável que esses processos tanto semânticos quanto econômicos, intensificaram um desprezo social a classes menos abastadas na Bolívia, fazendo com que ofícios humildes passassem a ser estigmatizados.

Frente ao olhar inquisidor da sociedade, os *lustrabotas* responderam utilizando máscaras.

Em sua dissertação de mestrado, Scarnecchia (2008, p. 117) também associa a aparição da balaclava com um fenômeno de territorialização urbana, outra consequência das políticas neoliberais da época. De acordo com ela, houve "uma apropriação social e a aquisição de um espaço sempre maior, tanto fisicamente quanto economicamente, por parte da classe média comerciante aimará que residia na cidade". A pequena burguesia local começou a tratar calçadas e ruas dos bairros centrais como lugares exclusivos e a ver quem vinha de fora, especialmente se vindos de regiões pobres, como intrusos nessas áreas. Isso, para a autora, também é diretamente influenciado por características da própria cultura aimará, particularmente um fenômeno conhecido como "paradoxo aimará". Segundo a pesquisadora, os aimarás têm um forte sentido de grupo que proporciona uma comunidade coesa, mas também acaba gerando um intenso divisionismo interno; o que, por sua vez, geraria uma rivalidade entre grupos da mesma origem étnica, mas separados entre si por questões tanto de classe quanto de território. Devido a esse paradoxo, a classe média aimará, por exemplo, vê quem vem de fora, especialmente se vindos de regiões pobres, como intrusos em seus bairros. Essa hipótese explica porque os engraxates parecem ser especialmente discriminados, tendo em vista que sua profissão exige que transitem por ambientes públicos que normalmente não ocupariam.

Interpretando a Máscara: da Vergonha à Performance

Cleto Choque, um engraxate abordado pela produção do documentário Brillo (2011), assume sem reservas o que o leva a tapar o rosto todos os dias:

> Eu posso explicar um pouco porque tapo a cara, não? Se eu realmente uso esse capuz é porque às vezes os vizinhos da mesma zona onde você vive, ou o amigo, te perguntam onde trabalha. Você diz "sou *lustrabota*" e te discriminam. Você sente um pouco de vergonha, entende? Porque eles trabalham em uma fábrica, em uma empresa, são policiais, são professores, tantas coisas que têm…, mas, ao dizer que sou *lustrabota*, eu sinto vergonha. Para que isso não ocorra, eu tenho que dizer… eu tenho que me encapuzar para que não me reconheçam. Se falo que trabalho em uma loja, nada acontece. Por isso, para que não me descubram, eu me tapo.

Em sua dissertação, Scarnecchia (2008) identifica a tendência dos engraxates de "interiorizar a crítica (social) e colocar em dúvida a validez de seu trabalho", mas esse comportamento é explicitado no documentário. Quando respondem por que escondem o rosto, uma palavra em especial aparece com frequência: *vergüenza* (vergonha). Ao comparar a ocupação de *lustrabota* e demais profissões, Cleto aponta para a falta de prestígio da primeira. Temendo serem inferiorizados diante de colegas, vizinhos e familiares, eles buscam o anonimato.

Este sentimento de rebaixamento, de desonra e de ignomínia, é bem perceptível no relato acima e é sempre associado à ocupação desempenhada pelos indivíduos. Assim, nessa perspectiva, a balaclava seria um instrumento do engraxate envergonhado pela própria pobreza que se protege da mirada humilhante dos outros, consistindo assim em um dispositivo de invisibilidade social. Para Maciel e Grillo (2009), a invisibilidade social não ocorre apenas porque o mo-

rador rico da região central ignora o pobre miserável que ocupa seu bairro. Ela é uma dinâmica social bilateral, um acordo tácito feito para garantir o convívio pacífico entre as duas classes, uma evitando o incômodo e a outro evitando a humilhação, em que um ignora e outro se omite (SANTOS e MARQUES, 2018, p. 260). Além do "olhar através" (HONNETH, 2005) do pequeno burguês, há uma indisposição do próprio indignificado em ser visto, que age de forma a não chamar atenção para si próprio.

> os dominados acabam contribuindo para a dominação da qual são vítimas, pois seu corpo (através de seus gestos) aceita, espontaneamente e por antecipação, os limites (de classe) impostos [...] Mas isso não precisa ser lembrado no momento em que se retraem, sendo comum, espontaneamente, enrubescerem, baixarem o tom de voz, demonstrarem ansiedade, desajeitamento ante uma situação a que se submetem, "mesmo contra a vontade e a contragosto, ao juízo dominante (Maciel, Grillo, 2009, p.264-265).

Não pretendemos aqui negar essa interpretação da máscara como uma manifestação da vergonha do engraxate, acreditamos que ela é sociologicamente coerente, porém, isso não significa que o mascaramento se reduz a isso. Como mostram os estudos de Posocco (2014), práticas sigilosas nunca significam necessariamente um abandono da interação com o outro: "É possível destacar que manter segredos às vezes envolve dizer, dizer deve ser uma forma opaca de encobrimento e silêncio devem ser deve ser um modo narrativo oblíquo" (POSOCCO, 2014, p. 10 - tradução nossa).

Mesmo reconhecendo a precarização da vida desses sujeitos (BUTLER, 2018), podemos fazer uma aposta na sua potência criativa, o que Pelbart (2011) chama de biopotência. Por isso, tomamos uma abordagem diferente e assumimos que o ato de cobrir as faces cotidianamente pelos engraxates de La Paz é um ato de resistência. O mascaramento coletivo pode ser classificado então como um gesto que faz do próprio corpo portador de mensagens e sentidos ou, em outras palavras, uma performance.

Similarmente ao uso das balaclavas pelos zapatistas do México (MENTINIS, 2006), há nesse gesto um questionamento sobre a realidade em que vivem assim como ao preconceito que são submetidos[2]. O público pacenho os discrimina independentemente se estão com os rostos tapados ou não, porém, diante da máscara, eles são convocados a reconhecer que desconhecem os *lustrabotas*, apesar de já saberem o lugar social que eles deveriam desempenhar. O gorro preto materializa a ignorância do pedestre preconceituoso, que é incapaz de dizer de fato que sabe quem é aquele "ninguém" na calçada. No cotidiano das ruas de La Paz, um cliente manda um jovem lustrar seu sapato, o trabalhador de rua obedece, mas o responde com um olhar anônimo que produz um rosto levinaseano. Os olhos sem face que atravessam o gorro convocam o cliente a perguntar silenciosamente "Quem és tú?" ao engraxate, que por sua vez, se vê incapaz de dar uma resposta satisfatória. É a partir dessa desidentificação, desse hiato entre o estereótipo do engraxate e do corpo que exerce a ocupação, da ruptura entre o vínculo do rosto e da identidade que muitas vezes aprisiona o sujeito, que se faz possível emergir subjetividades até então ignoradas devido a marginalização social.

---

2 Para uma comparação mais aprofundada entre o mascaramento coletivo dos neozapatistas mexicanos e dos engraxates pacenhos, ver Santos, Herrera (2019).

Para Jacquès Rancière (2018), é justamente a partir dessas cenas polêmicas (ou dissensuais), em que não há mais uma correspondência exata entre nomes, ações, temporalidades e espacialidades, que ocorre um processo de subjetivação política. Para o autor, o sujeito não existe antes da política, mas passa a existir através dela, um aparecer que não pode ocorrer fora da linguagem nem fora das cenas dissensuais. É apenas pelo dissenso, pela desconstrução de um consenso prévio, que emerge uma nova configuração da experiência (RANCIÈRE, 2018, p. 49), uma transformação não só do sujeito em si, mas também do próprio ambiente discursivo onde ele está. (MARQUES, 2014, p. 134).

Por isso, a importância do mascaramento não apenas como ocultação, mas como um dissenso colocado em cena através de uma performance do corpo. Para Rancière, "arte e política possuem uma origem comum, tanto um quanto o outro estão fundados sobre o mundo sensível" (RENA e BRUZZI, 2015), logo, é imperativo atestar a dimensão criativa (logo, política) do gesto de tapar a cara. Alguns trabalhos documentais/artísticos, como os jornais produzidos pela ONG *Hormigón Armado,* a música rap do coletivo La Pálida e o ensaio fotográfico *Héroes del Brillo*, partem justamente dessa potência dos engraxates mascarados, ignorada pela maioria do trabalho jornalístico, seja local ou estrangeiro.

Considerações Finais: Sigilo como criação de mundo

É possível fazer um diálogo aqui com metodologia etnográfica desenvolvida por Silvia Posocco (2014). Posocco trabalhou por anos com ex-guerrilheiros das Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) da Guatemala. Sobreviventes de uma história de conflitos e violência, após a implementação de um Acordo de Paz em 1996, os combatentes tiveram que construir sociabilidades próprias que per-

mitissem manter relações com os demais, mas sem se expor desnecessariamente. Daí a centralidade do sigilo dentro dessas comunidades. Como resultado, as subjetividades produzidas muito raramente são entendidas como todos inteiros, coesos ou monolíticos. Conhecimento e não-conhecimento existem simultaneamente, como violência e sigilo acabam produzindo inúmeras narrativas paralelas sobre as vidas individuais e coletivas desses sujeitos. Como antropóloga, Posocco se viu obrigada a adotar uma escuta que vá "além dos princípios de não-contradição em uma hermenéutica de intercâmbio etnográfico em um contexto marcado por relacionalidades de sigilo positivas, negativas e particias" (POSOCCO, 2014, p.110). Isso significa não resumir o sigilo a ocultação, mas também entendê-lo como uma prática que produz sociabilidades de uma pluralidade de entidades discretas. Nessas sociabilidades sigilosas, fato e ficção, verdade e mentira não podem ser facilmente distinguidas entre si.

Essa compreensão do sigilo como práticas de criação de mundos outros, de heteropias (FOUCAULT, 2013), é adotado pelo fotógrafo uruguaio Federico Estol em seu fotolivro *Héroes del Brillo*, um ensaio fotográfico dedicado a representar a vida dos engraxates de La Paz. Apesar do trabalho ser documental, ele claramente se distingue de uma abordagem jornalística tradicional. Ele não só reconhece a comunicabilidade da máscara, mas também tenta subverter o próprio significado de trabalhar na rua. A cidade é reimaginada como palco de uma aventura heróica, onde atrás de cada esquina há perigos despercebidos pelo restante da população. Apenas os engraxates são capazes de lidar com essa cidade outra, já como eles vivem, trocam e trabalham nas ruas, conhecendo-as de forma muito mais profunda que os cidadãos medianos - onde a rua é apenas um lugar para ser percorrido entre seus locais de moradia, comércio e emprego.

O ensaio foi co-produzido pelos próprios engraxates fotografados. A partir de diversas reuniões prévias às sessões de fotos, os lustradores elaboram um *storyboard*, mais ou menos desenhando esboços da história e das cenas em que eles gostariam de se ver retratados. Depois desse processo de concepção conjunta com o fotográfo, Estol tentou realizar a visão dos próprios trabalhadores de rua, dirigindo a cena e editando as imagens brutas. O resultado foi um fotolivro muito mais próximo de uma história em quadrinhos do que uma reportagem, que conta uma narrativa heróica e fantástica de engraxates lutando para manter o brilho dos sapatos dos cidadãos pacenhos e não um testemunho desapaixonado sobre a pobreza da juventude precarizada na Bolívia.

O trabalho narra um dia comum de luta contra o mal de um engraxate, retratado aqui como um super-herói dotado de poderes sobrenaturais e de um contato singular com a cidade de La Paz. As ruas são cheias de movimento, com fluxo constante e influenciadas por forças ocultas. O protagonista da história nunca fica parado em apenas um lugar, ele percorre toda a cidade, do centro a periferia, das partes baixas às altas, perseguindo e combatendo vilões que passam despercebidos pelos cidadãos comuns.

Fotografia 3: Do Ensaio Héroes del Brillo, por Federico Estol.

De todas as imagens que compõem o fotolivro, vale destacar a fotografia que o encerra: depois de sua aventura, o engraxate herói, do alto das montanhas andinas, admira a cidade que atua como guardião. Com a missão comprida, ele está pronto para voltar ao mundo real. De costas para a câmera, ele retira a máscara, porém sua identidade permanece oculta.

Esse desmascaramento não expõe a face do engraxate, que permanece anônimo. Retirar a máscara, nesse contexto, é retornar ao mundo cotidiano habitado pelos cidadãos comuns de cara descoberta. Porém, está implícito na história que, no dia seguinte, ele vai se mascarar novamente e percorrerá a cidade trazendo brilho para os calçados dos pedestres. Nada aqui sugere que a máscara oculta algo, ela é apenas deixada de lado temporariamente para permitir nosso herói se recuperar. A balaclava não é entendida como um estigma, como um símbolo da vergonha desses jovens. Ela é sua força, literal-

mente aquilo que lhes dão um poder único: a máscara é uma relíquia mágica, um objeto performativo que lança os engraxates há uma outra La Paz, imaginada como o palco de uma aventura heróica. É a máscara que literalmente possibilita que a aventura narrada aconteça, por isso, é só a partir dela, que podemos conhecer essa dimensão até então desconhecida da vida dos engraxates.

Apesar de ser encenado, o ensaio não perde seu caráter documental. Em contraste com abordagens convencionais, não há uma ambição realista ou noticiosa de capturar a vida desses sujeitos. O que essas imagens documentam não é a realidade que os *lustrabotas* vivem no dia a dia, mas sim suas fantasias que os mobilizam a cada dia.

Fotografia 4: Cena final do ensaio Héroes del Brillo, por Federico Estol.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas:* notas para uma teoria performativa de assembleia Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COCCO, Giuseppe. Nova classe média ou nova composição de classe? *Lugar Comum:* Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 40, p.35-52, maio 2013.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: As heterotopias*. trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HONNETH Axel, Invisibilité: sur l'épistémologie de la reconnaissance, *Réseaux*, v. 1, n° 129-130, p. 39-57. jan. 2005. Disponível em: < https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-39.htm >, acesso 30/06/2019.

HERSCHMANN, Micael. Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas. In: BARBERO, J. M. (org.) *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. Bogotá: C de C. en Comunicación, 2009

MACIEL, Fabrício; GRILLO, André. O Trabalho que (In)dignifica o Homem. In: SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira*: *quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ufmg, 2009. Cap. 11. p. 241-280. Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2014/10/1143.pdf >. Acesso em: 05 ago.2018.

MARQUES, Ângela Salgueiro. Sujeito. In: FRANÇA, Vera Veiga; MARTINS, Bruno Guimarães; MENDES, André Melo (Org.). *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS):* Trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - PPGCom - Ufmg, 2014. Cap. 18. p. 131-139.

PÉLBART, Peter Paul. *Vida Capital*: *Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Editora .Iluminuras, 2011.

POSOCCO, Silvia. *Secrecy and Insurgemcy : Socialities and Knowledge Practices in Guatemala*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2014.

RENA, Natacha; BRUZZI, Paula. Processos criativos biopotentes constituindo novas possibilidades de constituição do comum no território urbano. *Lugar Comum*. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 43, pp.163-180, mai-ago. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 2018. (2ª edição).

REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles:* Estrategias del desencanto. Buenos Aires: Norma, 2000.

SCARNECCHIA, Antonella. Identidad y cultura: la máscara en América Latina - El caso de Bolivia. 2008. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2008.

SCARNECCHIA, Antonella; CAVAGNOUD, Robin. Los chicos lustra calzados de La Paz: el uso del pasamontañas como forma de máscara y símbolo de identidad. *Bulletin de L'institut Français D'études Andines*, Lima, v. 3, n. 42, p. 491-503, dez. 2013. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2008.

SANTOS, C. D.; HERRERA, A. P. . "Como negociar com quem não tem rosto?": máscara, identidade e uso político do Pasamontañas na América Latina. In: Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira; Igor Campos Viana; Raquel Cristina Possolo Gonçalves; Thiago César

Carvalho dos Santos. (Org.). Levantes e a biopolítica. Belo Horizonte: Conhecimento Livraria e Distribuidora, 2019.

SANTOS, Caio; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Máscara, profanação e trabalho indignificante: a fotografia como subjetivação dos engraxates de La Paz. Revista Ícone, Recife, v. 16, n. 2, p.254-271, nov. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/237985 >. Acesso em: 30 jun. 2019.

SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2014/10/1143.pdf >. Acesso em: 05 ago.2018.

WANDERLEY, Fernanda. A Bolívia entre a mudança e a inércia: regime de emprego e bem-estar social nos últimos vinte anos. In: DOMINGUES, José M. … [et al.] (Org.) *A Bolívia no espelho do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG ; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2009. pp. 161 - 180.

Capítulo 11

MOVIMENTO INDEPENDENTE MÃES DE MAIO: VIOLÊNCIAS E IMAGENS DE RESISTÊNCIA[1]

Rita de Cássia Alves OLIVEIRA, Elizabeth BORELLI, Francine Ribeiro SANTOS, Diogo AZOUBEL

Introdução

As imagens ocupam lugar central na cultura contemporânea, na construção de pertencimentos e identidades, nas práticas de consumo e nas disputas simbólicas na medida em que são influenciadas e influenciam o imaginário, em um processo contínuo que "transforma o coletivo *imaginaire* em uma área altamente controvertida, que também atrai o desejo de controle político" (Belting, 2008, p. 69). Elas estão situadas, especialmente na Modernidade, nos meandros da complexa teia que articula práticas políticas e práticas culturais no âmbito das experiências cotidianas que permeiam a construção de processos hegemônicos e práticas de resistência (Gramsci, 1986; Williams;

1 Este trabalho apresenta parte dos resultados da investigação **Violências da democracia e genocídio juvenil,** desenvolvida com o fundamental apoio do Plano de Incentivo à Pesquisa (PIPEq) da PUC-SP pelas e pelos professores doutores Rita de Cássia Alves Oliveira, Elizabeth Borelli, Pedro Javier Aguerre Hughes, Lucia Helena Vitalli Rangel e Rosemary Segurado; e pelas e pelos pesquisadores Alexis Milonopoulos, Francine Ribeiro Santos, Roberth Miniguine Tavanti, Felipe Augusto Silva Matos (bolsista PIBIC-CEPE), Gabriela Carrocini de Oliveira Monico (bolsista PIBIC-CNPq), Gabriela Mendes Chaves (bolsista PIBIC-CNPq) e Rodrigo Soares Teruel Soares (bolsista PIBIC-CNPq).

1992). Compreendem sistema de evidências sensíveis partilhadas que envolvem espaços, tempos e atividades comuns. Como aponta Jacques Rancière (2005, p. 13), "a estética é um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento". Por meio da estética é possível captar as proposições éticas de um recorte no tecido do tempo; os trabalhos construídos coletivamente são o meio e a condição de produção de valores éticos que, desencadeados, transbordam para as demais esferas da vida cotidiana (MORIN, 2005).

Pensar a realidade social por meio das imagens é trabalhar com o visível e, ao mesmo tempo, com o invisível; com o dito e com o não dito, o que não é tarefa fácil. O sociólogo José de Souza Martins explica que "decifrar o que se esconde por trás do visível (e do fotografável) continua sendo um desafio para cientistas que se documentam com expressões visuais da realidade social" (MARTINS, 2008 p. 65). Para ele, a sua importância está no imaginário social do qual elas são meio e na imaginação mediadora que suscitam. Assim, a decifração das imagens como leitura documental é uma das matérias-primas do conhecimento relativo à construção social da realidade "que se propõe à interpretação sociológica como estrutura social e como processo cognitivo ao mesmo tempo" (MARTINS, 2008, p. 69).

O caminho adotado para a abordagem das imagens das Mães de Maio é a *sociologia do conhecimento visual* proposta Martins, que indica a necessidade de se pensar o tema ou problema social abordados nelas, os *objetivos* (para que foram produzidas) bem como seus *usos* (apropriações cotidianas). A desconstrução do visível requer a decifração de suas ocultações e revelações, exige demora na "leitura"; e a apreciação das imagens requer informações da circunstância e do

detalhe que contêm seu próprio tempo; a "estética do detalhe", como define, pode desvelar o jogo, isto é, a encenação própria da sociedade e sua:

> dinâmica de tensa disputa entre produção e reprodução das relações sociais [...] na representação de uma sociedade que oculta e doméstica sob a razão e a racionalização algumas de suas necessidades fundamentais de expressão, de emoção, de criação e de vivência (MARTINS, 2008, p. 67).

As narrativas imagéticas aqui analisadas foram reproduzidas do livro **Do luto à luta** (Mães de Maio, 2011) e da *fanpage* do Movimento *Facebook*[2], fontes para a pesquisa iconográfica. Já o critério de seleção adotado abarca exclusivamente as estáticas (fotografias e ilustrações) publicadas entre maio de 2014 e maio de 2015, de maio a maio, o mês dos crimes de 2006. Selecionadas a partir de um duplo filtro: alta repercussão (considerando *likes* e compartilhamentos) e diversidade de interesses do Movimento, das cerca de 500 imagens circuladas no período delimitado, 10% originaram as categorias que emergiram nesta pesquisa

Nossa ideia é identificar o que dizem tais registros, um interesse despertado por ocasião do debate sobre o *Sapiens-demens*, de Edgar Morin (1975). Naquele texto, o pensador francês indaga, para a compreensão da emergência do *Homo sapiens, o que dizem as pinturas* da pré-história. Desta feita, nosso desejo é também delimitar como o Movimento faz uso das imagens como disputa imaginários sociais.

---

2 A página do Movimento Independente Mães de Maio no *Facebook* está disponível em: <https://www.facebook.com/maes.demaio/?fref=ts>. Acesso em: 15 mai. 2016.

No limite, pretendemos contribuir para a reflexão do papel de tais recortes do mundo em meio às práticas de novos movimentos sociais por meio da construção de metodologia de seleção e análise capaz de dar conta do desafio que se apresenta.

A primeira parte deste texto é dedicada aos contextos da violência Brasil do ponto de vista da economia política, além dos Crimes de Maio e da emergência do Movimento Independente. Adiante, compartilhamos fundamentos conceituais e metodológicos da leitura e análise imagética operadas a partir de três categorias analíticas emergentes: autorrepresentação, representações (das e dos seus filhos) e fluxo de referências (do local ao nacional e ao transnacional).

Das violências às resistências

O Atlas da Violência (2019) aponta a situação de uma "juventude perdida":

> Em 2017, 35.783 jovens foram assassinados no Brasil. Esse número representa uma taxa de 69,9 homicídios para cada 100 mil jovens no país, taxa recorde nos últimos dez anos. Homicídios foram a causa de 51,8% dos óbitos de jovens de 15 a 19 anos; de 49,4% para pessoas de 20 a 24; e de 38,6% das mortes de jovens de 25 a 29 anos; tal quadro faz dos homicídios a principal causa de mortes entre os jovens brasileiros em 2017 (IPEA, 2019, p. 25).

Entre 2016 e 2017, foi registrado um aumento de 6,7% na taxa de homicídios de jovens no Brasil. No espaço de uma década, essa taxa passou de 50,8 por grupo de 100 mil jovens, em 2007, para 69,9

por 100 mil, em 2017, um significativo aumento de 37,5%. A ideia de criminalidade estatisticamente associada ao gênero masculino e ao grupo etário de 15 a 29 anos, sendo que a taxa de homicídios por 100 mil habitantes chegou a 130,4 no grupo de homens jovens, em 2017. Eles foram 94,4% dos 35.783 jovens assassinados naquele ano, o que totaliza 33.772 vidas perdidas. (IPEA, 2019).

A violência assume ainda evidente dimensão racial no Brasil: em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (incluindo indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE). Já a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, enquanto a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. No período de uma década (2007 a 2017), a taxa de vítimas negras cresceu 33,1%. (IPEA, 2019).

O relatório elaborado pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 2016, indica que cerca de 23 mil jovens negros morrem anualmente em terras verde-e-amarelo, fato que evidencia a "dimensão racial da violência"[3]. Na mesma direção, a Anistia Internacional do Brasil aponta que, em 2012, foram assassinadas 56 mil pessoas no país; destas, 30 mil eram jovens entre 15 a 29 anos, 77% negros.

O genocídio da juventude negra é, assim, o termo que os movimentos sociais brasileiros têm utilizado no enfrentamento da violência cotidiana que vivenciam. Menos de 8% dos casos de homicídios por armas de fogo chegam a ser julgados, um dado é alarmante considendo que esse tipo de crime é maioria.

> [...] apesar dos altíssimos índices de homicídio de jovens negros, o tema é em geral tratado

3 Cf.: ONUBR. Disponível em: <https://documents-ddsny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G16/021/38/PDF/G1602138.pdf?OpenElement>. Acesso em: 05 jun. 2016.

> com indiferença na agenda pública nacional. As consequências do preconceito e dos estereótipos negativos associados a estes jovens e aos territórios das favelas e das periferias devem ser amplamente debatidas e repudiadas.[4]

Tal mortalidade está atrelada, em larga medida, à ação violenta das forças de segurança do Estado nas periferias das grandes cidades. Uma pesquisa realizada pelo Instituto Sou da Paz estabelece que 93% dos mortos pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, entre 2001 e 2010, eram moradores de baixa renda das periferias da cidade; 60% eram jovens entre 15 e 25 anos; 54% eram negros e pardos; 95% eram homens e 5% mulheres[5]. A violência estatal aqui tem cor, raça, classe social e endereço.

Dos crimes de maio ao Movimento Independente

Os crimes de maio de 2006 estão na base de emergência do Movimento Independente (Graça, 2014; Amoedo, 2019; Matos Junior, 2014). Durante quinze dias, a cidade de São Paulo foi palco de intensos confrontos entre a Polícia Militar e uma organização criminosa. Para cada um dos cerca de 25 policiais mortos, mais de 17 civis perderam as suas vidas. Segundo Sergio Adorno e Fernando Salla (2007), entre 12 e 20 de maio de 2006 foram mortas 439 pessoas no Estado, todas vítimas de arma de fogo.

---

4 Cf.: Anistia Internacional Brasil: <https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>. Acesso em: 15 jun. 2016.

5 Cf.: Reportagem sobre a pesquisa do Instituto Sou da Paz: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,confrontos-com-pm-93-morrem-na-periferia,907560,0.htm>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Naquele maio, 70% dos assassinados foram identificados como jovens e adolescentes com idades entre 11 e 29 anos. Em comparação aos anos anteriores, bem como às semanas anteriores e posteriores àquele mês, o volume de mortes é bastante elevado, o que evidencia o cenário de excepcionalidade que envolveu execuções, ocultação de cadáveres, falsificação de laudos e arquivamento de processos.

Para Ignacio Cano e Alberto Alvadia:

> as mortes de civis não aconteceram fundamentalmente durante os ataques a policiais, como consequência da defesa destes últimos, mas em intervenções posteriores, que poderíamos qualificar como represálias. Estas intervenções são protagonizadas tanto por policiais, nos mesmos dias, como por grupos encapuzados. Esse resultado reforça a suspeita de que agentes públicos possam ter participado em grupos de extermínio para vingar a morte dos companheiros (CANO & ALVADIA, 2008, p. 27).

No fim de 2012, a Capital voltou a presenciar situação semelhante, uma guerra sangrenta na qual a maioria dos mortos, jovens negros, não tinha envolvimento com o crime. O episódio ficou conhecido como "Encapuzados". Para Camila Dias (2015), grupos de extermínio da polícia alimentavam, alternadamente com o "crime", um "ciclo de execuções" que ceifou a vida de 306 civis em poucos dias. As vítimas geralmente estavam à porta de bares, em praças ou esquinas das periferias, conversando e tomando cerveja; já os policiais mortos, alguns deles aposentados, estavam de folga, à porta de suas casas, indo ao supermercado (Sinhoretto, 2016).

É nesse contexto que emerge Movimento independente Mães de Maio, liderado por "mulheres que tiveram filhos assassinados pelas forças estatais desde 2006 e que têm na "busca por justiça sua razão de viver".[6] O Movimento dá visibilidade ao "genocídio da juventude preta das periferias" e é inspirado nas *Madres de la Plaza de Mayo* argentinas[7] (Gonçalves, 2012).

Em 2011, **Do luto à luta**: Mães de Maio foi lançado. Trata-se do primeiro livro de uma série de publicações do Movimento, realizado com apoio do Fundo Brasil de Direitos. Para elas, "o livro é um grito":

> [...] uma conquista, a muitas duras penas, de um Movimento de Mães Guerreiras: as Mães de Maio da Democracia Brasileira. Uma conquista de Gente Humilde, de Pessoas Trabalhadoras, Anônimas, Guerreiras de um pequeno coletivo que têm em comum duas coisas fundamentais: 1) Nós não somos ricas, não exploramos ninguém, nem ocupamos nenhum cargo de poder; 2) Nós tivemos os nossos filhos ou filhas tirados violentamente do nosso convívio familiar por agentes do Estado Brasileiro e/ou por Grupos de Extermínio ligados a ele, os quais no auge do dito regime democrático decretaram

6 Cf.: Blog do Movimento Independente Mães de Maio: <http://www.maesdemaio.blogspot.com.br/>; Site: <http://www.maesdemaio.com/ >. Acesso em 20 jun. 2016.

7 Lá, as mães e familiares dos mortos e desaparecidos durante a ditadura civil-militar, em sua maioria jovens, lutaram por décadas pelo reconhecimento e reparação dos danos causados pelo Estado; aqui, as Mães de Maio travam a mesma luta no contexto democrático do século XXI.

> sumariamente a pena de morte de nossos filhos por os considerarem "suspeitos", descartáveis (Mães de Maio, 2011, p. 12).

Tratam-se de páginas cuidadosamente criadas e em que as histórias de vida das vítimas e das famílias que perpassadas pela violência policial são apresentadas; as trajetórias dos e das jovens executados/as pela polícia são compartilhadas de forma a dar rostos e nomes às frias estatísticas da alta mortalidade juvenil brasileira.

Imagens do movimento

As utilizações de imagens por parte dos movimentos de mães e familiares de vítimas da violência do Estado já foram abordadas oportunamente por algumas e alguns colegas. Valéria Durán (2006), tratando da *Madres de la Plaza de Mayo*, por exemplo, aponta que o grupo investiu na construção visual para narrar suas próprias histórias dando início a uma importante batalha de narrativas: "[...] *la narración que se hace del pasado performatiza las identidades actuales y, en este sentido, los ensayos fotográficos juegan un papel importante*".

Jussara Freire, Juliana Farias e Fabio Araújo (2009) analisam a utilização de imagens por parte dos grupos de mães no Rio de Janeiro e, segundo estabelecem, essa é uma prática contundente na busca pela reparação moral e na construção da memória das e dos seus. Diante a privação progressiva da dignidade pela qual passam em vida e na morte, bem como frente à criminalização das vítimas:

> torna-se possível compreender o processo de elaboração de uma forma alternativa de "idioma de ação". [...] O que se percebe é a construção de um vocabulário político próprio das mães de vítimas violência policial em favelas, que marca o

> valor simbólico da mobilização dos sentimentos em manifestações públicas – o que implica em atualizações fundamentais para a reconstrução das linguagens de protesto de diferentes movimentos sociais urbanos (FREIRE, FARIAS & ARAÚJO, 2009, p. 20).

Para elas e ele, esse processo busca dar conta de "um contexto de 'asfixia da palavra', no qual nem tudo pode ser dito em voz alta" (p. 22). O potencial comunicador das imagens é, portanto, transformado em estratégia de atuação política, de dissidência e resistência aos silenciamentos dos quais são vítimas cotidianamente.

Já Adriana Vianna e Juliana Farias (2011) tentam compreender os sentidos das escolhas das fotografias levadas a publico pelos grupos e movimentos de mães, uma vez que essas se contrapõem às imagens das necropsias, dos corpos exumados e dos relatórios da perícia que são, muitas vezes, veiculadas pela mídia tradicional. As fotos, em seus contextos sociais e políticos, revelam a relação dos corpos com as instâncias estatal e maternal, configurando, novamente, a constante batalha travada pelas mães:

> Os corpos feitos e desfeitos nesse processo são matéria de gestão e produção afetiva, administrativa e política, surgindo e ressurgindo como efeito dos modos pelos quais são enunciados a cada momento. Ora são corpos marginais e bandidos, que "mereceram a morte que tiveram", ora são corpos amados e bem criados, com sorrisos abertos nas fotos selecionadas (VIANNA & FARIAS, 2011, p. 108).

Considerando essas indicações, nossa hipótese inicial pressupunha, em 2012, que as imagens produzidas e publicadas na pelo Movimento eram pensadas para dar visibilidade à violência que vitima as e os filhos nas periferias de São Paulo. Assim, com as mídias sociais *online* à mão, as mães poderiam mostrar que as vidas ceifadas não eram dos algozes, mas tão gravemente das principais vítimas. Naquele ano, as Mães de Maio publicaram em sua página no *Facebook* duas fotografias impactantes. Na primeira (Imagem 1), publicada em 21 de outubro de 2012, vemos o corpo de um jovem negro caído na porta de uma construção típica das periferias latino-americanas.

Pelas cores, podemos inferir que ele veste uma camisa da seleção brasileira de futebol; mas é o vermelho do seu sangue sobre o amarelo que nos chama a atenção. Acima da cabeça do jovem, uma senhora, também negra, veste branco e azul, as cores que complementam a nossa bandeira, igualmente marcadas pelo sangue de uma vida perdida. A mulher parece segurar o batente da porta aberta com seus braços fortes, mas, na verdade, se segura em uma posição que emoldura a cena com o seu corpo. À porta, de cócoras, a narrativa visual é quase que como a de um parto às avessas: ainda que dolorido, o ventre já não antecipa vida, mas testemunha a morte rodeado por "Havaianas" em pés negros.. Em primeiro plano, um mãos cruzadas como que para aguardar o próximo ato.

Na segunda (Imagem 2), publicada em 23 de outubro de 2012, a cena é de desespero: faltam forças àquela senhora negra, que busca o amparo de braços amigos sob signos nacionais: o mapa do Brasil sob tecido preto como que a indicar o peso do luto. Do lado, esquerdo policiais militares e civis; do direito, o olhar curioso de crianças da comunidade; no meio, a porta ainda aberta, a passagem, o jovem cadáver, o sangue, as lágrimas... prenúncios de desespero e de dor extrema.

Imagem 1: Mães de Maio, publicação de 21 de outubro de 2012.

Fonte: reprodução.

Imagem 2: Dois dias depois, publicação de 23 de outubro de 2012.

Fonte: reprodução

Em **Diante da dor dos outros**, Susan Sontag pergunta qual seria o sentido de se exibir: nos jornais e revistas, fotografias dos corpos em sofrimento da Primeira Guerra Mundial para tentar evitar novas guerras? "Para despertar indignação? Para nos sentirmos 'mal', ou seja, para consternar e entristecer?" (SONTAG, 2003, p. 77). De acordo com a autora, as imagens da violência das guerras compõem espécie de terapia de choque para despertar sentimentos, interesses e disputas políticas. Seria essa a intenção nas publicações anteriores?

Cremos que tais registros são declarações visuais da nossa inquietação inicial. Neles, confirma-se que jovens assassinados nas periferias de São Paulo são mais do que apenas números, têm rosto, família, história, memória e, principalmente, voz, ainda que essa se faça ouvir pela ação daquelas e daqueles que ficam quando tragédias assim se abatem sobre uma família. Daí a hipótese citada anteriormente e a opção por recortes dramáticos, chocantes da vida em sociedade.

No entanto, a análise mais sistemática das imagens veiculadas pelas Mães de Maio revela a amplitude das estratégias do Movimento em suas políticas de visibilidade (Rocha, 2009; Oliveira e Botero, 2019), neste texto condensadas em três categorias analíticas que articulam os nossos "achados": autorrepresentação, representações e fluxo de referências, às quais contemplamos a seguir.

Autorepresentação

Ilustrações ocupam papel de destaque na comunicação das Mães de Maio, especialmente na construção da autorrepresentação do movimento. A que abre **Do luto à luta** (2011), assinada pelo ilustrador carioca Carlos Latuff, é um exemplo e aquela que a acompanha e é recorrentemente usada em suas páginas na Internet, outro (imagens 3 e 4), conforme segue.

Imagem 3: Capa do livro.

Fonte: reprodução.

Imagem 4: Página inicial do livro.

Fonte: reprodução

Do punho em resistência aos gritos mudos sobre um Brasil feito do sangue que jorra do corpo inerte, braços e mãos negras com uma rosa vermelha da qual uma folha verde destoa ou, como preferimos,

indica a esperança que não enfraquece mesmo depois de arrancada do peito. Remete ao fatídico maio de 2006, desde o qual se converte em arma sutil ao toque da mãe desesperada. Ela não vai se conformar com a barbárie. Nesses dois exemplos, ainda que referencie, os traços não se aproximam da *Pietà*, de Michelangelo, na exata medida em que a serenidade da mãe de Jesus distingue-se do clamor das mães de tantas e tantos outros cristos sacrificados no Brasil diuturnamente.

Imagem 5: Mães de Maio, publicação de 16 de novembro de 2014.

Fonte: reprodução.

Outro signo de autorrepresentação do Movimento é a bandeira do movimento (Imagem 5), usada em manifestações públicas e nas camisetas que elas mesmas produzem. Trata-se da referência à terra mãe com algumas alterações que podem ser lidas em termos de ocultações e visibilidades: ocultam-se as alegres e cores nacionais em prol do contraste preto/branco, o que recobre a nossa bandeira em luto. Complementarmente, as 23 estrelas brancas que representam os estados da Nação são substituídas por cruzes. Para Débora Silva Maria, líder do movimento, "não temos estrelas porque as levaram da gente, agora temos apenas cruzes". Finalmente, ao centro, em vez

de “Ordem e progresso”, elas pedem “Memória e verdade” e “Justiça e liberdade” em faixas que formam um X, do qual o centro parece ser buscado em suas ações para fundar esses mesmos pilares.

A rosa vermelha empunhada antes, sutilmente se estabelece como o I de maio mas, diferente daquela empunhada, parece brotar como que do fruto do trabalho de tantas outras mulheres que, como as que aparecem segurando a bandeira, não pretendem se render e nem, tampouco, deixar calar a voz das suas e dos seus filhos.

As Mães de Maio, cremos, apropriam-se de signos nacionais para ressignificá-los a fim de subverter o impacto do genocídio e do terrorismo do Estado sobre a juventude verde-e-amarela. As lições cívicas ensinadas nas escolas transmutam-se em categorias de combate à injustiça sem, entretanto, que se perca a esperança daquele imenso verde tornado preto, do progresso, da ordem e da grandeza do País.

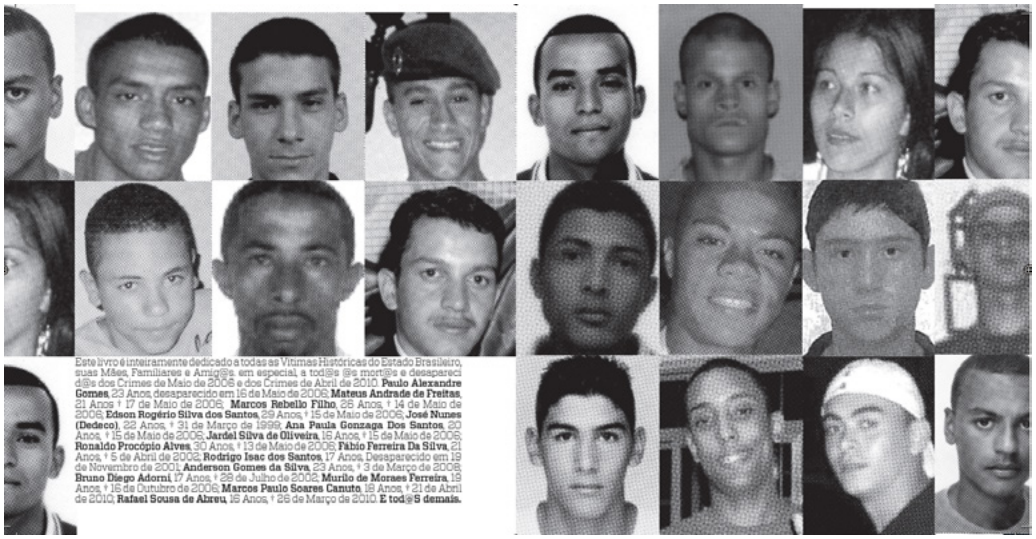
Representação

A representação das e dos filhos das Mães de Maio, tenham sido mortos ou desaparecidos em situação violenta e não esclarecida, se faz ver na página dupla (Imagem 6) que abre o livro do Movimento independente. São os fotos dos rostos de alguns jovens que morreram e cujas famílias clamam por justiça. Organizadas em uma grade de 8x3, indicam a infinidade dos olhares roubados de suas mães nos próprios cortes que limitam a composição gráfica.

Olhos que nos olham, presos na bidimensionalidade monocromática como que a não nos deixar esquecer de seus nomes, idades e datas de falecimento ou desaparecimento. Naquelas páginas, quase todos são jovens homens negros, há apenas uma jovem mulher no canto superior direito da imagem. Embora possamos notar alguns sorrisos contidos, quase todos ali parecem posar para documentais

3X4. Essa trágica aproximação não é por acaso, as Mães de Maio usam justamente o formato fotográfico dos processos oficiais de controle estatal em documentos de identidade, licenças de motorista e registros de estudante etc. para cobrar do Estado que responda pelo que delas foi tirado. Reivindicam, assim, que os poderes públicos reconheçam a prática de houve crimes, pois, para além daqueles recortes de papel fotográfico, nem mesmo isso elas têm.

Imagem 6: Página dupla de abertura de Do luto à luta (2011).



Fonte: reprodução.

Como indica Hans Belting (2008, p. 69), as imagens "trazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença". Refletindo a partir da relação filosófica entre aparência e ser, o autor trabalha a distinção entre imagem e médium (suporte) ao afirmar que "a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente de nossos ambientes visuais" (2008, p. 67).

As relações imagem/morte e imagem/corpo são essenciais para o entendimento de sua criação, como no casos de funerais em que

imagens ocupam o lugar do corpo ausente do morto, corporificam-no para adquirir qualquer forma de visibilidade: o corpo matérico perdido é substituído pelo corpo virtual da imagem, sem desconsiderar que a "medialidade das imagens", originada da analogia ao corpo físico, envolve também o corpo daquele que as fita:

> As imagens também acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior (BELTING, 2008, p. 69).

Esse fitar é um reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Logo, as imagens só têm significado quando são fitadas e, portanto, exigem um corpo vivo, o nosso, enquanto as fitamos. E a nossa presença diante dos registros do Movimento que mobilizam a presença das ausências das jovens vidas perdidas pelas das Mães de Maio. Assim, e como "cenários" (imagens 7 e 8), aproximam-se da análise de Rossana Reguillo em relação aos 43 jovens desaparecidos no México em 2014, aqueles recortes colocados no espaço público comporta "*pequeñas gotas que marcan la rostridad de los participantes en este acto de 'reponer rostro' (...) esos rostros restituyen su dignidad: son 43 rostros que llaman a la responsabilidad: es ya un compromiso ético*" (2014, s/p).

Imagem 7: Páginas de Do luto à luta (2011).

Fonte: reprodução.

Imagem 8: Páginas de Do luto à luta (2011).

Fonte: reprodução

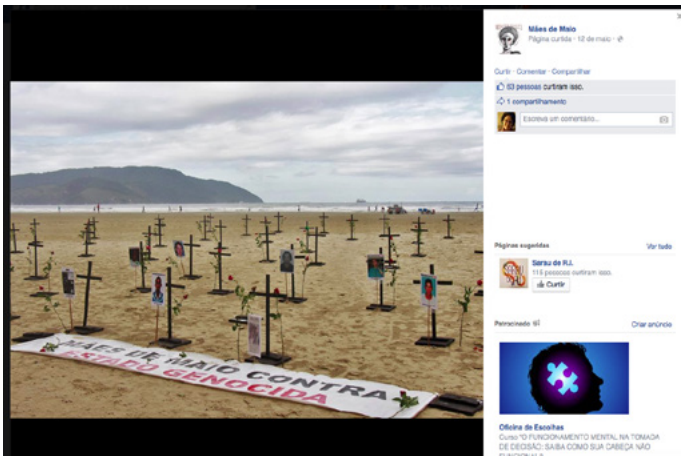
Assentados no chão, rodeados por velas ou pelas mães manifestantes, os registros à 3x4 nos examinam como se ali estivessem os corpos das vítimas do Estado jogados nas periferias da Cidade; nos fitam de baixo para cima, limitados pela pequenez da mídia em que foram impressos, folhas de papel sulfite branco, e alertam para o quão comuns são as cenas em que seus corpos sem vida aguardam pela perícia enquanto, como nos exemplos estabelecidos, testemunham-se as tragédias, experiências e as encontramos em situação de performance:

> [...] as imagens não estão simplesmente ali, mas chegam com uma *mise-en-scéne* predeterminada, que também inclui um lugar predeterminado para a sua percepção, o qual elas guiam por meio de *performance* (BELTING, 2008, p. 73).

Nessa encenação renova-se o "compromisso ético" que define a existência, ao mesmo tempo em que constrói a relação entre presente, passado e futuro e se fundamenta na consciência humana, essa "permanente ressituação da pessoa como centro da relação

infinita tempo-espaço" (COMPARATO, 2008, p. 460) na qual rostos também ocupam as areias do litoral paulista, como segue:

Imagem 9: Mães de Maio, publicação de 16 de maio de 2015.



Fonte: reprodução.

Apoiados em cruzes e, uma vez mais, de rosas vermelhas, os recortes daquelas vidas fugidias descolorem de tristeza as areias que costumam acolher jovens e famílias alegres em denúncia da luta permanente de mães "contra o Estado genocida". Na Imagem 9, o dia está nublado e a areia molhada. E, tal qual pode-se contemplar o mar, a linha do horizonte e um pouco do céu azul, o registro imagético nos motiva a desejar que o sol volte a brilhar para essas famílias a despeito de todas as tempestades às quais têm sido lançadas.

Imagem 10: Mães de Maio, publicação de 16 de abril de 2015.

Fonte: reprodução.

Imagem 11: Mães de Maio, publicação de 12 de maio de 2015.

Fonte: reprodução

Nas imagens 10 e 11, erguem-se aqueles rostos vivos apenas na memória à frente de cortejos pela cidade. Familiares carregam suas faixas, bandeiras, cruzes e velas, de dia ou de noite. A marcha noturna (Imagem 10) absorve os ares e a força de procissão religiosa em um ato político que religa os vínculos familiares entre os que pedem justiça e os que se foram em circunstâncias ainda não esclarecidas pelo Estado. Já na diurna (Imagem 11) as Mães de Maio praticam o espaço, tecendo "as condições determinantes da vida social"; como afirma Michel de Certeau (1996, p. 175). Para ele, o ato de caminhar é espaço de enunciação, de criação de significados e de relatos; uma maneira de apropriação dos lugares que se desvia das normas das autoridades locais; prática espacial que aciona o memorável e o crível.

Nos dois registros, integrantes do Movimento se apropriam e ressignificam os lugares, transformam-nos em sítios da memória das suas e dos seus filhos mortos, ambiente da luta viva que travam cotidianamente. Assim, os "rostos em cenários" fundamentam a "religação ética" proposta por Morin (2005), aquela com o outro, com a comunidade, com a sociedade e com a espécie humana. E as Mães de Maio tem consciência da necessidade dessa religação.

Fluxo de referências

Na fotografia publicada em abril de 2015 na *fanpage* do Movimento no *Facebook* (Imagem 12), vemos, supostamente, uma família. Os pais seguram o rosto de uma criança reproduzido em papel amassado pela emoção. Trata-se de um menino assassinado pelas forças do Estado em uma favela "pacificada" do Rio de Janeiro. Sentado à porta de casa, foi alvejado por fuzil da Polícia Militar, em 2015. Ao segurar aquele recorte com as pontas dos dedos, homem e mulher, pai e mãe, nos encaram com tristeza em contraste ao olhar infantil daquele que, inicialmente, foi acusado de trabalhar para narcotraficantes. Não restam dúvidas de que, como tantas outras antes e depois dele, aquela era "apenas" uma criança: bom aluno, carinhoso e alegre defendido publicamente por parte do corpo de professores da escola pública local.

Imagem 12: Mães de Maio, publicação de 03 de abril de 2015.

Fonte: Fábio Gonçalves/Agência O Dia/Estadão Conteúdo (reprodução).

Veiculada pela imprensa, no registro a empregada doméstica Terezinha Maria de Jesus, mãe, Eduardo de Jesus Ferreira (10), assassinado no conjunto de Favelas do Alemão, e José Maria Ferreira

de Souza, seu pai. Quando tratamos das vítimas, indicar seus nomes é fundante, especialmente quando no cenário que se apresenta a dor daquela família nordestina, moradora do Rio de Janeiro, é recorrentemente revivida em São Paulo, o que nos faz lembrar o **Manifesto da antropofagia periférica**, de Sergio Vaz, que serve como metáfora para aproximação entre as realidades de desvalidos paulistas e cariocas:

> A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
> Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.
> [...]
> A Periferia unida, no centro de todas as coisas [...][8]

Finalmente, e a partir das periferias e do litoral de São Paulo, as Mães de Maio também se conectam às famílias mexicanas (Imagem 14) e palestinas (Imagem 14). A despeito das diferenças culturais e políticas, ressaltam ajuntamentos e identificações, pois as mães mexicanas estão perderam seus jovens em circunstâncias ainda não esclarecidas e buscam respostas por parte do poder público. Exibem os rostos de seus filhos e juntas e ocupam o espaço público.

Em seguida, na ilustração Carlos Latuff, a referência ao Dia das Mães em diferentes partes do Mundo. Apesar da distância, o espelhamento é absoluto: a brasileira negra e a palestina vivem a mesma situação, na mesma posição. Mudam as vestimentas, as raças, mas os corpos mortos em seus braços recaem em idêntica posição. Dos policiais assassinos, só o uniforme é alterado; a violência e a

8 Disponível em: <http://colecionadordepedras1.blogspot.com.br/2010/08/manifesto-da-antropofagia-periferica.html>. Acesso em: 18 jun. 2016.

ironia são as mesmas. Em suas imagens, acreditamos, as Mães de Maio buscam estabelecer conexões transnacionais e, principalmente, dar visibilidade aos genocídios juvenis internacionalmente. A identificação se dá pelo sentimento de injustiça e de dor, bem como pela pela luta ao enfrentamento de forças hegemônicas. Brasil, Israel, México. Estados genocidas que, em vez de proteger, assassinam jovens das periferias brasileiras, indígenas do México e resistentes da Palestina... quantos mais?

Imagem 13: Mães de Maio, publicação de 10 de maio de 2015.

Fonte: reprodução.

Imagem 14: Mães de Maio, publicação de 10 de maio de 2015.

Fonte: Carlos Latuff (reprodução).

As imagens refletem uma articulação mais ampla entre os movimentos internacionais, particularmente se considerado que, segundo Margaret Keck e Kathryn Sikkink, em *Activists Beyond Borders* (1998), o surgimento, a exemplo das *Madres de la Plaza de Mayo,* de redes que envolvem movimentos sociais no nível doméstico e ONGs internacionais, a partir dos anos 1970, foi essencial para que os Estados violadores e a comunidade internacional respondessem à questão da garantia dos direitos humanos.

Essas redes trabalharam de forma conjunta por meio da identificação das vítimas e dos perpetradores, da publicação periódica de relatórios denunciando os abusos de direitos humanos cometidos e do financiamento das ONGs para sua atuação. Promovem maior visibilidade sobre o tema na imprensa e pressionam os poderes públicos a garantir justiça e reparação às vítimas, além de punição aos oficiais responsáveis.

Em junho de 2015, as Mães de Maio se encontraram presencialmente com as mães e os familiares dos estudantes desaparecidos na cidade de Iguala (México), após ataque da polícia, em 26 de setembro de 2014. Entre os meses de maio e junho, três pais e um estudante, representantes dos quatro jovens assassinados e dos 43 desaparecidos no dia o 26 de setembro de 2014 por ação da polícia municipal de Iguala, Guerrero, realizaram na Argentina, Uruguai e Brasil a "Caravana 43 Sudamérica", com o objetivo divulgar sua luta pela aparição com vida de seus filhos e colegas, por justiça aos assassinados, para denunciar o desprezo do governo mexicano pelo fato ocorrido e buscar laços com movimentos e pessoas que vivem os crimes e a violência de Estado (Mejía, 2015). No encontro presencial em São Paulo, elas anunciaram: "Se eles internacionalizaram a violência, nós estamos internacionalizando as resistências".

Considerações e encaminhamentos

Em uma sociedade que se ergue também por força das trocas mediadas na Internet e pelo consumo de imagens, fotografias e ilustrações se transformam em armas de luta política e cultural na construção de representações tanto de vítimas quanto de próprios movimentos sociais. São recursos poderosos nas disputas políticas e culturais pela construção de representações das e dos mortos em decorrência da violência do Estado. O Movimento independente Mães de Maio tem se constituído como referência e inspiração para inúmeros outros grupos de mães e vítimas da violência estatal e sua mensagem ecoa em diferentes polos.

Para isso, o Movimento radicaliza a analogia entre imagem e corpo físico, assim como a relação visibilidade/invisibilidade apontadas por Belting. Se, em 2012, viu-se as Mães de Maio traduziram o genocídio juvenil por meio de fotografias de corpo jovem sem vida, o livro publicado pelo Movimento, em 2011, e as imagens publicadas no *Facebook*, entre maio de 2014 e maio de 2015, apresentam outra postura na construção da representação e denúncia da violência protagonizada pelas forças do Estado.

O que se vê é a ênfase nas lutas e a sustentação dos rostos das e dos jovens mortos ou desaparecidos no lugar das cenas dos crimes. Essas Mães ocupam o espaço público, teatralizam seus atos políticos empunhando os rostos daquelas e daqueles que partiram, fazem-nos circula pelo centro e nas periferias de São Paulo, nas praia, nas ruas. Elas estão em movimento, sempre juntas, emprestando forças umas às outras para resguardar suas sementes do esquecimento, pois, "afinal, exibir os mortos é o que fazem os inimigos" (SONTAG, 2003, p. 56).

Castells (2013) observa o caráter emocional e afetivo dos novos movimentos sociais: quando se supera o medo, o entusiasmo ativa

a ação e a esperança projeta o comportamento para o futuro e possibilita a mudança de valores da sociedade. Entre a indignação, o medo, a solidariedade e a esperança, as imagens transformam-se nas principais armas nessa guerra de imagens (Gruzinsky, 2006) pelo poder de construir representações e enfrentar as diversas formas de violência.

As Mães de Maio falam visualmente de indignação e esperança; são repletas de dor, desespero e raiva, mas também trazem consigo rosas vermelho vivo em céu azul de dias nublados. Buscam nos recortes de seus mundos, e pelas fotografias de quem já partiu, "meios de tornar 'real' (ou "mais real") assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar" (SONTAG, 2003, p. 12). Se as imagens de corpos em sofrimento são capazes de evitar guerras, nós não sabemos mas, com Castells, podemos inferir que os novos movimentos sociais não buscam transformações rápidas e pragmáticas, mas mudanças culturais por meio de uma verdadeira batalha pela construção de significados nas mentes das pessoas.

Referências

ADORNO, Sergio; SALLA, Fernando. Criminalidade organizada nas prisões e os ataques do PCC. In: *Revista Estudos Avançados*, n. 61 (21), USP, p. 7-29, 2007.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: *Revista Concinnitas*. ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2008.

BRASIL. *Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade 2014*. Brasília: Secretaria Geral da Presidência da República / Ministério da Justiça / Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2014.

CANO, Ignácio A. Análise dos impactos dos ataques do PCC em São Paulo em maio de 2006. In: *Laboratório de Análise da Violência (LAV-UERJ)*, 2008. Disponível em: <http://www.conectas.org/arquivos/editor/files/Relat%C3%B3rio%20Conectas%20Cano.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2016.

CASTELLS, Manuel. *Redes de comunicação e esperança:* movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

COMPARATO, Fabio Konder. *Ética:* direito moral e religião no mundo moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

DURÁN, Valéria. Fotografías y desaparecidos: ausências presentes. In: *Cuadernos de Antropología Social*, n. 24, Buenos Aires, jul./dez. 2006.

FREIRE, Jussara; FARIAS, Juliana; ARAÚJO, Fábio. As gramáticas políticas da dor e do amor em coletivos de familiares de vítimas de violência. In: *Anais…* XIV Congresso Brasileiro de Sociologia. Grupo de Trabalho 31: Violência e Sociedade. Rio de Janeiro, jul. 2009.

GONÇALVES, Renata. De antigas e novas loucas: Madres e Mães de Maio contra a Violência de Estado. In: *Revista Lutas Sociais,* São Paulo, n.29, jul./dez. 2012, p. 130-143.

GRAÇA, Alice Marta Belinello. *Da casa às ruas: o movimento de mães de São Paulo.* Dissertação de Mestrado, Programa de Ciências Sociais, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo, 2014.

GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens:* de Cristóvão Colombo à Blade Runner. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

IBGE. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua* (PNAD Contínua), 2019.

IPEA. *Atlas da violência 2019*. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

KECK, Margaret; SIKKINK, Kathryn. *Activists beyond borders*. New York: Cornell University Press, 1998.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MATOS JUNIOR, Clodomir Cordeiro de. *Vítimas da violência:* ressonâncias sociais da criminalidade no Brasi*l*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2014.

MEJÍA, Ernenek. Caravana 43 Sudamérica de México a São Paulo. In: *Le monde diplomatique*. 17/07/2015. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/acervo.php?id=3135>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MORIN, Edgar. *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar,1975, p. 101-118.

_____. *O método VI*. Ética. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MÃES DE MAIO. *Do luto à luta: Mães de Maio*. São Paulo: Editora Nós por Nós, 2011.

_____. *Mães de Maio, Mães do Cárcere:* A Periferia Grita. São Paulo: Editora Nós Por Nós, 2012.

_____. *Memorial dos nossos filhos vivos:* as vítimas invisíveis da democracia. São Paulo: Editora Nós Por Nós, 2019.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves e BOTERO, Patricia. *Políticas de la visibilidad: algunas reflexiones desde las apuestas epistémico-comunicativas*. In: BOTERO, Patricia (*et al*). *Geraciones en movimientos y movimientos generacionales colectivos movimientos y resistências*. Buenos Aires, CLACSO, 2019, p. 61-63.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REGUILLO, Rossana. *Rostros en escenas: Ayotzinapa y la imposibilidad del desentendimento*. Magis, 2014. Disponível em:< http://www.magis.iteso.mx/content/rostros-en-escenas-ayotzinapa-y-la-imposibilidad-del-desentendimiento>. Acesso em: 17 jun. 2016.

ROCHA, Rosamaria de Melo. Políticas de visibilidade, juventude e culturas de consumo: um caso (de imagem) nacional. In: *Anais*... 8º Congresso Lusocom, abr. 2009.

SINHORETTO, Jacqueline *et al*. Juventude e violência policial no Município de São Paulo. In: Revista Brasileira de Segurança Pública, v. 10, n. 1, p. 10-35, 2016.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

VIANNA, Adriana; FARIAS, Juliana. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. In: *Cadernos Pagu*, n. 37, jul./dez. 2011. p. 79-116.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Capítulo 12

FÓRUM HIP HOP MSP: PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA E NEGOCIAÇÃO NA METRÓPOLE PAULISTANA

André S. QUEIROZ, Silvia H. S. BORELLI

Introdução

Quais as relações que o Fórum Hip Hop MSP estabelece com territórios centrais e periféricos na cidade de São Paulo? Como suas ações e intervenções político-culturais contribuem para a consolidação de práticas de resistência e/ou negociação em diferentes cenários na metrópole? Essa, entre outras indagações, configuraram o enquadramento de pesquisa mais ampla[1], cujo objetivo central foi analisar as ações político-culturais protagonizadas pelo Fórum, assim como algumas de suas ações/intervenções em territórios, espaços e lugares (SANTOS, 2000; CERTEAU, 2014) da metrópole paulistana.

O Fórum pode ser caracterizado como uma rede de produção cultural de Hip Hop – articulada a coletivos, movimentos sociais, organizações da sociedade civil – e nela se destacam, entre outros, e por seus protagonismos no momento de realização da pesquisa: Rapper Pirata (MC e principal articulador cultural da rede); PecJay (DJ do Fórum e do coletivo Coletivamente Hip Hop); Nando (MC

1 Texto baseado na dissertação de mestrado de André S. Queiroz (Cultura e política no Hip Hop na cidade de São Paulo: redes, sociabilidades e territórios. 2019), orientada por Silvia H. S. Borelli, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (SP. Brasil), em 2019.

do Fórum e do coletivo Força Ativa e professor da rede estadual de ensino); Gile (MC e rapper do Fórum); Wellington Sonora (MC e rapper do Fórum e do coletivo Coletivamente Hip Hop); Bener (MC e rapper do Fórum e da posse Elementos de Atitude); Bia Sankofa (DJ do Fórum e do coletivo Força Ativa).

Um de seus principais objetivos está relacionado ao fortalecimento de iniciativas de jovens produtores culturais na cidade e no contexto cultural. Cultura, aqui, compreendida como vida cotidiana, reinvindicada como um direito humano e social, de acesso público e baseada em mecanismos abertos e representativos de participação; e cidade postulada como esfera pública, de livre circulação, com ruas, bairros, praças, esquinas, cantos e becos projetados em função das lógicas da apropriação e dos usos daqueles que neles habitam.

A metodologia proposta concebe a narrativa (BORELLI, ROCHA e OLIVEIRA, 2009; BORELLI e ABOBOREIRA, 2011) construída por todas as pessoas envolvidas no ato de pesquisar – narrativas de si, dos outros, do entorno, do mundo "lá fora" – como lócus privilegiado na relação entre investigadores e jovens *hiphoppers*. Para tanto, foram adotados diferentes procedimentos de pesquisa de campo, entre eles, observação etnográfica, relatos descritivos, coleta de dados no *Facebook* e no *YouTube* e entrevistas em profundidade com roteiro semiestruturado[2]. A pesquisa contemplou ainda o acompanhamento aos participantes do Fórum em fluxo pela cidade, em múltiplos territórios, com prevalência do "centro histórico" e de bairros periféricos. Lugares como sua própria sede (na região cen-

2 Alguns dos instrumentos de pesquisa de campo e coleta de dados foram elaborados e adaptados tomando por base o trabalho conjunto desenvolvido no Grupo de Pesquisa Jovens Urbanos (PUCSP) vinculado ao GP CNPq *Imagens, metrópoles e culturas juvenis* – sob a liderança de Silvia H. S. Borelli, desde 2006 –, assim como ao GT CLACSO *Infancias y Juventudes* (2016-2019).

tral da cidade de São Paulo, entre a Praça de Sé e o Largo de São Francisco); a UNAM – União das Associações de Moradia Paulista (próximo ao Largo do Anhangabaú, onde aconteciam as reuniões semanais e abertas); a Câmara Municipal e o sindicato dos servidores de São Paulo (viaduto Maria Paula e arredores); o sindicato dos professores do estado de São Paulo (na região da praça da República); o Centro Cultural Galeria Olido (lugar de exposições de artes plásticas, cinema, dança e teatro e ponto de encontro de jovens, cercado pelas avenidas Ipiranga, São João e Prestes Maia); o Centro de Desenvolvimento Social e Produtivo – CEDESP (Jaçanã, distrito da zona norte); o CCJ – Centro Cultural da Juventude (Vila Nova Cachoeirinha, distrito da zona norte); a Casa de Cultura Hip Hop (Cidade Tiradentes, zona leste); e os CEUs Heliópolis (distrito de Sacomã, zona sul) e Rosa da China (São Mateus, zona leste), além de eventos e intervenções em praças públicas da cidade.

São três as principais categorias que ancoram a reflexão sobre a articulação entre o Fórum Hip Hop MSP e a cidade de São Paulo: espaço, como "lugar praticado"; lugar – "corpo inerte" –, onde há estabilidade e controle de um "próprio" (CERTEAU, 2014, p. 185); e território, como espaço vivido, usado – "exercício da existência plena" (SANTOS, 2000, p. 114). E, para a explicitação da relação entre entre cultura e política, são dois os marcadores enfatizados na reflexão: assume-se o cultural "como campo estratégico de luta e espaço articulador de conflitos", que Martin-Barbero (2000, p. 112) propõe, tomando Gramsci (2002) e Williams (1979) como seus precurssores; bem como o conceito de "hegemonia" (GRAMSCI, 2000), não restrito à dimensão da política, mas também a seus aspectos culturais.

Territórios: práticas de resistência e negociação

O caráter "disjuntivo" (APPADURAI, 1996) dos fluxos da globalização produz diversas contradições e ambivalências nos territórios. Os fluxos, proporcionados entre outros pela globalização das técnicas, gera novas experiências e encontros entre as pessoas que habitam os grandes centros urbanos, mas é acessada de forma desigual: a mobilidade é luxo para alguns e fatalidade para outros. Esse fenômeno, próprio da globalização, resulta na produção de contraexemplos à suposta circulação irrestrita: o surgimento de sedentarismos forçados e "territorialidades reivindicadas" (AUGÉ, 2010, p. 16). As "territorialidades reivindicadas" se expressam na formação dos sujeitos periféricos, que afirmam sua identitária por meio dos usos de seus territórios de pertença.

Santos (2005) compreende que houve um retorno ao conceito de território para se analisar os processos criados e revitalizados pela globalização. O território é transnacional, mas nem todos os elementos ali presentes são transnacionais; para o autor, ainda se vive sob o conceito de "Estado territorial". Esse retorno significa que, para se compreender a formação dos lugares e as ações hegemônicas e contra-hegemônicas nos territórios, é preciso analisar a apropriação e os usos desse território para compreendê-lo como "território usado" (SANTOS, 2005), não delimitado somente pelas fronteiras do Estado-nação. Os vetores da globalização que são impostos aos territórios acabam por produzir potencialidades de transformação, novas sinergias e uma revanche à eficiência do que Santos (2000) chama de "globalização perversa". A perversidade da globalização visa à unificação de todas as lógicas em uma única, a da democracia de mercado. Daí o "retorno" e a importância da noção de território para a análise social: é por meio das horizontalidades e novas solidariedades criadas pelo uso do território que se torna possível a

libertação desse projeto perverso em direção a "outra globalização" (SANTOS, 2000).

A atuação em rede do Fórum Hip Hop MSP poderia reproduzir verticalidades características da racionalidade global – centradas, por exemplo, nos fluxos e no uso do território somente como recurso –, já que são os mercados transnacionais que impõem racionalidade às redes. Para o Fórum (e também para outros agrupamentos organizados em rede), entretanto, o fluxo importa, mas valorizam as relações de contiguidade e de enraizamento, pressupostos das horizontalidades possíveis no território. Nessa articulação, torna-se viável relacionar as diversas zonas territoriais de São Paulo com os sujeitos do Hip Hop, que estabelecem relações político-culturais em suas localidades de pertença. O território pode ser formado por lugares contíguos e lugares em rede:

> [...] são, todavia, os mesmos lugares que formam redes e que formam o espaço banal [formado por horizontalidades e contiguidades]. São os mesmos lugares, os mesmos pontos, mas contendo simultaneamente funcionalidades diferentes, quiçá divergentes ou opostas (SANTOS, 2005, p. 256).

As relações entre os membros do Fórum e as pessoas ligadas à rede, assim como os usos dos territórios, também geram conflitos entre formas de ação. Uma situação em que se pôde observar a existência desses conflitos aconteceu durante uma das reuniões semanais do Fórum para o debate sobre "táticas" (CERTEAU, 2014) a serem adotadas para as políticas públicas de Hip Hop, em 2019. Na ocasião, ocorreu uma discussão entre dois militantes sobre a necessi-

dade de usar o Hip Hop de forma política e não só cultural. Um deles, usando um boné do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), argumentou que aquela discussão "era uma perda de tempo e Hip Hop é cultura e não movimento político; eu sou movimento político, sou do MTST". O outro era Nando (membro do Coletivo Força Ativa e presente em diversas ações do Fórum), que respondeu da seguinte maneira: "agir politicamente nas culturas é uma alternativa encontrada pelos povos negros na diáspora". O contexto de reterritorialização de práticas político-culturais de culturas negras, representado pelo Hip Hop, permite uma compreensão das formas como o Fórum se situa nos usos do território: resistir ao racismo e ao genocídio por meio de uma cultura com marcantes "resíduos" (WILLIAMS, 1979 e 2011[3]) de tradições das culturas negras.

As ações do Fórum evidenciam diferentes maneiras de apropriação e uso dos territórios. Baseados em "táticas" (CERTEAU, 2014) que constituem as práticas político-culturais, membros do Fórum e participantes se relacionam com a população dos seus bairros, de forma a produzir conscientização política das realidades periféricas e suas possibilidades de resistência. Nos *shows* de *rap*, discotecagens, *cyphers*, *live paints*, oficinas dos elementos do Hip Hop, debates, rodas de conversa, seminários e cursos de formação popular, o Fórum aponta para outras saídas a uma diversidade de sujeitos. A ação, muitas vezes, é conformada pelas próprias necessidades e possibilidades presentes nas periferias da cidade.

---

3 "Por residual quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações anteriores" (WILLIAMS, 2011, pg. 56)

Ocupação dos territórios: ações político-culturais em rede

Durante a realização desta pesquisa (entre 2017 e 2019), o Fórum organizou eventos na cidade de São Paulo tanto com verba do Programa de Fomento à Cultura da Periferia[4] (entre eles, "Hip Hop Politicamente" e "C.T. Sitiada", ambos em 2018), bem como outros mais autônomos e auto-organizados como, por exemplo, o "Ato para a Efetivação da Rubrica do Hip Hop" no orçamento da prefeitura do município de São Paulo (2018). São ações que visavam à difusão e produção de conhecimento, produção cultural, discussão sobre políticas públicas e formação política e cultural nos territórios.

"Hip Hop Politicamente": sociabilidade e uso dos espaços públicos

O evento "Hip Hop Politicamente" ocorreu no CEU (Centro de Artes e Esportes Unificados) Heliópolis Prof.ª Arlete Persoli, zona sul da cidade. Está localizado nas costas da favela de Heliópolis e próximo ao movimentado centro comercial da região. O *rapper* Gile, morador da região do Ipiranga, próximo a Heliópolis, foi encarregado da articulação entre os responsáveis pela gestão do lugar e os coletivos e grupos que participariam do evento, e também de cuidar do andamento das atividades como MC. No cronograma do evento, estavam previstos: oficinas dos quatro elementos do Hip Hop (MC, DJ, *break* e *graffiti*), um *slam* com o coletivo Letra Preta e um debate sobre políticas públicas. Deles participaram os grupos de *rap* da zona sul Pânico Brutal e Alma Sobrevivente; o *rapper* Keshada; a dançarina Anna Barbugian, com a apresentação da *dancehall* (dança

4 Programa de Fomento à Cultura da Periferia foi instituído pela Lei 16.496/16, durante gestão de Fernando Haddad na Prefeitura do Município de São Paulo. Tem por objetivo apoiar financeiramente coletivos artísticos culturais na cidade de São Paulo.

de origem jamaicana que possui semelhanças com o *breaking*); a *b-girl* N. (que realizou uma oficina de *breaking*); e o *graffiti* e a oficina de Angélica Sena.

Por se tratar de um lugar que conta com infraestrutura da gestão pública, o ritmo dos trabalhos no CEU Heliópolis era rígido devido ao horário de funcionários, segurança, luz, utilização de banheiros, controle das pessoas no local etc. DJ Markinhos, do Hip Hop Coletivamente e do Pânico Brutal, por exemplo, foi contratado para dar a oficina para crianças e adolescentes ali presentes, mas, por conta do trânsito em seu caminho de Diadema até o local do evento, chegou com uma hora de atraso e a oficina foi cancelada: contingências de se deslocar em grandes distâncias na cidade de São Paulo.

A utilização de espaços públicos possui uma dinâmica variada. Lugares bem demarcados pela administração estatal, como os CEUs, preocupam-se com a distribuição de pessoas, levando-as a se organizarem de uma determinada forma, a agirem guiados por certas regras e, ainda, punindo quem não as cumprem; já outros, como praças públicas, que não possuem demarcação tão rígida, contam com a pressão de moradores contrários ao que se faz ali e com a repressão do Estado. A política pública dos CEUs, por exemplo, estabelecida no governo de Marta Suplicy, em sua gestão como prefeita de São Paulo (2001-2004), foi pensada para garantir um lugar de lazer, cultura, educação e esporte para a população, principalmente de bairros periféricos e marcados pela falta de equipamentos. CEUs disponibilizam infraestrutura material e atividades diversas que antes não existiam e ações culturais e educacionais são incentivadas, desde que sua realização seja acordada com a administração da unidade em questão.

O CEU Heliópolis possui, no entanto, uma especificidade. Trata-se de uma conquista dos moradores do bairro por meio da

UNAS (União de Núcleos, Associações dos Moradores de Heliópolis e Região), uma ONG que procura organizar as demandas dos moradores por infraestrutura e serviços públicos que possam atender a comunidade. A UNAS compartilhava a gestão do CEU com a Prefeitura de São Paulo. Além da estrutura esportiva e cultural comum aos CEUs (piscina, quadra, biblioteca, teatro, *playground*, espaços para oficinas e ateliês, como a Torre da Cidadania, no caso de Heliópolis), o CEU Heliópolis é formado por uma creche, FabLab (política pública do município de São Paulo, que oferece cursos de formação técnica e artística), escola infantil, escola técnica estadual, escola municipal de ensino fundamental Campos Salles – inspirada em um projeto que visa incentivar autonomia nos(as) educandos(as) – e UniCEU (polo da Universidade Aberta do Brasil, com aulas semipresenciais e a distância de graduação e pós-graduação)[5].

A gestão compartilhada UNAS e Prefeitura permite uma relação mais próxima entre gestores do equipamento público e ativistas culturais da região, como é o caso de G., que mora na vila Ponte Preta (Ipiranga), próximo à Heliópolis. A conquista comunitária, materializada pelo CEU, possibilita uma flexibilidade maior em relação a outros Centros Educacionais para a realização de eventos culturais. Por ser também um lugar que conta com a presença frequente de adolescentes e jovens, o Fórum o escolheu para realizar o evento "Hip Hop Politicamente".

A gestão compartilhada do CEU Heliópolis contribui, ainda, para que sejam encontradas brechas possíveis para a realização de eventos em parceria com o poder público. Na negociação com os "lugares", os(as) usuários(as) podem, por vezes, transformá-los em "espaços", ou seja, em "lugar praticado" (CERTEAU, 2014, p. 184).

5 Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ceuheliopolis/about/?ref=page_internal. Acesso em: 02 de setembro de 2019.

Mas no caso específico dos CEUs, e de outros equipamentos públicos, a natureza dessa relação pressupõe a existência de regras claras para sua utilização. Trata-se, nesse sentido, de um lugar "próprio", estabelecido,

> [...] impera a lei do "próprio": os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num "lugar" próprio e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CERTEAU, 2014, p. 184).

Essa negociação possui seus problemas – os membros do Fórum, durante o evento, mencionaram como é difícil, por exemplo, conseguir um muro do CEU para a realização de oficinas de *graffiti* –, mas é possível subverter essa ordem ao produzir uma cultura crítica para os mais jovens. O Hip Hop pode adquirir força nesse sentido e subverter os lugares estabelecidos e alterá-los a seu favor. Ao estabelecer essa comparação entre espaço e lugar, Certeau (2014) faz referência aos "relatos" que moradores das cidades fazem sobre um percurso (um espaço) e a existência de um lugar. O interesse, aqui, é relacionar essa distinção proposta pelo autor para interpretar as práticas de ocupação dos espaços públicos:

> Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a

> funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais [...]. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um "próprio" [...]. Os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares (CERTEAU, 2014, p. 184-5).

Embora existam as limitações do lugar e as confusões temporais devido a problemas de mobilidade de artistas e eventual falta de flexibilidade por parte dos CEUs, o Fórum, durante o "Hip Hop Politicamente", fez um uso improvisado do tempo nessa ocupação, transformando-o efemeramente em um dos "lugares seus" (BORELLI, ROCHA, OLIVEIRA, 2009). Na garantia da circulação de diversas crianças, adolescentes e jovens, principalmente nas oficinas, os membros do Fórum ocuparam os lugares com diferentes espacialidades nos seus esquemas "táticos" (CERTEAU, 2014) de operação. Com a improvisação própria de MCs, as atividades se estabeleceram em outra ordem temporal e o resultado foi a criação de momentos de sociabilidade (SIMMEL, 2006) lúdica para quem estava ali: nas batalhas de rimas com as crianças durante a oficina de MC; nas intervenções delas no meio da oficina de *breaking*, arrancando risadas de todos(as); e nos *pocket shows* de *rap*, nos quais Pânico Brutal e Alma Sobrevivente mostraram os respectivos trabalhos para "os seus".

O *slam* Letra Preta também participou do evento e a *b-girl* N. foi uma das organizadoras junto com as poetisas Suilan e Gabriela. No sentido de "animar" as poetisas e o público, antes do acontecimento do *slam* propriamente dito, ocorreu um sarau em que o protagonismo

foi das mulheres – no sarau, costuma haver também uma atividade mais lúdica, com escolhas diversificadas de poesias a serem declamadas ao microfone. Nesse momento, algumas poetisas apresentaram performances mais formalizadas, outras estavam em suas primeiras apresentações, mas todas leram poesias de livros ali expostos, muitos deles produções locais, dos próprios participantes ou de autores(as) de suas redes de pertença. Primeiro liam poesias umas às outras para, depois, iniciar a leitura nos microfones. A seguir, as(os) *slammers* começaram a sentar à espera de Gabriela, designada a conduzir a atividade, apresentar as regras e anunciar os encaminhamentos.

O Letra Preta possui um formato comum aos outros *slams*: três jurados; notas de 0 a 10; performance e poesia como critérios de avaliação; eliminatórias até chegar à etapa final; eliminação pela somatória das notas; e prêmio para quem vencer. Porém, nessa edição, foi permitida a escolha de poesias de outros(as) poetas e poetisas e o critério de avaliação considerou exclusivamente a performance. N. relatou que o *slam*:

> [...] tem uma proposta diferenciada dos outros. A gente não prioriza de fato a batalha. Então a gente não tem umas regras tão rígidas [...] [para] deixar o poeta bem livre. A intenção é que ele participe (N. - ZL - *b-girl*, entrevista concedida).

Durante o *slam*, as meninas recitaram poesias que falavam de amor, sexualidade, feminilidade, feminismo negro e racismo. A experiência do *slam* nesses espaços possui ressonância com o conceito de biorresistência, conforme trazido por Valenzuela Arce (2014). Trata-se de uma das quatro dimensões do que o autor denomina de

biocultura, como resposta a outro enfoque desse mesmo conceito, a biopolítica:

> [...] a biopolítica como conjunto de estratégias e regimes de veridicção que participam da definição de políticas populacionais, assim como os dispositivos de controle do corpo (particularmente das/dos jovens) que funcionam como expressão e exercício do poder inscrito no corpo [...]. As biorresistências que referem a práticas significantes que desafiam os sentidos e estratégias da biopolítica, atuando como dispositivos políticos [...] sugerem a mediação do corpo como elemento central na construção das referências de distinção de culturas, estilos e identidades (VALENZUELA ARCE, 2014, p. 27, tradução nossa).

Essa biorresistência, enquanto desafio à biopolítica, não se constitui apenas como prática na contemporaneidade. Ao analisar práticas "residuais" (WILLIAMS, 1979) da população negra presentes na cultura Hip Hop, Azevedo e Silva (1999) relatam que a ocupação dos espaços públicos está presente na história da população negra paulistana desde antes da abolição da escravidão no Brasil. O ato de ocupar é compreendido como manifestação cultural, com ênfase, nesse contexto, para as manifestações musicais, e pode ser interpretado como prática longínqua de resistência na qual a população negra constrói suas redes de sociabilidade:

> Tanto antes, como depois de maio de 1888, a população negra em São Paulo tem utilizado

> muitos dos espaços ditos públicos, como ruas, praças e galerias, para criar e recriar musicalidades, e como as práticas musicais para os afrodescendentes fazem parte da própria vida ela esteve presente nos momentos mais ordinários, bem como naqueles em que se projetaram movimentos, organizaram-se grupos, partidos, cooperativas, associações e irmandades (AZEVEDO e SILVA, 1999, p. 68).

A ocupação dos espaços públicos reproduz "resíduos" (WILLIAMS, 1979) de tradições e propõe novas práticas que possam se relacionar com as dinâmicas recentes de formação dos territórios, como as ações político-culturais em rede:

> O que se constata é a existência de movimentos de apropriação de matrizes culturais tradicionais [...] manifestações culturais – tanto seculares, quanto as de um passado menos longínquo e mais próximo da realidade presente – que revelam, restauram tradições, relacionam produtores culturais e receptores em um universo comum de referências e incorporam, nesse processo, subjetividades, conflitos e desejos (BORELLI, 1996, p. 185)

A presença de corpos historicamente excluídos desafia a disciplina dos lugares por meio de produções culturais periféricas que resistem aos mecanismos de exclusão, restauram experiências e propõe a emergência de outras existências possíveis a essas juventudes.

"Ato para a Efetivação da Rubrica do Hip Hop": demandas por orçamento nas políticas públicas

Outra manifestação do Fórum em espaço público, prática recorrente em ruas e avenidas de considerável fluxo de pessoas e veículos, consiste no ato de pressionar os poderes públicos, do lado de fora dos edifícios que sediam órgãos do Estado, principalmente os do poder executivo, entre eles a Secretaria Municipal de Cultura, para efetivação das políticas públicas de Hip Hop. Ao ato convocado pelo Fórum no dia 8 de fevereiro de 2018, realizado em frente à Galeria Olido e à sede da Secretaria de Cultura, diversos(as) *hiphoppers* compareceram para enunciar palavras de ordem, que acabavam preferencialmente com: "Ei, André Estrume[6], cadê a grana do Hip Hop?". Para não depender da energia elétrica da Galeria, o som e o aparelho de Pec Jay foram ligados com ajuda de um pequeno gerador movido à gasolina: equipamento adquirido por meio de uma brecha proporcionada pelo Estado, resultante de investimentos em políticas públicas, agora utilizado para pressionar o próprio poder público.

O *graffiteiro* Modenez produziu *live paint* em uma tela com a temática voltada para o ato. Aos poucos, o protesto se transformou em uma batalha de *freestyle*. A roda aumentou, muitas pessoas que passavam pela calçada da Av. São João paravam por um momento e saíam, outras ficavam durante horas ou até o final do ato. Diversos pedestres enunciavam sua criatividade por meio de versos improvisados. Um menino em situação de rua parou na roda, observou e pediu para participar, contribuindo com algumas rimas. Após várias rodadas, esse menino foi nomeado "o novo Sabotage"[7], por sua ir-

6 Sátira em referência ao nome do criticado ex-secretário de cultura do município de São Paulo (2017-2019), André Sturm.

7 Rapper Sabotage: Mauro Mateus dos Santos, ator e morador da Zona Sul de

reverência e pelo grande talento demonstrado. Pirata, Gile, Pec Jay e outros nem precisaram mais conduzir os rumos do ato; a partir do momento em que a roda tomou vida própria, Pirata só voltava, às vezes, para "mandar" algumas rimas, já que os participantes não necessitavam mais de mediação: um exemplo da criação mais autônoma de "sociabilidade" (SIMMEL, 2006).

A evento foi se tornando cada vez mais heterogêneo: um trabalhador dos Correios entrou com o seu uniforme; mulheres falaram sobre ser mãe e mulher negra; outras pessoas em situação de rua intervieram; homens mais velhos pararam e perguntaram "o que está acontecendo aqui?"; e, após a chegada de um grupo de jovens, uma menina começou a tocar músicas de sua própria autoria em seu violão alternando com um MC, que a acompanhou. Um MC "das antigas" – como ele mesmo se apresentou – disse: "isso que é música, não vai tocar Pabllo Vittar"! E, em resposta, uma jovem retrucou: "vamos tocar Pabllo Vittar, sim!" e, na sequência, recitou uma poesia de sua autoria. A localização do evento e o motivo pelo qual estavam todos ali transformaram a rua e a entrada da Galeria Olido em espaço de produção cultural e de resistência.

O ato durou até a polícia militar encostar na Galeria. "Olha os homens aí, nossos amigos", alguns ironizaram. Resistência, mas também negociação: Pirata, Pec Jay e Wellington Sonora negociaram com os policiais e tudo foi explicado. Conseguiram manter o evento, já que os policiais alegaram que estavam ali para proteger a Galeria (naquele momento, com as portas fechadas) e o secretário, mas que nada "corria perigo". A manutenção do ato não resultou em diálogo com qualquer funcionário público da secretaria, mas atraiu, além

São Paulo. Gravou o CD Rap É Compromisso (2001) que causou um grande impacto no Hip Hop brasileiro. Foi assassinado em 2003. O Fórum Hip Hop criou o Prêmio Sabotage, para "destaques do ano" em cada um dos elementos do Hip Hop.

dos(as) passantes, observadores nas janelas dos andares de cima da Galeria.

"C.T Sitiada", experiência de união dos elementos do Hip Hop e violência policial

No evento "C.T. Sitiada", realizado em maio de 2018, uma motivação política específica adquiriu centralidade: as ações policiais na Cidade Tiradentes – distrito-sede dos coletivos Força Ativa e Sarau Letra Preta (ambos membros do Fórum) –, incentivadas pelo subprefeito Oziel Evangelista de Souza[8], contribuiram, naquele momento, para a repressão na região, o que resultou, em contrapartida, na realização de uma denúncia pública por parte de coletivos da Cidade Tiradentes. Para membros do Fórum, na Cidade Tiradentes acontecem ações policiais "às escuras", muitas vezes na madrugada, em ruas vazias, sem a presença de possíveis testemunhas. Como disse Tito, membro do Fantasmas Vermelhos e do Força Ativa, "só quem mora na Cidade Tiradentes tá ligado". Na página do Facebook do Força Ativa, foi feita uma publicação: "Amanhã vamos ocupar a praça do lado terminal Cidade Tiradentes em outra ação do Fórum Hip Hop, a manifestação da biorresistência pensada por Valenzuela Arce (2014).

O Fórum, em parceria mais efetiva com um de seus coletivos, os membros do Força Ativa, preocupou-se em indicar artistas que vivem nos arredores da Cidade Tiradentes, mas outros próximos aos Fóruns de outras regiões também participaram, como o DJ Velaskes. O *b-boy* Welmom foi indicado para fazer a apresentação de *breaking* e o *b-boy* Eddie, para realizar a oficina. O evento contou com a oficina de *graffiti* de Angélica e com a participação do *slam* Letra Preta, com a oficina do MC Hugo, também membro do Força Ativa, e com as in-

8 Subprefeito de Cidade Tiradentes (zona leste), entre 2017 e 2019.

tervenções do coletivo OTM *Graffiti*. Dos *shows* de *rap*, participaram os grupos Fantasmas Vermelhos, Embriões – ligado à posse Aliança Negra – e Bener Zil.

O evento ocorreu em uma praça multiuso, em frente ao terminal de ônibus da Cidade Tiradentes. O espaço parecia estratégico devido ao fluxo de pessoas de todas as idades que poderiam comparecer, fosse para permanecer, aprender e participar por horas do Hip Hop, fosse para observar por um momento e constatar que o Hip Hop "não está morto"[9]. Ou pela própria localização do espaço ou pelas conquistas políticas do Hip Hop e, mais especificamente, do Fórum – o que pode significar, por um lado, mais uma expressão do "reconhecimento social" do Hip Hop –, aqueles que estavam presentes no evento não foram incomodados pela força policial.

Com os gazebos prontos e o som ligado no gerador, o evento pôde começar. Uma das atrações era o documentário "Da São Bento ao Feminismo", que seria transmitido por um projetor. Disponível em redes sociais[10], ele reconta a história do Hip Hop por meio dos depoimentos de mulheres. Além de alterar as concepções de emergência do movimento no Brasil, a produção traz um panorama atual sobre a posição das mulheres nessa cena. Para que o documentário fosse transmitido, no entanto, o telão teria que ser instalado no alambrado da quadra. Muitos se mobilizaram para acomodar o projetor nas grades – inclusive o coautor deste texto –, o que necessitava de

9 A expressão se justifica dentro do contexto de uma conversa com Nando, um dos rappers do Fórum, durante a realização da pesquisa de campo. Ele mencionou seu descontentamento com o Hip Hop e relatou: "ando meio desanimado com o Hip Hop. Ele tá meio pendenga, galera com muita rixa, pensando muito em profissionalização, em dinheiro... ninguém pensa mais na parte política".

10 https://www.youtube.com/watch?v=ttQ5wUGKOpw. Acesso em: 02 de março de 2021.

cuidado para que a imagem fosse transmitida com nitidez. Até as crianças e os adolescentes se juntaram para rir dos improvisos. Com problemas de distanciamento entre projetor e telão e a posterior falha do projetor, não houve outra opção para reproduzir a imagem e o documentário não foi transmitido.

Por sua vez, as oficinas aconteciam ao mesmo tempo. Somente as de DJ e de MC tiveram que ocorrer separadamente, pois os processos de aprendizagem e de utilização das batidas são específicos a cada elemento. Para que as crianças pudessem aprender a batida usada por Pec Jay e compreender, mesmo como principiantes, como é tocar nas *pick-ups* eram necessárias pausas e interrupções, coisa que não pode acontecer na oficina de MC, a não ser a pedido do próprio oficineiro(a) – que, no caso, foi Hugo, o MC do Fantasmas Vermelhos. As crianças circulavam: elas podiam passar, se quisessem, pelas oficinas de todos os elementos do hip hop – DJ, MC, *break* e *graffiti* –, e assim fizeram. A mesma circulação se deu com o futebol[11] que acontecia na outra metade da quadra da praça multiuso onde se desenrolava a ação: oficineiros(as) jogavam bola por um tempo e depois voltavam. Na oficina de *graffiti*, as crianças se apropriavam das latas de tinta e escreviam, desenhavam, simbolizavam o que queriam, sob instrução de Angélica. Em seguida, quando não havia mais espaço, pintavam os escritos e desenhos com tinta branca para reutilizar os espaços.

Nesse evento, C. T. Sitiada os quatro elementos do Hip Hop estavam presentes, nas oficinas para crianças, adolescentes e jovens e com os(as) artistas convidados(as) que se apresentaram ora de for-

11 A ações relacionadas às atividades esportivas é frequente. O coletivo de Sonora, o Hip Hop Coletivamente, por exemplo, possuía um projeto em andamento, com financiamento do VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais da Prefeitura do Município de São Paulo, desde 2003), que articulava Hip Hop com *street ball*, a prática de basquete "de rua" com regras mais flexíveis.

ma simultânea, ora de forma separada. Entre uma atividade e outra, palavras de ordem contra o genocídio da juventude preta, pobre e periférica, representado naquele momento pelas ações truculentas da PM, eram proferidas. Sobre a concepção do Fórum e da importância política dos eventos que produz, alguém diz: "o Fórum é isso... não tem alguém que faz isso aqui, da união dos elementos; o que as pessoas fazem são só dos elementos separados. O Estado não faz, mas alguém tem que fazer, e somos nós que fazemos" (R.P. - C - *rapper*, relato durante o evento C.T. Sitiada).

Várias rodas se formaram para compartilhar a produção do Hip Hop: de crianças, para participar das oficinas relacionadas a todos os quatro elementos; *cyphers* de *breaking,* que alternavam com músicas de *soul*; e batalha de MC. Após os momentos de descontração e diversão criados pelas pessoas que frequentavam o evento, por alguns instantes ou do começo ao fim, o *slam* Letra Preta reuniu outra roda com jovens, adolescentes e crianças que ali estavam. O ganhador foi premiado com duas camisetas do Fórum, enquanto o segundo e o terceiro colocados foram premiados, cada um, com uma camiseta. Após seguidas rodadas de poesias autorias e não autorais – o que os diferencia dos *slams* "mais famosos", como relatado por N. –, que eram sempre iniciadas com os gritos: "SLAM (Gabriela): LETRA PRETA (grito coletivo)", o *slam* terminou e abriu espaço para o *rap*.

Nos shows de rap apresentaram-se os grupos Fantasmas Vermelhos (formado por membros do Coletivo Força Ativa) e Embriões e o MC/ rapper Bener Zil. Cada um cantou entre três e quatro músicas e todos mostraram suas obras para o bairro em que viviam. Cantavam e denunciavam a violência policial presente no cotidiano dos(as) moradores(as).

Antes de entrar em cena com seu *show*, Bener relatou, reservadamente, que uma de suas músicas foi homenageada pelo coletivo Família Stronger[12], um grupo de ativistas LGBTQIA+. Nessa música, Bener critica os "cídios", entre eles, o genocídio, feminicídio, juvenicídio, e posiciona-se contra homofobia e transfobia. Para ele, "preconceito" é uma palavra leve e deve ser substituída por racismo, genocídio, feminicídio etc., que são mais eficazes e profundas na crítica. Chamar uma discriminação de preconceito é suavizá-la. No seu *show*, Bener fez questão de cantar essa música para que pudesse compartilhar seus significados.

Observa-se que o Fórum é também uma possibilidade de garantir a "união" dos elementos do Hip Hop nos territórios. Nos Estados Unidos, Afrika Bambaataa é tido – ainda que isso possa gerar controvérsias – como o grande responsável pela indicação de que, para ser Hip Hop, os quatro elementos precisariam estar articulados.

---

12 Na seção "Filme", do site do coletivo, a Stronger explica o porquê de o coletivo fazer parte de um *webdoc*: "Família Stronger é uma família LGBT formada por cerca de 250 membros. Sua história pode ser erroneamente confundida com a de uma gangue ou de uma ONG, mas sua estrutura é ainda mais complexa. Pessoas trans e cis, travestis, gays, lésbicas, bissexuais e mesmo heterossexuais organizam-se nessa rede afetiva e política submetidos a uma única regra fundamental: não à discriminação, seja ela qual for. Criada por um adolescente de dezessete anos, o coletivo já nasce em tempos de redes sociais numa comunidade do Orkut. No mundo *off-line*, encontram-se em "PVTs" (festas privadas) em que diferentes corpos dançam até o chão ao som de música *pop* e *funk*. São também a primeira família a produzir um cineclube mensal sobre diversidade, no Grajaú, bairro na Zona Sul paulistana. Foi a partir dessas sessões de filmes com temática LGBT que o seu ativismo político ganhou forma com conversas e debates coletivos. Passíveis de uma violência diária que o outro lado da cidade ignora, chegou o dia em que uma de suas integrantes foi brutalmente assassinada. Com o movimento e outras famílias LGBT, a Stronger mobilizou manifestações e passou a conquistar seu espaço na difícil luta contra a LGBTfobia". Disponível em: http://www.familiastronger.com/filme/. Acesso em 02 de março de 2021.

Nesse sentido, apreende-se da literatura sobre o tema, bem como das narrativas investigadas, que o Hip Hop enquanto movimento cultural só existiria com a presença dos quatro elementos, DJ, MC, *break* e *graffiti*: não há como "cantar Hip Hop" ou "dançar Hip Hop"; é possível cantar *rap* e dançar *break*, dois de seus elementos. Ressalta-se, todavia, que há a possibilidade de associar tais elementos a outras modalidades culturais, como *slams*, saraus e mediações de leitura.

Na articulação com outras modalidades culturais, os princípios estipulados pela Zulu Nation – uma das primeiras organizações de Hip Hop, fundada por Afrika Bambaata e outros *hiphoppers* – como o divertimento e a festa, são valorizados, como mencionado por G., rapper e MC, em entrevista concedida a esta pesquisa:":

> [...] tem a coisa de você reforçar, nas festas, o senso comunitário das pessoas. Não estabelecer uma indiferença com o que o outro passa, e aproximar as pessoas para realizar coisas, fortalecer as associações de bairro. Tudo isso inclui cultura também, invariavelmente inclui cultura de uma forma geral. Tem o lema da Zulu Nation, que é "*Peace, Love, Unity and Having Fun*". Paz, Amor, Unidade e Divertimento. É um lema que eles cunharam [...] É um negócio que já está dentro da própria realização do Hip Hop, seja dançando, seja [...] (G. - ZS - *rapper*, entrevista concedida).

A diversidade cultural, que resulta nessa polifonia de vozes, pode ser construída por meio dos valores e significados do Hip Hop, materializados pelos aparelhos eletrônicos do DJ e do MC, as latas de tinta, os conteúdos específicos dos cartazes, os locais escolhidos,

a vestimenta e as relações com o corpo. As produções culturais podem ser compartilhadas tomando por base princípios de identificação e reconhecimento e, ao mesmo tempo, de diferença em relação a outras expressões culturais.

Nos eventos mencionados – "Hip Hop Politicamente", "Ato para Efetivação da Rubrica do Hip Hop" e "C.T Sitiada" – houve criticidade afiada, tanto para os(as) artistas conhecidos(as), que procuravam fortalecer as ações e os trabalhos que os principais membros do Fórum ou os coletivos ligados aos territórios realizavam, quanto para as crianças e adolescentes, que começavam a enxergar e a saber um pouco mais sobre o que é o Hip Hop. Se um dos eixos temáticos do Fórum é o de inserir o Hip Hop como tema transversal de educação e, nesse sentido, ampliar a compreensão de educação para além da escola, as oficinas foram também fundamentais para a transmissão dos saberes específicos de cada elemento do Hip Hop e como contribuição para sua posição enquanto movimento cultural. Nesses eventos, também fica visível que o Hip Hop possui um caráter lúdico, próprio da criação dinâmica de redes sociabilidade.

Observa-se, nesse sentido, que essas três intervenções organizadas pelo Fórum (e selecionadas para esse texto) – "Hip Hop Politicamente", "Ato para Efetivação da Rubrica do Hip Hop" e "C.T Sitiada" – atuam no sentido da apropriação e do uso de territórios privilegiando a articulação entre quatro eixos significativos para essa reflexão: aspecto lúdico, relação entre cultura e política, resistência e negociação.

Epílogo

O Fórum Hip Hop relaciona-se com diversos coletivos, redes, movimentos sociais e demais organizações da sociedade civil, "novos" e "velhos", e produz sociabilidade de forma expansiva tanto

por meio de alianças e laços de solidariedade quanto pelo reconhecimento da legitimidade das lutas anteriores e atuais, que também envolvem as vidas de *hiphoppers* ligados à rede.

O Fórum é definido como uma rede de produção cultural e é formado por sujeitos(as) periféricos(as), que pertencem a coletivos e outras redes e se relacionam, articulam ações e residem em territórios considerados "centros" e "periferias". Na vida cotidiana de seus principais membros e demais *hiphoppers* que se relacionam de alguma forma com o Fórum, o Hip Hop é uma cultura que transforma os modos de percepção do cotidiano e é fundamental para a formação de subjetividades políticas (ALVARADO, 2008). Essa subjetivação acompanha concepções de política que conectam a institucionalidade com a pluralidade e antagonismos políticos presentes no cotidiano dos territórios periféricos da cidade.

Ao intervir no cotidiano, o Fórum faz uso político desses territórios por meio das quatro linguagens/ elementos que constituem o Hip Hop na sua história cultural – MC, *break*, DJ e graffiti. Com isso, resiste, dialoga e negocia com uma diversidade de lugares, espaços, agrupamentos e sujeitos.

A relação entre cultura e política é um campo frutífero para a análise de como as produções culturais – realizadas ou não por coletivos, com ou sem protagonismo juvenil e/ ou periférico – podem indicar as concepções atuais de política, seus limites e potencialidades. Cultura, dimensão ativa no uso das práticas cotidianas e como (re)criação de formas de vida, pode trazer outros significados e sentidos à concepção e à prática política.

Referências

ALVARADO, Sara Victoria et al. Las tramas de la subjetividad política y los desafios a la formación ciudadana en jóvenes. *Revista Argentina de Sociología*, año 6, nº 11, Buenos Aires, 2008.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 1996.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL, 2010.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine N. de (org). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/ EDUC/ FAPESP, 1996.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo e OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Jovens na cena metropolitana: percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo: Paulinas, 2009.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ABOBOREIRA, Ariane. Teorias/ metodologias: trajetos de investigação com coletivos juvenis em São Paulo/Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Manizales, vol. 9, núm. 1, enero-junio, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere. Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo* (Volume 2). Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques (ed). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Cadernos do Cárcere. Literatura. Folclore. Gramática* (Volume 6). Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques (ed). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Vol. 22, nº 2. Porto Alegre, 1997.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. *Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. In: MARGULIS, Mario (et al.) (org). *Viviendo a toda: jóvenes, territórios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogota: Siglo del Hombre Editores; Departamento de Investigaciones, Universidad Central, 1998.

MORIN, Edgar. Da culturanálise à política cultural. *Margem*, nº 16, 2002, p. 183-221.

SANTOS, Milton. O retorno do território. OSAL: *Observatorio Social de América Latina*, nº 16, 2005, p. 255-261. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf. Acesso em: 21 mar. 2021.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

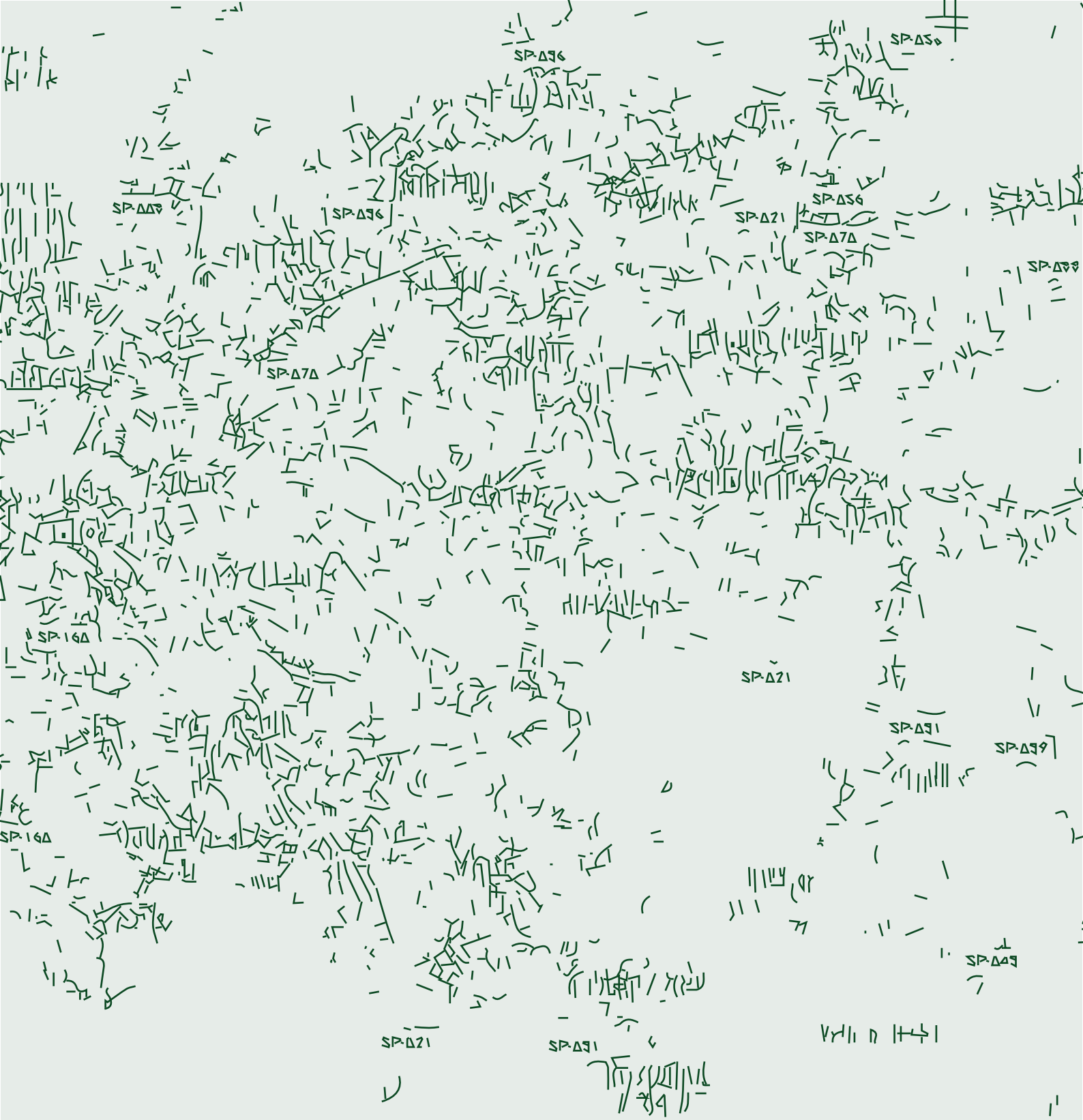
SIMMEL, Georg. *Questões Fundamentais de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VALENZUELA, Jose Manuel (coord). Introducción. Side to side: identidades juveniles (trans)fronteirizas. In: *Tropeles Juveniles. Culturas y identidades* (trans)fronteirizas. México: El colégio dela Frontera Norte (EL COLEF) / Universidad Autonoma de nuevo Léon, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Resources of Hope*. Londres: Verso, 1989.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.



Parte III

PRÁTICAS DE CONSUMO, IDENTIDADES E SOCIALIDADES

Capítulo 13

"NETFLIX, EU TE AMO!": O CAPITAL EMOCIONAL NO RELACIONAMENTO ENTRE A EMPRESA DE STREAMING E OS CONSUMIDORES-FÃS

Mayka CASTELLANO, João Pedro PINHO, Iara NORONHA

Introdução

Em fevereiro de 2015, um trecho do programa Silvio Santos se tornou viral na Internet, com mais de dois milhões de visualizações. Nele, o apresentador afirma que não vê televisão, mas faz uma ressalva, ao assumir assistir a séries no serviço de *streaming*[1] Netflix, que recomenda enfaticamente aos telespectadores: "Se você não tem Netflix na sua casa, passe a ter. A mensalidade é de dezoito e noventa, creio eu. E os donos da Netflix, nos Estados Unidos, devem estar me vendo e devem me mandar um mês de graça", finalizando com sua indefectível risada. A empresa americana, obviamente, não deixou a oportunidade passar, e divulgou um vídeo em que o CEO Reed

1 *Streaming* é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia, através de pacotes, pela Internet. Em *streaming*, as informações não são armazenadas pelo usuário em seu próprio HD, pois a transmissão dos dados se dá durante a reprodução para o usuário, que precisa estar *online*. Uma das características interessantes do *streaming* é que ele pode ser acessado por diversos dispositivos: celulares, *tablets*, computadores e também por televisores acoplados a algum aparelho com acesso à Internet (como videogames e reprodutores de DVD e Blu-Ray) ou que já possuam acesso interno à rede (as chamadas SmartTVs).

Hastings responde a Silvio, oferecendo não apenas um mês grátis, mas uma assinatura vitalícia (Youtube, Canal SBTpedia, 2015)[2].

É bastante significativo que Silvio Santos, uma das figuras mais paradigmáticas da televisão brasileira, afirme com tanta naturalidade que seu consumo de TV se restringe ao serviço de vídeos *on-line* oferecido pela Netflix[3]. Silvio, no entanto, não está sozinho. Em tempos competitivos, em que pesquisadores do campo do marketing afirmam que as marcas têm como principal objetivo se tornar *lovemarks*, ou seja, "marcas amadas" (ROBERTS e LAFLEY, 2005), a Netflix não parece encontrar muitos problemas para arregimentar consumidores que se apresentam não apenas como clientes, mas como verdadeiros fãs e porta-vozes.

Uma rápida busca na Internet revela uma infinidade de produtos, como camisetas, canecas e até pijamas que podem ser adquiridos em diversos sites e trazem estampas com afirmativas bem-humoradas cujo objetivo é declarar apego ao serviço de *streaming*, tais como "Eu faço maratonas (na Netflix)"; "Sorry, I can't. I have plans with Netflix" e "Netflix is my boyfriend". Estes produtos fazem sucesso nas redes sociais no Brasil, onde a empresa vem conseguindo cada vez mais consumidores entusiastas. Não é raro ver, nessas páginas, declarações apaixonadas de usuários, com direito a "coraçõezinhos" e demais *emoticons*. No país, o serviço de *streaming* da Netflix começou a operar em setembro de 2011. Através do pagamento de um valor mensal, os assinantes têm acesso ilimitado a um catálogo *online*, que conta com filmes, séries, desenhos animados, *talk shows* etc. No even-

2 No vídeo, Reed Hastings aproveita também para recomendar ao apresentador a série House of Cards, produzida pela empresa.

3 Embora tenha se popularizado no Brasil a menção à empresa no masculino, utilizamos a forma no feminino, pois é como a Netflix se apresenta em seus canais oficiais.

to de lançamento do serviço, o supracitado fundador e diretor-geral da empresa, Reed Hastings, afirmou: "Escolhemos o Brasil porque é um país com uma economia que cresce muito. Além da paixão que os brasileiros têm por vídeos... Quando testamos o serviço, não havia nenhum outro lugar como o Brasil, com tamanha paixão por vídeo" (BRENTANO, 2011).

Fundada em 1997 nos Estados Unidos, a empresa inicialmente funcionava como uma locadora de DVDs online, que entregava os produtos pelos correios. O início de sua migração para o modelo *streaming* se deu em 2007, com a disponibilização de parte de seu acervo online (LADEIRA, 2016). O primeiro movimento de internacionalização ocorreu no ano de 2010, em terras canadenses, e, desde então, o serviço continuou sua expansão mundial, que hoje alcança mais de 190 países. Tendo em vista a ampla concorrência no mercado televisivo, a Netflix vem investindo de maneira progressiva na produção de conteúdo original: em 2011, estreou *Lilyhammer*, sua primeira série original, uma parceria com a emissora estatal norueguesa NRK1, mas foi em 2013, com *House of cards* e *Orange Is The New Black,* que a empresa conseguiu visibilidade e aclamação acerca de suas criações. Desde então, é bastante clara a estratégia da empresa em apostar na elaboração de um conteúdo próprio como forma de se tornar menos dependente dos demais agentes do mercado televisivo[4] e de gerar maior fidelização por parte dos assinantes (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2016A; XUE, 2014).

Hoje, a empresa tem a meta de utilizar 85% de seu orçamento de conteúdo em produções originais, e pretende terminar o ano de 2018 com um investimento estimado em 8 bilhões de dólares e um

4 Muitas empresas produtoras de conteúdo têm retirado suas obras do acervo da Netflix e criado seus próprios serviços de *streaming*. A estratégia da Netflix em criar conteúdo próprio visa, dentre outras coisas, enfrentar esse tipo de situação.

total de 1000 títulos Originais Netflix na plataforma (SILVA, 2018). Em 25 de novembro de 2016, a Netflix lançou sua primeira série original brasileira, *3%*. A obra alcançou um relativo sucesso (sobretudo internacional), que lhe garantiu uma segunda temporada, lançada em abril deste ano, além da encomenda de uma terceira, prevista para 2019. Recentemente, mais duas produções originais nacionais foram lançadas: *O Mecanismo* e *Samantha!*, com a primeira já renovada para um segundo ano. O movimento faz parte dos planos da empresa de internacionalizar também sua produção de conteúdo original, sobretudo a partir de parcerias com produtoras independentes de países de todas as regiões do mundo.

Aliada à estratégia de investimento cada vez maior em produções originais, boa parte do sucesso da empresa advém de sua bem-sucedida comunicação com os consumidores. Não é difícil encontrar em sites de redes sociais, ou até mesmo em conversas pessoais, declarações de admiração à maneira como a empresa atende e se comunica com seus assinantes, seja através de campanhas de publicidade ou em posts e comentários em suas páginas na internet. Grande parte desse encanto se deve ao fato de a Netflix investir bastante no chamado "marketing de relacionamento" – que consiste na criação e na manutenção de um canal de comunicação com os clientes, no qual a empresa investe em relações individuais e foca em clientes "ativos", que apresentam um poder de influência sobre consumidores em potencial por conta de seu status de "divulgadores espontâneos" da marca (OGDEN e CRESCITELLI, 2007).

Tal "espontaneidade" encontrada no discurso desses clientes fiéis (como Silvio Santos) é bastante valiosa. O hábito do compartilhamento voluntário da admiração dos consumidores pelas marcas recebe o nome de *buzzmarketing* e pode ser registrado em diversas escalas: da declaração despretensiosa do apresentador em rede nacional

à intensa troca de mensagem em ambientes virtuais com o intuito de "divulgar e enaltecer" o serviço prestado pela empresa.

Neste artigo, propomos uma análise sobre como a Netflix estabelece, através do intenso uso das redes sociais (sobretudo do Facebook), um eficiente canal de comunicação com o cliente, necessário para que haja o chamado "marketing de relacionamento", e como ela constrói essa relação com seus consumidores a ponto de se tornar uma *lovemark* (ROBERTS e LAFLEY, 2005; JENKINS, 2009). Para isso, analisamos os posts das páginas oficiais da Netflix e de suas séries originais *Hemlock Grove* e *Orange Is The New Black* no Facebook, no período de outubro de 2014 a junho de 2017. Na página de *Hemlock Grove*, para escolher os casos debatidos, acompanhamos os conteúdos do segundo semestre de 2014, época de lançamento da segunda temporada da série. Já para *Orange Is The New Black,* optamos por focar na semana que antecedeu o lançamento da 5ª temporada, em junho de 2017, tendo em vista o histórico da produção em fazer fortes campanhas de pré-lançamento de suas novas temporadas, como comentaremos adiante. Os posts da página oficinal da Netflix no Facebook e no Twitter foram coletados em períodos espaçados pelos autores do artigo, durante o intervalo supracitado, através de observação empírica e da separação de casos sintomáticos que ressaltavam aspectos-chave da estratégia comunicacional da empresa com seus consumidores-fãs.

Essa amostra de conteúdo, tanto do perfil oficial da Netflix, quanto de páginas dedicadas exclusivamente às suas séries originais, nos permite avaliar como ocorrem as diferentes formas de comunicação da empresa, propagadas tanto para um público geral (focada em hábitos sociais e de consumo de ficção seriada televisiva), quanto para um público identificado como fã de uma série em particular (o que permite a elaboração de posts e interações que explorem

mais detidamente as especificidades das narrativas). Dentre os casos analisados em cada uma das páginas, selecionamos os com maior número de reações (como *like*, amei, etc) e comentários de seguidores. Avaliamos, a partir desse acompanhamento, o conteúdo e a linguagem das comunicações da empresa, além da reação e da interação dos seguidores com esses conteúdos. Foram analisadas, também, para efeito de comparação, as publicações das páginas de fãs *The Walking Dead Brasil*, *Game of Thrones Brasil* e *Sense8 da Depressão*[5] - as maiores comunidades brasileiras de fãs dessas respectivas séries, que ostentam um grande público de aficionados no Brasil.

A marca do amor

O "marketing de relacionamento" veio mudando ao longo do tempo, conforme a evolução das chamadas "eras do marketing" (KOTLER, 2010). Este conceito estratégico (GORDON, 2001; VAVRA, 1993; LEWIS e LITTLER, 2001) parte do pressuposto de que as empresas devem, a longo prazo, entender e agradar de diversas maneiras seus consumidores, desenvolvendo e cultivando a relação com seus clientes, com o objetivo de fidelizar os já existentes e conquistar novos pelo caminho. Neste mesmo movimento, em um contexto de expansão e complexificação do universo do consumo, os clientes também passam a estar cada vez mais envolvidos com as marcas, que deixam de ser meras fornecedoras de produtos para se

5 A *fanpage* brasileira da série era a maior comunidade de fãs não-oficial da produção no Facebook. No momento em que este artigo foi escrito, ela se encontrava ativa e compartilhava posts quase diariamente. Entretanto, hoje, após o cancelamento e término de *Sense8*, a página foi reformulada e se tornou a "AdoroMaratonar", dedicando-se a conteúdos sobre séries em geral. Ainda podem ser conferidas menções a *Sense8 da Depressão* em posts e vídeos da página oficial de *Sense8* da Netflix, como no vídeo em que a mesma agradece à comunidade de fãs, disponível na nota de rodapé número 20.

tornarem um símbolo de afeto para o usuário. Essa questão nos remete ao que Jenkins (2009) chama de "economia afetiva", uma configuração do marketing que tenta entender as emoções que levam ao ato de consumo de bens e serviços.

Pesquisadores ligados às Ciências Sociais e à História desde o final da década de 1970 já lidam com a ideia de que o consumo pressupõe o estabelecimento de camadas de significação que vão muito além do próprio ato de compra (BARBOSA e CAMPBELL, 2006). Ao trabalhar com a noção de economia afetiva, no entanto, estamos tratando de uma etapa específica desse processo, do ponto de vista das empresas, em que a prática de vender um produto específico ou um serviço já não se configura como a principal preocupação na hora de estabelecer sua comunicação com o público. O que passa a interessar, sobretudo às companhias que atuam no campo da cultura midiática, é o engajamento dos consumidores na comunidade da marca, como um usuário ativo e comprometido emocionalmente. "A nova 'economia afetiva' incentiva as empresas a transformar as marcas naquilo que uma pessoa do meio da indústria chama de 'lovemarks' e tornar imprecisa a fronteira entre conteúdos de entretenimento e mensagens publicitárias" (JENKINS, 2009, p. 46). Estas marcas se utilizam frequentemente de recursos como o *advertainment* e o *branded entertainment* - o *branded content*, ou seja, marketing de conteúdo, em que o principal objetivo é chamar a atenção do consumidor e estabelecer com ele uma relação voltada para o entretenimento e não apenas para o ato de compra.

A Netflix utiliza constantemente esse recurso em seu relacionamento com os usuários nas redes sociais. Embora tenha em seu catálogo uma grande quantidade de filmes e outros tipos de produtos audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, foi principalmente pela oferta de uma boa variedade de séries que a empresa conquistou

um público cativo no Brasil. Aproveitando-se de um contexto que vem sendo definido por Silva (2014) como o da existência de uma "cultura das séries", em que há uma notável expansão na produção, circulação e consumo desse tipo particular de ficção seriada, a Netflix foca sua comunicação com seus clientes nesse universo do entretenimento. A empresa é apontada como um importante agente do mercado internacional de séries, influenciando não só a produção, ao se inserir como produtora de conteúdo original, como já comentamos, mas, também, ao propor uma nova forma de distribuição, que rompe com a lógica tradicional cadenciada das emissoras de TV.

Para Jenner (2016), a importância do serviço de *streaming* é tão significativa que seu advento poderia ser utilizado como marco para uma nova "era" da televisão. Ao disponibilizar todos os episódios de suas séries de uma só vez em sua plataforma, e também ao permitir que os usuários acessem temporadas inteiras de séries de outras emissoras com muita facilidade, a Netflix incentiva uma das práticas de consumo mais associadas ao atual momento de intensa circulação desse tipo de produto midiático: as maratonas, ou *binge-watching* (CASTELLANO e MEIMARIDIS 2016a, 2016b).

É nesse contexto, em que as séries televisivas mobilizam *fandoms* apaixonados, que a Netflix desenvolve sua estratégia de comunicação com os usuários. De acordo com Silva (2014), uma das características da "cultura das séries" é que ganha corpo uma espécie de "cibertelefilia" transnacional. Esse fenômeno ajuda a consolidar a figura do "fã de série", ou seja, do fã que se identifica não apenas com uma série, ou um universo ficcional, mas com todo o campo da TV relacionado às ficções seriadas, uma espécie de versão televisiva para a figura do cinéfilo. Atenta a esse movimento, a Netflix busca capitalizar essa figura e transformar o fã de série em um fã da empresa, lançando mão, para isso, de um uso elaborado do repertório

de conhecimento que os próprios usuários dos serviços detêm sobre as produções, utilizando uma linguagem própria dos *fandoms*, com piadas internas etc.

O público mobilizado nesse tipo de estratégia tem um perfil preciso: jovem, *heavy user* de Internet e bastante familiarizado com o uso de memes, linguagem bastante utilizada pelo serviço em seu contato com os usuários. Em junho de 2017, a divertida peça de publicidade de *Stranger Things* protagonizada pela apresentadora Xuxa foi premiada com um Leão de Bronze na categoria *Entertainment* do Cannes Lions. No vídeo (Youtube, Canal Netflix Brasil, 2015), Xuxa aparece caracterizada como a Rainha dos Baixinhos dos anos 1980, período em que se passa a série, e faz referência a "lendas urbanas" (como sua boneca *demoníaca* e às mensagens satânicas do seu disco tocado ao contrário), além de brincar com imagens suas que viralizaram, tais como o famoso "senta lá, Cláudia" (Youtube, Canal Xuper Blog). Como veremos mais à frente, o acionamento desse tipo particular de repertório se tornou uma marca da comunicação realizada pela empresa.

A estratégia das *lovemarks* tem sido apontada como o "futuro" das marcas, pois**,** através da conquista do chamado "capital emocional" dos consumidores**,** elas vão alcançando credibilidade, confiança, respeito, até chegarem ao âmbito etéreo do "amor" (ALBERT *et al.*, 2008; ALBERT E MERUNKA, 2013). Nos tempos do capitalismo emocional, no entanto, o objetivo final segue o mesmo: o lucro. Para chegar aos bolsos do consumidor, muitas empresas perceberam que o caminho mais curto é o coração. Empresas como a Apple (sempre citada no tema das *lovemarks*) já perceberam que mesmo os não-usuários de seus produtos acabam colaborando no espraiamento do valor emocional associado à marca, através, por exemplo, do consumo simbólico. Nesse sentido, a empresa de tecnologia possui

fãs pelo mundo todo, embora seus produtos não sejam acessíveis na mesma medida. A ideia é que você não precisa consumir toda a linha de iPhones, iPads e iMacs para admirar a marca Apple, seus valores, missão, além das narrativas que chegam ao público geral. O próprio processo de celebrização da figura de Steve Jobs e de outros empresários vinculados a marcas de sucesso é bastante sintomático desse fenômeno (CASTELLANO e BAKKER, 2015).

Dessa forma, o consumidor da marca começa a adotar práticas e motivações sociais que o aproximam da imagem do fã, a partir de questões que já foram e seguem sendo amplamente debatidas no campo da Comunicação a respeito de temas como identidade, sociabilidade, disputas e legitimação de um estilo de vida que se dá em boa medida na aproximação com objetos da cultura midiática (FISKE, 2001; GRAY et al, 2007; JENKINS, 2009; CAMPANELLA, 2012; RECUERO et al, 2012; SANDVOSS, 2005). Neste caso que analisamos, a construção do estilo de vida passa a ser permeada pelos valores disseminados pela Netflix e também pelo grupo de interesse criado em torno da celebração dos produtos ou serviços por ela oferecidos. Tais comunidades se constituem como os supracitados *fandoms*, e os consumidores, ao serem associados a uma empresa ou marca, e estabelecendo com ela uma vinculação para além de um consumo mais corriqueiro, passam a ser chamados de *brand lovers* ou *brand fans*.

De acordo com pesquisas do campo do Marketing, a relação de amor com uma marca pode ser profunda e duradoura, a ponto de ser considerada insubstituível. O "brand love" pertence, então, ao paradigma relacional, conectado a outras construções como confiança, compromisso e identificação (FOURNIER, 1998). Na *identificação*, consumidores escolhem produtos e marcas não só por seus valores utilitários, mas, também, por seu benefício simbólico, vindo tanto

da marca (como a imagem e a identidade), quanto do consumidor (através da representação do "consumidor-ideal" da marca: o aventureiro que dirige uma Harley Davidson, por exemplo). Em relação à *confiança*, são atribuídas às marcas características como confiabilidade, honestidade e altruísmo. Já no âmbito do *compromisso*, a questão gira em torno de uma atitude positiva em relação à marca e à vontade de manter um relacionamento valioso com ela (CHAUDHURI E HOLBROOK, 2001). É através do *compromisso* que o marketing visa alcançar a ideia de lealdade.

As consequências do estabelecimento desses parâmetros de relacionamento são as atitudes dos *brand lovers* que acabam caracterizando-os como "amantes" destas marcas. Estes usuários, normalmente, se dedicam e investem grande carga emocional às empresas e, ocasionalmente, geram um *buzz* autêntico. No ambiente das redes sociais, isso tem se tornado cada vez mais frequente. As formas de interação podem ocorrer diretamente com a marca, através dos sites oficiais, em redes sociais como Facebook e Twitter, em feedbacks espontâneos, com outros usuários, por meio de recomendações ou, ainda, por meio da formação de uma comunidade ativa, estágio mais avançado de organização dos *brand lovers*, ou, como chamamos aqui, dos consumidores-fãs.

A Netflix utiliza todos os recursos do *brand love* para aumentar e moldar seu capital emocional. Neste artigo, atentamos particularmente para a aproximação com a linguagem presente nas comunidades de fãs na sua comunicação com usuários. Produções originais do serviço como *Sense8* e *Orange Is The New Black* contam com posts que incorporam a linguagem e a abordagem típicas de *fandoms*, com intenso uso de memes e demais paratextos. Um dos exemplos mais característicos dessa estratégia é a campanha de divulgação que a empresa faz no período que antecede o lançamento das novas temporadas de

Orange Is The New Black, se apoiando fortemente no *advertainment*. No dia 08 de junho de 2017, véspera da liberação da quinta temporada, a página postou um vídeo[6] estrelado por Valesca Popozuda, Inês Brasil e Narcisa Tamborindeguy, três celebridades brasileiras famosas na comunidade LGBTQ+ brasileira, significativa entre o público-alvo da série, que narra o cotidiano de um presídio feminino. As três aparecem em celas simuladas da prisão de Litchfield, e conversam fazendo referências a acontecimentos da narrativa, utilizando uma linguagem típica do público que acompanha a página, o que fica patente logo no início, quando Inês Brasil chama por Valesca: "Valesca? E aí, mona, tu tá aí, viado?".

Em outro fragmento do vídeo, Narcisa afirma ter pedido o encarceramento em Litchfield para fugir dos *spoilers* da nova temporada, fazendo referência ao caso do vazamento de alguns episódios da série por um hacker (Estadão Online, 2017). A conversa segue com Inês sugerindo que a Netflix lance 50 temporadas da série de uma só vez, como forma de evitar acontecimentos do tipo. O uso de gírias e bordões peculiares ao público-alvo da série, a abordagem a temas e práticas em voga como o ato de compartilhar (e fugir de) *spoilers*, e até mesmo a brincadeira acerca do vazamento - fato a princípio bastante negativo para a empresa - evidenciam a preocupação da Netflix em aproximar sua linguagem e as pautas de sua divulgação o máximo possível de seu público. O comentário mais curtido da postagem é de uma seguidora que afirma "Eu não consigo parar de amar OITNB o único motivo bom das temporadas não serem umas seguidas das outras, é o vídeo que a Netflix faz pra anunciar a temporada nova!!!! " (sic). A resposta do público mostra o quão bem-sucedido o método tem se revelado: foram mais de 14 mi-

6 https://www.facebook.com/OITNBBrasil/videos/804703976363203/. [Consulta: 23/06/2017]

lhões de visualizações, 208 mil reações e 93 mil compartilhamentos, em apenas 2 semanas. Isso explicita o potencial que a empresa tem de gerar o cobiçado *buzzmarketing*, que consiste na divulgação "orgânica" que os próprios consumidores da marca fazem ao compartilhar e falar sobre seus conteúdos "espontaneamente".

Como apontado no supracitado comentário, essa estratégia da Netflix para a divulgação de *Orange Is the New Black* não é novidade: em 2016 foi feita uma peça semelhante, com a funkeira Valesca entoando uma canção que tematizava personagens e acontecimentos da trama. Para divulgar a série no México, a empresa trouxe, nos anos de 2016 e 2017, a atriz Itati Cantoral incorporando seu icônico papel da vilã Soraya Montenegro, da famosa novela *Maria do Bairro*. Essas estratégias mostram o cuidado da Netflix em estabelecer um diálogo específico e segmentado de acordo com a cultura e as referências de sua audiência, despertando a *identificação*, uma das características essenciais à conquista do *brand love*.

A liberdade criativa que o modelo de produção para *streaming* permite (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2016a) favorece a abordagem de temas considerados polêmicos e que ainda não têm o devido espaço em séries da TV aberta, embora isso venha mudando. Assim, a Netflix aproveita o fato de suas produções exclusivas abordarem temas como homofobia, transfobia e racismo para divulgar valores e posicionamentos da própria empresa, como a questão da representatividade. O respeito à diferença, então, deixa de ser um valor atribuído apenas às séries da Netflix e passa a ser considerado um valor agregado à própria marca, tornando-se, assim, um dos motivos de admiração para seus *brand lovers*. Conhecido no marketing como *brand equity* (KOTLER e KELLER, 2006), esse valor "adicional" atribuído à empresa é encarado como um importante elemento para o sucesso em seus negócios. Quando o *brand equity* é positivo, o con-

sumidor é mais receptivo a consumir produtos de sua marca favorita (KOTLER e KELLER, 2006).

Tal valor agregado é certamente beneficiado por práticas, mais ou menos espontâneas, dos fãs. O papel das empresas, nesse caso, passa a ser o estímulo à participação destes consumidores "especiais", fazendo com que eles se sintam parte de um grupo seleto e reconhecendo, amiúde, sua dedicação (Maia, 2014). Com as interações nas redes sociais, a Netflix estabelece uma relação de construção e preservação desse *fandom* de forma competente, como veremos no tópico a seguir.

A interação nas redes sociais

A equipe de Comunicação da Netflix é eficiente em lançar diversos produtos como memes e vídeos promocionais, além de criativas postagens que são curtidas e compartilhadas pelos usuários no Twitter, no Instagram e no Facebook. Em muitas dessas peças de comunicação, cenas das séries (sobretudo daquelas produzidas pela própria empresa) são usadas em gifs relacionados à prática de assistência de ficções seriadas.

Na página da empresa no Twitter, um gif mostra Wagner Moura (na pele de Pablo Escobar, de *Narcos*) coçando a cabeça de maneira impaciente, imagem acompanhada da mensagem: "Quando você percebe que alguém de casa usou o seu perfil da Netflix e agora ele tá cheio de recomendações bizarras". A postagem, que faz referência ao sistema de indicação fornecido pelo serviço de *streaming* a partir de um algoritmo (HALLINAN e STRIPHAS, 2014), foi retuitada mais de 600 vezes e é apenas um dos vários exemplos de apropriação pela empresa da linguagem típica da Internet.

Embora os usos que a Netflix vem fazendo dos sites de rede social sejam, de fato, bastante interessantes, certamente não é privi-

légio da empresa o bom manejo das novas mídias. Muitas marcas se tornaram referência neste tema e são lembradas por estratégias de relacionamento competentes que geram boa repercussão junto aos consumidores. A Apple, já citada, é destaque em menções nas mídias sociais (GRUPO MARKTEST, 2018), Google e Coca-Cola também são marcas que acumulam fãs e interações nas redes.

A Coca-Cola Company, considerada no ano de 2015 pelo IAB UK (Internet Advertising Bureau United Kingdom) a marca que faz melhor uso das redes sociais (2015), embora costume lançar grandes ações, como as das Olimpíadas e Paralimpíadas 2016 no Rio de Janeiro, se consolida em ações diárias em que equipes, na maioria das vezes em tempo real, interagem diretamente com os consumidores, gerando respostas rápidas e contextualizadas ao ambiente das redes.

A marca mundialmente conhecida pavimentou seu caminho desde o início por meio de estratégias e posicionamentos calcados no capital emocional. Um dos maiores símbolos do investimento da Coca-Cola nessa questão é a imagem do Papai Noel, que está profundamente enraizada no imaginário Ocidental. As características de um velho simpático, gordo e barbudo, vestindo as cores vermelho e branco da marca, surgiram em uma campanha publicitária da Coca-Cola, que à época visava aumentar as vendas da bebida, tida como refrescante e relacionada ao verão, também no inverno americano (VOLOTÃO, 2015). Essa nova imagem do Papai Noel foi então criada para representar a abundância e a felicidade relacionadas ao período do Natal, visando evocar no público a esperança ligada a esse feriado e ao significado que ele representa para a cultura Ocidental. O passo seguinte foi a incorporação de todos esses sentimentos positivos à marca.

Assim, a empresa passou a calcar sua publicidade no objetivo de estabelecer um vínculo entre a Coca-Cola e os momentos espe-

ciais da vida (VOLOTÃO, 2015). A marca passa a promover não só o bem-estar relacionado diretamente ao consumo da bebida, como também pregar um estilo de vida próprio, relacionado à felicidade, ao otimismo, e ao compartilhamento com os outros, difundindo um "modo Coca-Cola de ser". O espraiamento de tais valores e sentimentos pode ajudar a entender o sucesso da marca, que conta, hoje, no ano de 2018, com mais de 100 milhões de curtidas em sua página oficial do Facebook, e publica constantemente posts relacionados a essa filosofia "positiva".

Um dos diferenciais do caso Netflix é que há um forte engajamento emocional por parte dos usuários, que costumam responder no mesmo tom às mensagens bem-humoradas propostas pela empresa. Ao anunciar, no Facebook, a chegada da nova temporada de Downton Abbey à sua plataforma, a Netflix recebeu como comentário a pergunta: "e a terceira de The L Word, mozão? Chega qnd?" (sic). Alguns vão ainda mais longe: "Casa comigo Netflix? <3" (sic), sugeriu o usuário Paulo Otávio, em 21 de janeiro de 2016, ao que o perfil da empresa respondeu: "Em pleno Mercurio retrógrado?". A tentativa de "humanizar" a empresa através de um uso inteligente das mídias sociais parece que tem dado certo. Em sua autoapresentação, a empresa refere-se a si no "gênero" feminino, como "a Netflix". No Brasil, no entanto, se popularizou a referência ao serviço no masculino. Nas páginas das redes sociais, a escolha parece depender de quem interage com o perfil, o que talvez explique os diferentes pedidos de casamento, que ora usam "minha querida", ora "lindo da minha vida". Quando perguntada pelos usuários nas redes sobre qual é a forma correta de menção, a empresa afirma que é "a Netflix", e a explicação é "porque sou menina".

As propostas de "relacionamento sério" são tão frequentes que em janeiro de 2016 a página oficial da empresa no Facebook

postou um convite de casamento, feito em nome do cofundador e CEO Reed Hastings, entre a própria Netflix e o usuário (que deveria preencher seu nome no espaço designado).

A postagem[7] teve grande acolhida, com mais de 34 mil curtidas, cerca de dois mil e oitocentos compartilhamentos e mais de três mil comentários, muitos deles com declarações de amor. Estas interações e métodos citados não são, certamente, exclusivos da Netflix, mas o afinco com o qual a empresa se utiliza de tais estratégias e a frequência de postagens novas, assim como as respostas imediatas e numerosas de seu público, deixa a empresa em um patamar elevado, junto às maiores marcas das redes sociais.

Os perfis da Netflix como uma comunidade de fãs

Tais práticas de alto índice de interação e engajamento, como as citadas anteriormente, não são algo novo para os fãs mais passionais de conteúdos audiovisuais. Amantes de cinema e séries de televisão já se juntavam desde a década de 1990 na Internet (e antes disso fora dela) para trocar informações sobre suas obras favoritas. Inúmeros blogs, sites e fóruns dedicados exclusivamente à discussão e divulgação de conteúdos relacionados a produções audiovisuais formavam, desde os primeiros anos pós-popularização da web, comunidades virtuais ativas de fãs extremamente engajados (JENKINS, 1992, 2009). Tais comunidades migraram em sua maioria para as redes sociais com o advento da web 2.0 (JENKINS *et al.*, 2014) e a força cada vez maior de sites como Facebook, Twitter e Instagram.

No Brasil, algumas dessas comunidades de fãs têm páginas no Facebook com um número de curtidas e nível de engajamento bem

7 https://www.facebook.com/netflixbrasil/photos/a.218069644916503/1062328613823931/?type=3&theater, [Consulta: 11/19/2018]

expressivos. É o caso da *The Walking Dead Brasil*[8], que conta com mais de 2 milhões de curtidas e posts que chegam a números como 44 mil reações, e a *Game of Thrones Brasil*[9], que tem 1,4 milhões de curtidas. Ambas foram criadas e são geridas por fãs das respectivas séries, e seus conteúdos consistem principalmente em vídeos, memes, fotos de bastidores, notícias e curiosidades acerca das obras, criando um espaço que fomenta o engajamento dos fãs. As páginas apresentam inúmeros posts diários, o que lhes confere uma alta frequência de atividade. Para além do Facebook, muitas comunidades de fãs de séries televisivas podem ser encontradas em sites e perfis do Twitter e do Instagram.

Um dos maiores trunfos do modelo de comunicação da Netflix foi reconhecer que já havia uma demanda por parte dos consumidores de ficção seriada televisiva por um espaço virtual para dialogar e interagir acerca do produto que eles consomem recorrentemente. A serialização da narrativa e a sua forma de distribuição (seja através da tradicional cadência semanal ou de temporadas lançadas de uma só vez) dão às séries um caráter de longevidade e continuidade, tornando-as objetos passíveis de uma conversação constante, tanto por parte dos fãs mais aficionados quanto pelos espectadores ocasionais.

É uma iniciativa interessante, portanto, o fato de os perfis oficiais da Netflix incorporarem práticas e dinâmicas típicas dos fãs de séries de TV e suas comunidades, como debatemos anteriormente. Entretanto, a semelhança não se restringe apenas ao tipo de conteúdo divulgado, mas também ao nível discursivo. A empresa adota a persona de um aficionado por séries e filmes, que partilha da mesma afeição, ansiedade e outros sentimentos que os consumidores das obras de seu catálogo apresentam. Entra em cena, então, o uso de uma linguagem jovial, referências a práticas sociais em

8 https://www.facebook.com/TheWalkingDeadBrasil. [Consulta: 11/09/2018]

9 https://www.facebook.com/GOTBrasil/. [Consulta: 11/09/2018]

voga e símbolos da cultura pop. A marca vai além, fazendo menções bem específicas às narrativas que cita em suas postagens, abordando passagens pontuais, cenas marcantes, utilizando termos e linguagens iguais aos personagens de suas séries. Todas estas práticas aproximam a marca e os consumidores, fazendo com que os mesmos se relacionem com os valores e a identidade da Netflix. As páginas oficias das Séries Originais Netflix também utilizam a mesma abordagem, apresentando uma espécie de "persona-fã". Nesses casos, as postagens podem apresentar conteúdos e linguagens ainda mais específicos − já que dialogam com uma comunidade de fãs em particular.

Exemplo é postagem[10] realizada pela página oficial da série de terror focada no público jovem-adulto *Hemlock Grove*, trazendo imagem na qual um dos protagonistas conversa com outro personagem através do famoso aplicativo de conversa instantânea WhatsApp. Na interação simulada, são utilizados termos informais como "churras", linguagem internauta como "vlw flw" e emoticons. A página ainda brinca com as características das personagens: o dono do celular é o vampiro Roman Godfrey, que na conversa com seu amigo lobisomem Peter Rumancek comemora o churrasco perguntando se haverá carne crua, além de lembrar que prefere vinho a cerveja, remetendo a seu hábito de beber sangue. Vale ressaltar que o comentário com mais curtidas na postagem foi "Melhor foi o "vlw flw", hushus" (sic), que mostra como o público da página se diverte e se identifica com a linguagem utilizada[11].

Práticas sociais comuns ao público fã de séries são temas de vários posts feitos pela Netflix nas redes sociais. Como citado anteriormente, o perfil do Facebook faz inúmeras postagens que re-

10 https://www.facebook.com/HemlockgroveBr/photos/a.300687236772496/341887055985847/?type=3&theater, [Consulta: 11/09/2018]

11 A página da série já fez também postagem ilustrando o aplicativo de relacionamentos amorosos *Tinder*, bastante utilizado e conhecido pelo público jovem, remetendo a uma prática social que vem recebendo cada vez mais aderência dessa faixa etária.

metem à prática de *binge-watching*, ao uso de aplicativos de celular e a hábitos como assistir séries com o(a) namorado(a), ou trocar a noite fora de casa pela companhia do serviço de *streaming*. Apropriando-se da cultura do *binge-watching*, a partir da percepção de quão comum essa prática se tornou entre seus usuários, a Netflix postou em sua página do Facebook um vídeo[12] para auxiliar seus seguidores a maratonar séries no celular gastando menos dados de internet. No vídeo, todos os fragmentos de séries que aparecem são de produções originais – *Bojack Horseman*, *Orange Is the New Black* e *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Ações como essa têm o objetivo de mostrar que a empresa entende seu público e está preocupada em estabelecer um diálogo na forma de uma conversa informal, como se ela e seus seguidores fossem colegas que têm hábitos, práticas (como maratonar séries e esgotar os dados de celular ao fazê-lo) e gostos em comum.

Em outro vídeo[13] postado na página, há a abordagem bem-humorada sobre a situação em que casais combinam de assistir séries juntos, mas um dos dois "trai" o acordo e assiste sozinho. O comentário com mais curtidas do post é uma resposta da Netflix à fala de um usuário que marcou sua namorada dizendo "Gabriela Vieira quando começo uma série com você e não aguento esperar kkkkkkk" (sic), ao que a página responde "Tá perdoado por confessar... ou não. Gabriela decide" (sic). Isso ilustra como a marca tenta se relacionar com seus consumidores de forma pessoal e informal.

---

12 https://www.facebook.com/watch/?v=1134662859923839. [Consulta: 11/09/2018]

13 https://www.facebook.com/watch/?v=1144830558907069. [Consulta: 11/09/2018]

O caso Sense8 e algumas considerações finais

Lançada em junho de 2015, *Sense8* é uma série Original Netflix de ficção científica que gerou grande repercussão na Internet, não só por conta de sua trama e estruturas estéticas não-convencionais, mas, também, por abordar temas significativos ligados a questões LGBTQ+ (como transexualidade e homofobia), representatividade étnico-racial, e por trazer para o primeiro plano a questão da empatia (Enne, 2016). Boa parte dessa reverberação se deu através dos fãs brasileiros da série, público bastante representativo da produção, que não foi bem recebida nos Estados Unidos tanto pela crítica quanto pela audiência (MILLER, 2015).

Prova do sucesso que a série fez no país foi a página não-oficial *Sense8 da Depressão* e sua popularidade no Facebook. A *fanpage* tinha como objetivo fazer posts bem-humorados sobre a série e, para isso, divulgava memes, montagens, *fan videos*, redublagens de cenas e notícias sobre o elenco. Enquanto esteve no ar com esse nome, a página contava com cerca de 415 mil curtidas, enquanto a página oficial da série estava na casa de 1 milhão e 43 mil (Facebook, página Sense8 da Depressão; Facebook, página Sense8, 2016). É muito significativo que uma página brasileira de fãs contasse com um número que equivalia a mais de um terço do número de curtidas da página oficial mundial da série, e isso se deve ao potencial que comunidades de fãs têm em fomentar diálogo e atividade constante entre seus membros, como já foi discutido no tópico anterior.

Em maio de 2016, a produção da série veio ao Brasil gravar cenas na Parada do Orgulho LGBT de São Paulo. A repercussão foi tão grande que a página oficial de *Sense8* fez inúmeros posts acerca da visita, um deles um vídeo[14] do elenco agradecendo aos fãs brasileiros,

14 https://www.facebook.com/Sense8NoBrasil/videos/882148905228541/.

que trazia em sua descrição a afirmação: "[...] todos os oito Sense8s (e alguns extras) visitaram o país e descobriram, pela própria experiência, que aquele agora era o maior fandom do mundo. E aí deixaram esse recado…". No vídeo, Jamie Clayton, atriz trans que interpreta uma personagem trans na série, diz: "Obrigada por assistir a Sense8, gostar tanto dos nossos personagens, espalhar a mensagem da série [...] Aquece o meu coração saber que vocês se sentem representados como nunca foram antes, e que a série está proporcionando isso. Várias pessoas se vendo na tela pela primeira vez".

Em um outro vídeo[15] sobre a visita do elenco ao Brasil, o perfil cita a página criada por fãs na seção de comentários do post: "Algo me diz que o Sense8 da Depressão vai gostar desse vídeo". A peça apresenta os atores do elenco aprendendo a falar a palavra "suruba", o que remete a uma das cenas mais emblemáticas da série, em que vários protagonistas se envolvem em um ato sexual, tema sobre o qual a *fanpage* brasileira constantemente brincava. Ao mencionar a *Sense8 da Depressão*, a página oficial da série legitima e dá valor a uma comunidade de fãs brasileiros, o que reforça questões que já foram abordadas nos tópicos anteriores relacionadas à construção e à manutenção do marketing de relacionamento da empresa e a maneira como a Netflix incorpora e valoriza lógicas dos *fandoms* em seus perfis oficiais.

Ao reconhecer a popularidade de uma página amadora, a Netflix busca aproximação com espaços não-oficiais de divulgação da marca, situação sintomática de um novo momento da relação entre empresas de entretenimento e fãs-produtores, cujo histórico é marcado por turbulências. A origem dos conflitos estava, basica-

[Consulta: 11/05/2017]

15 https://www.facebook.com/Sense8NoBrasil/videos/875366599240105/. [Consulta: 11/05/2017]

mente, de acordo com Freire Filho (2007), na divergência quanto ao direito *legítimo* sobre os bens comerciais – de um lado, a alegação de propriedade "afetiva" por parte dos fãs; do outro, a defesa da propriedade intelectual por parte das corporações, mesmo que, na maior parte dos casos, a obtenção de lucro não estivesse entre as aspirações dos aficionados. O momento atual, no entanto, já é caracterizado por uma maior percepção, por parte dos conglomerados de mídia, a respeito da importância do engajamento dos fãs, a partir de todos os processos relativos ao acionamento do capital afetivo, que já comentamos. As empresas, portanto, passam a perceber que a atração e fidelização do público são mais importantes do que uma tentativa (vã) de manter sob seu controle todas as narrativas possíveis sobre um determinado produto cultural.

Para tal fidelização, um recurso importante é a divulgação dos valores da empresa, característica que pode ser observada com muita força na comunicação do serviço de *streaming*, e aparece constantemente nos posts relacionados a *Sense8* através das questões de representatividade LGBTQ+. A página oficial da Netflix postou um vídeo um dia antes da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo que mostrava homossexuais e transexuais brasileiros dando depoimentos acerca de suas vidas e relacionando-os com séries originais Netflix que apresentam personagens que escapam à heteronormatividade, como *Sense8*, *Orange Is the New Black* e *Unbreakable Kimmy Schmidt*. O vídeo teve mais de 950 mil visualizações e ultrapassou a marca dos 9 mil compartilhamentos.

O relacionamento da página oficial de *Sense8* com seus seguidores e com a *Sense8 da Depressão* e as causas que a série e a Netflix defendem em suas narrativas apontam a importância do marketing de relacionamento, dos valores da marca, e ajudam a entender a motivação dos *fandoms* brasileiros em manter uma relação afetiva com

o serviço de *streaming* e suas séries, considerando a Netflix uma *lovemark*. Amar uma empresa, no entanto, traz seus problemas. Como mencionamos ao longo do artigo, o apelo ao capital emocional dos usuários constitui uma estratégia muito clara de marketing, ligada a pressupostos que detalhamos nos momentos oportunos. Dessa forma, o acionamento de práticas e comportamentos que buscam "humanizar" a empresa e seu relacionamento com clientes tem como objetivo final pura e simplesmente o lucro. Isso ficou bastante evidente na ocasião de cancelamento de *Sense8*.

Em primeiro de junho de 2017, curiosamente o primeiro dia do mês internacional do orgulho LGBTQ+, a Netflix, através do perfil oficial da produção, confirmou o cancelamento da série, que ficaria sem um final apropriado, depois de duas temporadas. A notícia deixou os fãs perplexos, uma vez que as informações anteriores davam conta de, no mínimo, mais uma renovação. As razões para a decisão são bastante simples: a obra não dava o retorno financeiro esperado (FINCO, 2017). Por mais que se esforce para incorporar a persona fã-de-séries-amiga-para-todas-as-horas, nos momentos cruciais, a empresa precisa lidar com o fato de que suas decisões são pautadas por questões puramente financeiras.

Uma análise de inspiração deleuziana desse fenômeno certamente apontaria para um momento bastante complicado do ponto de vista político**,** em que algumas das profecias feitas pelo autor em seu clássico texto sobre as "sociedades de controle" (Deleuze, 2008) poderiam ser percebidas de forma eloquente. Na vida-empresa atual, nós não só somos levados a servi-las, como, também, corremos o risco de nos apaixonarmos por elas. O encantamento com as competentes estratégias discursivas de uma marca não pode negligenciar o fato de que todo o efusivo apego a uma empresa serve, em última instância, para aumentar seu capital (financeiro). A reação de

incredulidade dos usuários diante do cancelamento de *Sense8* revela o quão bem-sucedida tem sido a tática de aproximação e divulgação dos "valores" feita pela empresa. Muitos diziam não entender como a Netflix podia estar cancelando uma série que trazia uma mensagem tão positiva (de empatia, valorização da diferença, aceitação), como se acreditassem que eram, de fato, *essas* as motivações da empresa na promoção da série. O comentário mais popular (com 16 mil curtidas) ao post de anúncio do cancelamento é bastante explícito nesse sentido.

> Cancelar Sense8 sem um final é um desrespeito com os assinantes que perderam tempo assistindo duas temporadas e vão ficar sem saber o desfecho. Total desconsideração, já que a segunda temporada terminou com a história totalmente em aberto. Pretendo cancelar minha assinatura também, já que a Netflix não se importa com seus assinantes. Nunca esperei isso da Netflix! E ainda vou baixar tudo pelo torrent! #decepção (sic).

A pressão dos espectadores (sobretudo brasileiros) e a péssima repercussão do cancelamento levaram a empresa a repensar a decisão, um mês depois do primeiro anúncio, e a comunicar a intenção de produzir um especial de duas horas para ao menos finalizar a obra, depois de um final de segunda temporada que deixava a história totalmente em aberto e cheia de ganchos, o que de fato ocorreu. A ideia, embora tenha acalmado um pouco os ânimos, está longe do que era esperado pelos fãs. Ao usar o que vimos chamando de capital emocional, ou seja, ao acionar os sentimentos dos usuários em suas estratégias de comunicação, o serviço de *streaming* está sujeito à vola-

tilidade que marca alguns desses sentimentos humanos, o que talvez seja o principal risco desse tipo de estratégia.

Ao incentivar um relacionamento com os usuários marcado pela paixão, a empresa caminha na linha tênue dos afetos. Como nos lembra o dicionário *Houaiss*, a palavra paixão comporta diferentes acepções, que vão de "sentimento, gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão" a "furor incontrolável; exaltação, cólera". A ocasião do cancelamento de *Sense8* expôs como os ventos podem mudar rapidamente quando relações a princípio racionais e comerciais se revestem de adaptações emotivas. Com 7 mil curtidas, um comentário ao anúncio afirma, em caixa alta, "NETFLIX EU TE ABOMINO!". Mas isso é tema para outro capítulo...

Referências

ALBERT, N.; MERUNKA, D.; FLORENCE, P. 2008, When Consumers Love their Brands: Exploring the Concept and its Dimensions. *Journal of Business Research*, **61**(1):1062-1075.

ALBERT, N.; MERUNKA, D. Role of Brand in Consumer Brand Relationships. *The journal of consumer marketing*. Bradford: Emerald, vol. 30.2013, 3, p. 258-266.

BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. O consumo nas ciências sociais contemporâneas**.** In:_____.(orgs.). *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRENTANO, L. 2011. "Netflix chega ao Brasil por R$ 15 ao mês". http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao--brasil-por-r-15-por-mes.html, 05 de Setembro de 2011.[Consulta: 10/12/2016]

CAMPANELLA, B. O fã na cultura da divergência: hierarquia e disputa em uma comunidade on-line. *Contemporanea*, v. 10, 2012.

CASTELLANO, M.; BAKKER, B. Renovações do self-made man: meritocracia e empreendedorismo nos filmes "À procura da felicidade" e "A rede social". *Ciberlegenda*, n. 32, 2015.

CASTELLANO, M; MEIMARIDIS, M. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva**.** *Contemporanea* -Revista de Comunicação e Cultura, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016a.

CASTELLANO, M., MEIMARIDIS, M. Binge-watching is the New Black: As Novas Formas de Espectatorialidade no Consumo de Ficção Seriada Televisiva. In: *Anais da II Jornada Internacional GEMInIS*. São Carlos (SP): UFSCar, 2016b.

CHAUDHURI, A.; HOLBROOK, M. B. The chain of effects from brand trust and brand affect to brand performance: the role of brand loyalty. *Journal of marketing*, v. 65, n. 2, p. 81-93, 2001.

DAWKINS, R. *O gene egoísta*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

DELEUZE, G. *Post-scriptum.* Sobre as sociedades de controle. In:____. *Conversações*. São Paulo : Ed. 34, 2008, p.219-226.

ENNE, A. L. Representação, empatia, diversidade e representatividade em contextos juvenis globalizados na construção narrativa da série Sense8. *Anais do XII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2016.

ESTADÃO ONLINE. 2017. Hacker vaza episódios da quinta temporada de 'Orange Is the New Black'. Disponível em: https://emais.estadao.com.br/noticias/tv,hacker-vaza-episodios-da-quinta-temporada-de-orange-is-the-new-black,70001758449. Acesso em: 23/06/2017.

FINCO, Nina. 2017. "Pensando no próprio bolso, Netflix cancela a ousada Sense8". https://epoca.globo.com/cultura/

noticia/2017/06/pensando-no-proprio-bolso-netflix-cancela-ousada-sense8.html, 02 de Junho de 2017. [Consulta: 30/06/2017]

FISKE, J. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, L. (Ed.). *The adoring audience*. London/New York: Routledge, 2001. p.30-49.

FOURNIER, S. Consumers and Their Brands: Developing Relationship Theory in Consumer Research. *Journal of Consumer Research*, 1998, 24(4): 343–373.

FREIRE FILHO, J. 2007. *Reinvenções da resistência juvenil:* os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro, Mauad X, 175 p.

GORDON, I. *Marketing de Relacionamento*. 4. Ed. São Paulo: Futura, 2001.

GRAY, J., SANDVOSS, C., and HARRINGTON, C.L. (eds.). 2007. *Fandom: identities and communities in a mediated world*. New York: NYU Press.

GRUPO MARKTEST. 2018. "Apple foi a marca mais mencionada nos social media em 2017". https://www.marktest.com/wap/a/n/id~233e.aspx, 16 de Janeiro de 2018. [Consulta: 11/09/2018].

HALLINAN, B.; STRIPHAS, T. Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. *New Media Society*. June, 2014.

IAB UK. 2015. "Industry sees Coca-Cola and Nike as leading exponents of social", 16 de Dezembro de 2015. https://www.iabuk.com/press-release/industry-sees-coca-cola-and-nike-leading-exponents--social#tlM9PIrsdaeyv6yl.99. [Consulta: 10/05/2017]

JENNER, M. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New Media & Society*, v.18, n. 2, 2016.

JENKINS, H. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992.

_____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. *et al*. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

KOTLER, P. *Marketing 3.0: As forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

KOTLER, P.; KELLER, K. L. *Administração de marketing*. São Paulo: Pearson Education Brasil, 2012.

LADEIRA, J. M. *Imitação do excesso: televisão, streaming e o Brasil*. Rio de Janeiro: Folio Digital - Letra e Imagem, 2016.

LEWIS, B. R. & LITTLER, D. *Dicionário Enciclopédico de Marketing*. São Paulo: Atlas. 2001.

MAIA, P.E.. *Amor Mercantil: O relacionamento entre marcas e seus fãs*. Monografia de conclusão de curso. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

MILLER, Liz. 2015. "Review: Why 'Sense8' Season 1 Is Netflix's Most Baffling Series Yet", 5 de Junho de 2015. https://www.indiewire.com/2015/06/review-why-sense8-season-1-is-netflixs-most--baffling-series-yet-61233/. [Consulta: 11/05/2017]

OGDEN, J. R.; CRESCITELLI, E. *Comunicação Integrada de Marketing - Conceitos, técnicas e práticas*. São Paulo: Pearson, 2007.

RECUERO, R.; AMARAL, A. R.; MONTEIRO, C. . Fandoms, Trending Topics and Social Capital in Twitter. *Selected Papers of Internet Research*, v. 1, p. 01, 2012.

ROBERTS, K. & LAFLEY, A. G. *Lovemarks: the future beyond brands*. New York: powerHouse Books, 2005.

SANDVOSS, C. *Fans: the mirror of consumption*. Cambridge: Polity Press, 2005.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia*, n. 27, p. 241-252, jun. 2014

SILVA, Victor Hugo. 2018. "Netflix quer gastar 85% do orçamento de conteúdo com produções originais". https://tecnoblog.net/243099/netflix-orcamento-producoes-originais-2018/. [Consulta: 10/09/2018]

SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Massachusetts: Mit Press, 2014.

VAVRA, T. G. *Marketing de relacionamento* – After Marketing. São Paulo: Atlas, 1993.

VOLOTÃO, A. *O modo Coca-Cola de ser feliz: ideias de bem viver nas campanhas publicitárias dos anos 1960 e 2000*. Tese de Mestrado de Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

XUE, S. *Drama in the TV industry: a study of new entrants, new services, and new consolidations*. University of Washington Michael G. Foster School of Business, 2014.

YOUTUBE, CANAL NETFLIX BRASIL. 2016. "Stranger Things - Xuxa e o baixinho que sumiu", 4 de Agosto de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=2t-AIbErqts. [Consulta: 10/04/2017]

YOUTUBE, CANAL SBTPEDIA. 2015. "VOCÊ VIU? | Silvio Santos divulga Netflix de graça e ganha assinatura vitalícia do dono da marca", 27 de Fevereiro de 2015. https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=_s00bIOGrRk. [Consulta: 10/12/2016]

YOUTUBE, CANAL XUPER BLOG. 2013. "Xuxa - Aham Cláudia, Senta lá (vídeo original)", 18 de Maio de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=0ruAD9TSchI. [Consulta: 10/04/2017]

Capítulo 14

DO SUBÚRBIO PARA A ZONA SUL: VENDA DA FAMOSA BATATA DE MARECHAL EM GASTROBAR DE BOTAFOGO CRIA POLÊMICA NA REDE

Mônica Nunes NEUSTADT

Introdução

A ideia deste artigo surgiu a partir da busca de um objeto de estudo que tivesse relação com a pesquisa de Doutorado: a comida de rua popular, consumida em carrocinhas espalhadas pelos quatro cantos da cidade do Rio de Janeiro, em que pessoas se reúnem, se sentam em banquinhos de plástico, fazem rodinhas entorno desses espaços gastronômicos, dão uma pausa na correria cotidiana e dividem esses territórios temporários em função de um compartilhamento de um gosto. (MAFFESOLI, 2012).

Nesse contexto procurou-se tentar compreender a história de Marechal Hermes, subúrbio da Zona Norte, bairro planejado e que tinha o objetivo de abrigar 5 mil operários da fábrica de tecidos Bangu e pessoas removidas do Morro do Castelo durante a reforma urbanística de Pereira Passos no início do século XX. Bairro proletário que possuía características bem peculiares e que há quase três décadas abriga uma das iguarias suburbanas mais famosas da cidade: a batata frita de Marechal Hermes. Esse petisco calórico conta também com acompanhamentos como calabresa, frango a passarinho, queijo cheddar e molhos a escolha do cliente.

A tradicional batata de Marechal ermes foi convidada a participar de umevento em um gastrobar 1em Botafogo em abril de 2018, mas a iniciativa não foi bem recebida por alguns indivíduos que foram às redes sociais criticar a ideia como no facebook do Suburbano da Depressão. Os internautas registraram comentários em tom pejorativo, de exclusão e de preconceito em relação aos moradores da Zona Sul da cidade.

O artigo contou como metodologia, pesquisa bibliográfica referente aos principais pontos abordados no trabalho, bem como a etnografia em rede (Miller, 1994) por meio da análise dos dez primeiros comentários de seguidores da página Suburbano da Depressão.

O subúrbio carioca

O significado principal da categoria subúrbio consiste no fato de representar um espaço geográfico que fica à margem, na periferia, localizado extramuros da cidade. É uma região subordinada à urbe em termos políticos, econômicos e culturais. Além disso, o conceito de subúrbio está intrinsicamente ligado ao transporte ferroviário, ou seja, são bairros onde há trem.

> O subúrbio é então estruturado no plano social como contrastante ao estilo de vida cosmopolita da Zona Sul, centro de referência simbólica da cidade, e no plano espacial como local carente de equipamentos culturais, pontos turísticos e recursos urbanísticos. No senso comum o subúrbio carioca se mostra, portanto, como uma

1 O gastrobar é uma versão nacional de gastropub e se aplica a bares que oferecem comida de restaurante não muito cara e com ambiente descontraído.

> daquelas nominações em que espaços sociais e ordens morais se justapõem e se interpenetram. (GUIMARÃES; FRANK, 2018, p.458).

Segundo José Maurício de Abreu (2013) o período de 1906-1930 foi relevante no que tange à expansão do tecido urbano do Rio de Janeiro, que ocorreu de formas distintas em relação aos dois grandes vetores de crescimento da cidade.

> De um lado, a ocupação das zonas sul e norte pelas classes média e alta intensificou-se, e foi comandada, em grande parte, pelo Estado e pelas companhias concessionárias de serviços públicos. De outro, os subúrbios cariocas e fluminenses cada vez mais se solidificaram como local de residência do proletariado, que para aí se dirigiu em números crescentes. Ao contrário da área nobre, entretanto, a ocupação suburbana se realizou praticamente sem qualquer apoio do Estado ou das concessionárias de serviços públicos, resultando daí uma paisagem caracterizada principalmente pela ausência de benefícios urbanísticos (ABREU, 2013, p.82).

A seguir abordar-se-á um pouco da história do bairro de Marechal Hermes que, apesar de integrar uma região suburbana da Zona Norte do Rio de Janeiro, recebeu por parte do Poder Público um tratamento diferenciado, com plano urbanístico, implantação de

serviços públicos básicos diferentemente do restante do subúrbio carioca.

Vila de Marechal Hermes

Marechal Hermes da Fonseca foi o oitavo presidente eleito da República Federativa do Brasil e seu nome batizou um bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, em que se situava uma das três vilas proletárias idealizadas e parcialmente construídas durante seu mandato (1910-1914), quando aconteceu a primeira intervenção federal na habitação no país (OLIVEIRA; FERNANDES, 2010).

Além da preocupação com a infraestrutura, Marechal Hermes também incentivou a formação de cooperativas de consumo e de feiras livres, o que ocasionou uma "guerra" entre o governo e os comerciantes legalizados. Mesmo assim, o então prefeito Bento Ribeiro, indicado ao cargo por Hermes da Fonseca, autorizou as feiras livres em bairros populares a partir de 1912.

A vila proletária Marechal Hermes, mesmo com habitações inacabadas, foi inaugurada em 1º de maio de 1913. Em função de questões políticas, como a resistência por parte de grupos de oposição ao governo, as obras ficaram abandonadas por quase vinte anos. O projeto só foi retomado em 28 de fevereiro de 1931 quando o presidente Getúlio Vargas passou a responsabilidade de conclusão do projeto ao Instituto de Previdência dos Funcionários Públicos da União. Ao órgão cabia finalizar imóveis, construir casas populares e reformar os casarões abandonados.

No ano de 2013, centenário da inauguração do projeto de construção da vila proletária de Marechal Hermes e em função da importância da iniciativa, o bairro foi tombado por decreto do prefeito Eduardo Paes como patrimônio cultural do Rio de Janeiro[2] e

2 Decreto n°37069 de 29/04/2013 publicado no Diário Oficial do Município

parte do seu território foi considerado Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC), sob a proteção do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), órgão vinculado ao governo municipal.

A famosa batata frita

Imagine uma quentinha cheia de batatas fritas, como acompanhamento o cliente pode escolher frango, bacon, calabresa ou queijo cheddar em porções bem generosas. Pensa que acabou? Depois da quentinha lotada, o vendedor a coloca dentro de uma sacola plástica e a enche de batatas. Essa é uma prévia da tão falada e comentada batata frita de Marechal Hermes comercializada em frente à estação de trem da Supervia, um dos principais meios de transporte dos moradores da região.

Há relatos de que a primeira barraquinha de batata frita começou há cerca de 30 anos, com o Seu Ademar de Barros. O comerciante iniciou vendendo hambúrguer, cachorro quente, milho cozido e pipoca, quando teve a ideia de investir na batata, já que o preço era mais em conta. A ideia deu certo e virou febre no bairro.

Dessa forma, a batata frita vendida em frente à estação de trem proporcionou uma ressignificação desse espaço de Marechal Hermes, em que os indivíduos se reúnem não apenas com o objetivo de saciar a fome, mas também como uma oportunidade de pausa, um momento de relaxamento, de confraternização, de ser uma suspensão da rotina, do enfrentamento do problema de mobilidade urbana e criando um território (Haesbaert, 2004) "gastronômico" e de sociabilidade no bairro.

Wander é morador da Cidade de Deus, na zona oeste da cidade, foi a Marechal Hermes para experimentar a batata e se confrater-

---

do Rio de Janeiro em 30/04/2013. Disponível em: < http: www.rio,rj.gov.br/dlstatic/10112/4359002/4107809/ Dec. APACM.H.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2018.

nizar com os colegas de trabalho. "Venho aqui com os amigos, ao sair do trabalho, um *happy hour*. Pessoal cismou de querer vim [*sic*], "tá" bastante conhecida essa batata de Marechal"[3].

Infere-se que a comida de rua proporciona um momento de pausa, uma "brecha" (DE CERTEAU, 1994) em que os indivíduos se reúnem inicialmente em função do alimento, mas que, a partir daí, o espaço (da comida) é um "lugar praticado" (Ibid, 1994) em que atores sociais deixam de lado a correria cotidiana, a ditadura do relógio e o trânsito congestionado.

Percebe-se que os indivíduos selecionam a forma de se apropriar do espaço urbano, que surge a partir da criação de comunidades de sentido ou de novas formas de uso. Essas descobrem modos inéditos de experimentar o tempo, reinventando lugares e significados que modificam as antigas formas de relacionamento com o espaço.

> Os espaços se tornam lugares de afetos e/ ou desafetos. Quando esses espaços são apropriados pelos homens comuns tanto em sua materialidade quanto pela sua imaterialidade surgem os territórios. O espaço é a própria cidade significada, ou seja, construída simbolicamente por seus atores sociais (MAIA E BIANCHI, 2012, p.132).

É importante trazer a contribuição de Doreen Massey (2004) no que tange ao conceito de espaço como um produto de inter-relações, como esfera da possibilidade da existência da multiplicidade.

---

3 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UYviOevDcfK. Acesso em: 05 jul. 2019.

> Sem espaço não há multiplicidade; sem multiplicidade não há espaço. Porque o espaço é o produto de relações – entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas que precisam ser efetivadas, ele está sempre num processo de devir, está sempre sendo feito – nunca está finalizado, nunca se encontra fechado (Massey, 2004, p. 8).

Remete-se aqui também a De Certeau (1994) ao trabalhar o conceito de espaço como um "lugar praticado", em que a calçada em frente à estação de trem em Marechal Hermes, que serve para a circulação de pedestres, é transformada em espaço "gastronômico", de *happy hour*, de convivência entre moradores ou atores sociais que vão exclusivamente para prestigiar a famosa batata frita e seus acompanhamentos típicos do bairro.

De acordo com Santos (2014), o lugar não pode ser identificado como um espaço qualquer, mas um local que abriga manifestações espontâneas, criativas, está associado ao afeto, possibilitando a criação de vínculos emocionais, além de ser altamente representativo para um determinado grupo social.

Pode-se notar que esse lugar pode ser a Rua João Vicente, em Marechal Hermes, no subúrbio da zona norte, em que a comida é um dos motivos de sociabilidade (Simmel, 2006) em que o contato, a troca e a conversa entre indivíduos são ações descompromissadas, sem um objetivo específico. O importante é estar ali, conversar, ouvir, pode-se incluir nesse contexto comer, compartilhar o tempo e o momento vivido.

Segundo Santos (2014, p.319), "a cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe

assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa".

Mas, em meio a essa cidade "turbulenta" referindo-se a um contexto geral e Marechal Hermes, como recorte específico deste artigo**,** nota**-**se a presença efetiva de carrocinhas de batata frita em calçadas, em pequenas brechas (DE CERTEAU, 1994) da urbe em que sujeitos se reúnem, sentam em banquinhos de plástico, fazem rodinhas entorno desses espaços gastronômicos, dividem esses territórios temporários em função de um compartilhamento de um gosto (MAFFESOLI, 2012).

A esse respeito, Maffesoli (2012) exemplifica a ideia quando cita as tribos pós- modernas como forma de partilhar, celebrar um gosto específico seja relacionado à música, esporte, cultura e nesta perspectiva, pode-se incluir a comida, em que o gosto serve de cimento a cada uma dessas fragmentações sociais.

Em Marechal Hermes, a sociabilidade que acontece em espaços físicos ocorre também pelas redes como em perfis no *facebook,* onde moradores e pessoas que se sentem ligadas emocionalmente ao lugar dão voz as suas ideias, críticas, decepções e desejos em relação ao bairro. Ali se estabelecem acordos, se recrudescem divergências e tensões como acontece no perfil Suburbano da Depressão.

A influência da mídia social

O termo mídias sociais é definido pelos autores Helen Margetts, Peter John, Scott Hale e Taha Yasseri (2016) como plataformas baseadas na Internet que possibilitam a criação e a troca de conteúdo gerado pelo usuário, geralmente usando tecnologias móveis ou baseadas na *web*. Nesse contexto estão sites de redes sociais, de compartilhamento de conteúdo, blogs, microblogs e projetos para produção de conteúdo colaborativo *online*. Os autores ressaltam que

"mídia social" é o termo mais apropriado para descrever a interação baseada na Internet e que afeta a ação coletiva [4].

Nota-se que essa evolução tecnológica permite que cada vez mais atores sociais tenham acesso à Internet independentemente de cor, classe social, idade ou nível de escolaridade, modificando perspectivas clássicas de participação política em que "indivíduos brancos, de renda mais alta, de grupos mais velhos com níveis mais altos de escolaridade são mais propensos a participar da ação coletiva"[5] (MARGETTS et al.,2016, p.14).

No entanto, os autores salientam que algumas dessas diferenças permanecem para alguns tipos de participação *online***,** mas que o uso disseminado das mídias sociais desafia essas premissas de longa data,"com a participação aumentando entre os grupos mais jovens e os baixos custos de participação reduzindo a importância dos níveis de renda na determinação das decisões de participação ou não"[6] (Ibid, p.14).

É possível perceber que alguns sujeitos são mais influenciáveis pelas mídias sociais do que outros, tendo a necessidade de tornarem-se visíveis constantemente sobre o que fazem, pensam, comem no dia a dia ou ainda de receber informações sobre ações cotidianas de outros usuários.

Nota-se que atores sociais utillizam as mídias sociais como ferramenta de organização política mas também como espaço de divulgação de descontentamento em relação a atitudes sejam do governo ou de iniciativas privadas, como foi o caso da ida da batata de Marechal Hermes, ícone do subúrbio carioca, para um bar da "moda" em Botafogo, na zona sul.

4 Tradução livre.

5 Tradução livre.

6 Tradução livre.

A batata de Marechal em Botafogo e a polêmica na rede social: Suburbano da depressão

A Void [7]de Botafogo é um gastrobar que se uniu a *house of food,* ou seja, uma cozinha comunitária em que chefs, cozinheiros ou interessados em preparar sua especialidade gastronômica comandam o espaço na data programada. A ideia foi de Wolf Menke, publicitário especialista em espaços colaborativos e que montou a primeira iniciativa nesse modelo em São Paulo. A ideia chegou ao Rio de Janeiro no final de 2016 e se mantém até hoje. Saindo apenas de tendências de gastronomia gourmetizada, o espaço que fica localizado em Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro, abriu sua cozinha para opções mais populares, como a comida de rua, normalmente vendida em carrocinhas espalhadas pelos quatro cantos da cidade.

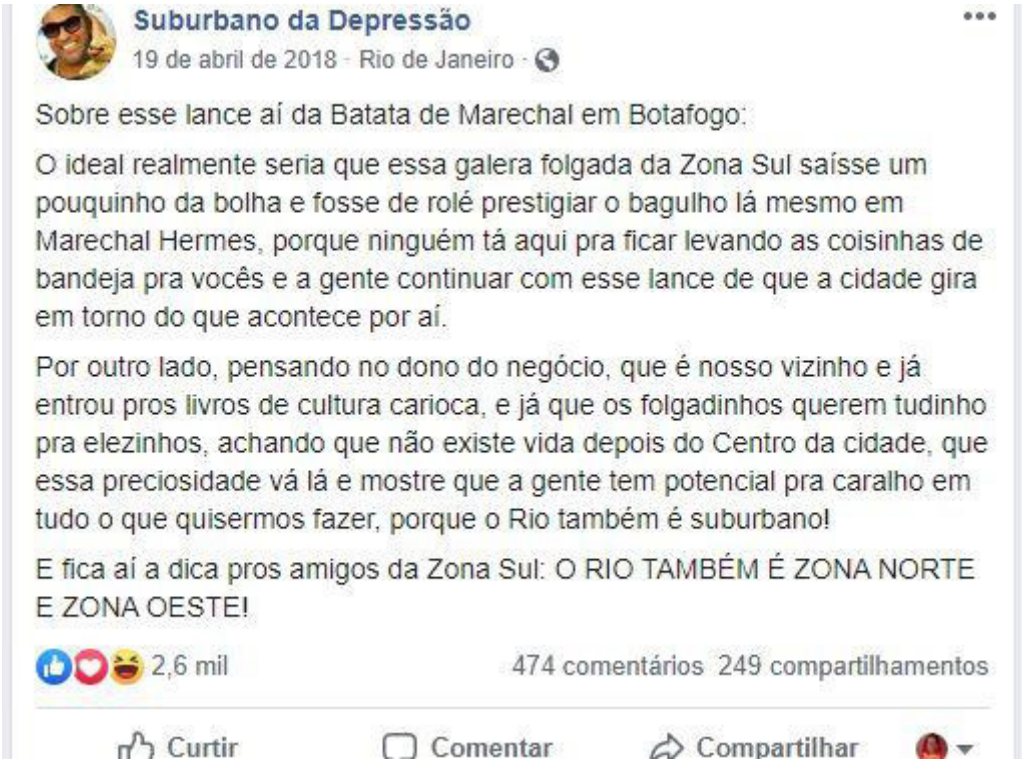
Nos dias 27 e 28 de abril de 2018, os responsáveis pela batata frita de Marechal Hermes foram convidados para participar do projeto. A famosa iguaria suburbana atravessou a cidade e chegou até à zona sul. A notícia foi divulgada em jornais como O Globo com o título "*De Marechal Hermes para Botafogo, Batata Carioca faz sucesso na Zona Sul*" [8]e também no site do Jornal O Dia que deu destaque com a manchete *'Batata de Marechal' chega à Zona Sul*"[9].

7 Void é uma loja três em um que reúne: mix de bar, itens de conveniência e multimarcas. Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/ela/gastronomia/void-house-of-food-seúnem-em-espaco-em-botafogo-18291007. Acesso em: 05 ago.2018.

8 Fonte: site do jornal O Globo. Disponível em https://oglobo.com/rio/de-marechal-hermes-para-botafogo-batata-carioca-faz-sucesso-na-zona-sul-22634564. Acesso em: 05 jul.2019.

9 Fonte: site do jornal O Dia. Disponível em https://odia.ig.com.br/diversao/2018/04/5534469-batata-de-marechal-chega-a-zona-sul.html. Acesso em: 05 jul.2019.

Mas o que parecia ser uma boa oportunidade para os comerciantes de Marechal Hermes se transformou em polêmica no *facebook* mais especificamente na página Suburbano da Depressão, administrada por Vitor Almeida, que fez uma postagem sobre o assunto no dia 19 de abril de 2018[10]. (Imagem abaixo).



1. Postagem na página do Suburbano da Depressão na rede social facebook

A postagem teve 2,6 mil curtidas, 476 comentários e 250 compartilhamentos. Neste artigo serão analisados apenas os 10 primeiros comentários da página tendo em vista a inviabili-

10 Fonte: Facebook Suburbano da Depressão. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 nov. 2019.

dade de espaço, utilizando como base a etnografia nas redes (MILLER,1994).

Antes de iniciar a análise das postagens é importante trazer o conceito de estigma social. De acordo com Erving Goffmann (2008), o termo estigma teve vários significados ao longo do tempo, sendo criado para definir indivíduos que tinham marcas ou queimaduras pelo corpo e que repercutiam sobre o status moral desses sujeitos. Ele afirma que o estigma é utilizado para categorizar indivíduos com características incomuns para a maioria dos integrantes de um grupo social específico como cor de pele, sexo, classe social, etc. Dessa forma, quando o sujeito não se encaixa em uma determinada categoria da sociedade, ele tem possibilidade de sofrer discriminação.

"Sobre esse lance aí da Batata de Marechal em Botafogo: o ideal realmente seria que essa galera folgada da Zona Sul saísse um pouquinho da bolha e fosse de rolé prestigiar o bagulho lá mesmo em Marechal Hermes, porque ninguém tá aqui pra ficar levando as coisinhas de bandeja pra vocês"[11].

Percebe-se no início da postagem do perfil Suburbano da Depressão, um discurso discriminatório, estigmatizado e agressivo direcionado à população que mora na zona sul, como se todas as pessoas que vivessem naquela região da cidade tivessem esse tipo de comportamento.

Há também a questão da divisão da cidade de forma bem determinada, "marcada" territorialmente, ou seja, zona sul e subúrbio são regiões totalmente separadas na cidade do Rio de Janeiro com uma padronização de comportamento social em que não podem

11 Transcrição da postagem da página Suburbano da Depressão no Facebook. Disponível em: Fonte: Facebook Suburbano da Depressão. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

ocorrer trocas e circulação de pessoas entre essas partes da urbe. A afirmação chegou a ser confirmada em alguns comentários de seguidores em um tom irônico:

Pedro Victor Drago: Tem que chegar lá, fazer os playba ficarem viciados na batata e irem comer em marechal.[12]

Dayse Carvalho: o dono do negócio poderia colocar diversos pontos de venda na cidade. Negócio é negócio.[13]

Ana Paula: Daqui a pouco chega a Fernanda Abreu coloca uma marmita colorida e sal do Himalaia e diz que foi ela quem criou a batata de Marechal junto com o funk.[14]

Alessandra Machado: Povo da zona sul vai querer batata orgânica frita no óleo de coco vai vendo.[15]

Gleizi Gomes: Se o Catchup for Predilecta pra cima, já não serve... pra ser raiz tem que ser D`ajuda pra baixo.[16]

Percebe-se nos cinco primeiros comentários da página que a maioria dos seguidores acompanharam a "onda" da primeira parte

12 Pedro DRAGO, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

13 Dayse CARVALHO, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

14 Ana Paula, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

15 Alessandra MACHADO, Facebook do Suburbano da Depressão, 19 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: Acesso em: 30 de novembro de 2019.

16 Gleizi GOMES, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbioDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

do texto do *post* da página do *facebook* do Suburbano da Depressão, ou seja, contrários à iniciativa e ironizando a ida do produto vendido no subúrbio para a zona sul.

Nesse contexto é importante trazer a contribuição de Alessandra Aldé (2017) no que tange à criação e identificação de categorias de usuários quanto à circulação da informação *online*. Em relação a essa situação, infere-se que os internautas enquadram- se na categoria *trenders* (ALDÉ, 2017), visto que eles criam "ondas" imprevistas na rede em que a postagem do perfil do *facebook* analisada preconiza inicialmente uma campanha contrária a ida da batata de Marechal para Botafogo.

No entanto, nota-se também que há seguidor que não compactua com as opiniões iniciais, criando uma polarização de ideias no grupo.

Anita C. Barros: Que preconceito meu Deus ! Moro na Zona Sul e toda semana estou em Marechal. Infelizmente não tem como comprar a batata e trazer para a ZS de □ pois a mesma chegará fria. Estou amando essa novidade.[17]

Grazi Sanog: A batata que ta em botafogo nem é a batata de marechal real.. eh uma q abriu ha pouquissimo tempo. Ces n sabem de nada. Kkkkkkkkkkkkkk.[18]

---

17 Anita C. BARROS, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

18 Grazi SANOG, Facebook do Suburbano da Depressão, 23 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

André Pinelli: O cara quer o meu dinheiro e ainda quer que eu ande 25 km do Flamengo até Marechal Hermes??? Pode ficar com seus clientes aí, pq. o meu $ não vai ver.[19]

Alana Valente: Mas geeente, zona sul tem mt gente... não dá pra generalizar, né?! "Sacanagi com nois"! Kkkkkk. Eu quero Batata de Marechal aqui no Flamengo a 18 reais! Pq de caro já basta o aluguel! Kkkkkkkkk. [20]

Zona Sul da depressão: HAHAHAHAHAAH Prometo ir a Marechal comer a batata! Sou conhecedor do Rio mas a idade agora junta com a preguiça e fica f***.[21]

Ao ler do sexto ao décimo comentários postados na sequência na comunidade Suburbano da Depressão no facebook, percebe-se uma postura diferente dos internautas que procuram apaziguar a situação, tentando ressignificar o conceito de Cidade Partida (VENTURA, 2005) em uma perspectiva mais harmoniosa.

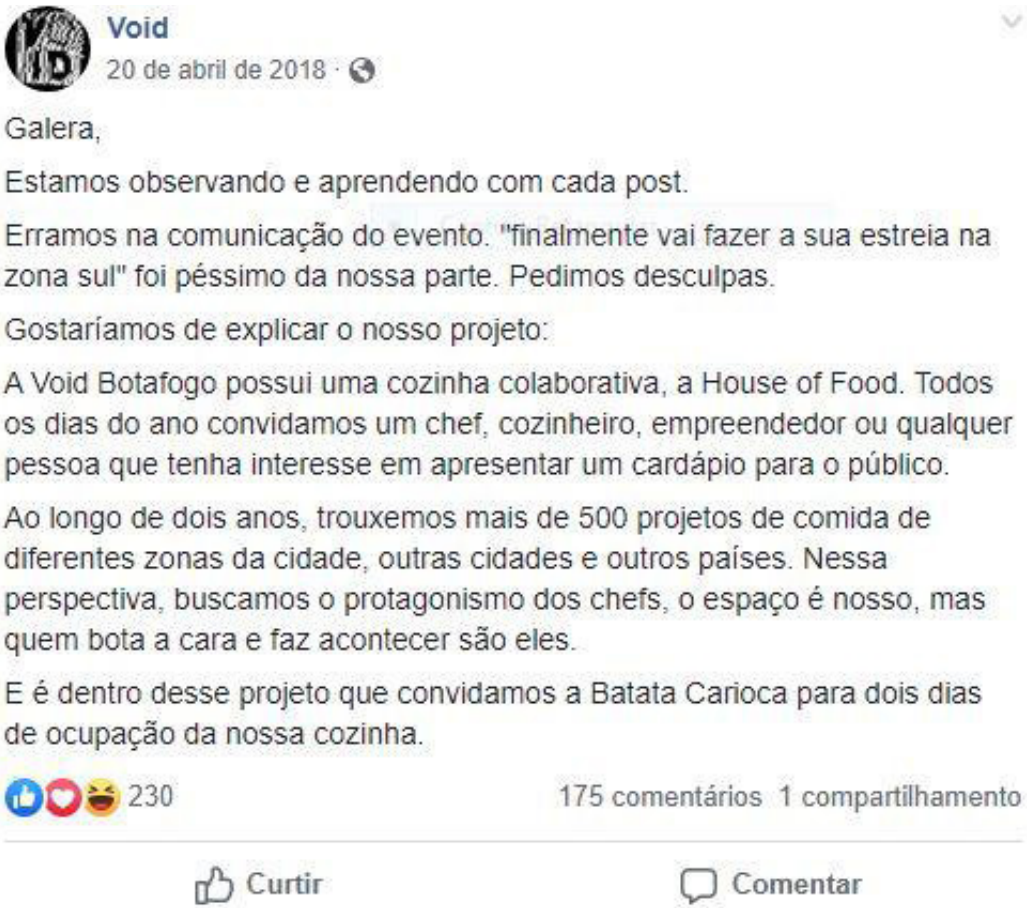
Diante de tanta polêmica na rede social, a Void Botafogo publicou uma mensagem em sua página no facebook em 20 de abril de 2018 se retratando da abordagem utilizada para a ida da batata de Marechal Hermes para o estabelecimento.[22]

19 André PINELLI, Facebook do Suburbano da Depressão, 21 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

20 Alana VALENTE, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

21 Zona Sul da DEPRESSÃO, Facebook do Suburbano da Depressão, 20 de abril de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/SuburbanoDaDepressao/posts/1137315336411068%20. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

22 Fonte: Facebook da Void. Disponível em: https://www.facebook.com/events/430520187376430/permalink/430927344002381/ Acesso em: 30 de novembro de 2019.



2. Postagem do gastrobar Void em resposta à repercussão da iniciativa no facebook.

Percebe-se a partir das colocações acima que a relação comunicacional dos atores que acontecia de maneira presencial nas ruas, no transporte público, em filas, foi ampliada de forma relevante por meio da Internet (ALDÉ, 2017). Muitas das vezes, os indivíduos que não tem coragem de expor suas opiniões com tanta veemência no mundo "real" se utilizam da rede para se posicionar seja positiva ou negativamente em relação a um determinado assunto.

Considerações finais

Nota-se como as mídias sociais são ferramentas importantes de mobilizações. Essa forma incisiva um tanto quanto raivosa de alguns seguidores do perfil Suburbano da Depressão no *facebook*, faz-nos refletir sobre as tensões em comunidades virtuais que, por meio de comentários de internautas, promovem o preconceito e a exclusão na circulação de suas opiniões. Nesse contexto, remete-se ao autor João Freire Filho (2013) com relação a esses sentimentos nas mídias sociais.

> A raiva possui, enfim, complexas e distintas razões, fontes, significados, efeitos. Investigar suas manifestações nos ambientes virtuais pode fornecer pistas bastante concretas acerca de valores, das identidades e das práticas que diferentes grupos ou comunidades sentem que é importante, atualmente, conservar ou modificar (FREIRE FILHO, 2013, p. 17,18).

No entanto, pode-se perceber também uma polarização de opiniões quando o assunto é a ida da batata de Marechal para a zona sul da cidade. A ideia deste artigo foi apresentar um tema que virou polêmica na rede social, mas que já faz parte do cotidiano dos moradores daquele bairro do subúrbio carioca, visto que a batata de Marechal está presente há três décadas na região.

Discussões à parte, quando se fala em Marechal Hermes e em comida de rua farta e calórica, vem logo à cabeça a iguaria gastronômica que pode vir acompanhada por frango, bacon, calabresa,queijo cheddar em porções bem generosas.

Referências

ABREU, M. de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPP, 2013.

ALDÉ, Alessandra. "A construção da política: cidadão comum, mídia e atitude política". In: BORBA, F; ALDÉ, A. (Org.). *Eleições, opinião pública e comunicação política no Brasil contemporâneo: homenagem a Marcus Figueiredo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

FREIRE FILHO, João. "A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e ódio nas redes sociais". In: *Anais* do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Manaus/AM, 2013.

GOFFMANN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUIMARÃES, R. S., FRANK, A. "Alegorias e Deslocamentos do "subúrbio carioca" nos estudos das ciências sociais (1970- 2010)". *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, Volume 08.02, p. 457-482, Mai-Ago, 2018.

HAESBAERT, Rogério**.** *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Porto Alegre,2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. tradução de Teresa Dias Carneiro; revisão técnica de Abner Chiquieri: Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MAIA, João; BIANCHI, E. "Réveillon de Copacabana: territorialidades temporárias." In: FERNANDES, Cíntia; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael. (org.). *Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena*. São Paulo: Anadarco, 2012.

MARGETTS, H et al. *Political Turbulence: How social media shape collective action. Princeton University Press*, 2015.

MASSEY, D. *Filosofia e Política da espacialidade: algumas considerações.* Revista GEOgraphia, da UFF, Ano 6, Nº 12, 2004

MILLER, D. *Modernity: an ethnographic approach.* Oxford: Berg, 1994.

OLIVEIRA, A. C. T. de; FERNANDES, N. da N. "Marechal Hermes e as (des)conhecidas origens da habitação social no Brasil": o paradoxo da vitrine não vista. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, EdUFF, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.* 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade.* Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

Fontes de internet:

Jornal O Dia. Disponível em: https://odia.ig.com.br/diversao/2018/04/5534469-batata- de- marechal-chega-a-zona-sul.html. [Consulta: 05 de agosto de 2018].

Jornal O Globo.Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/de-marechal-hermes-para- botafogo-batata-carioca-faz-sucesso-na--zona-sul-22634564. [Consulta: 05 de agosto de 2018].

Jornal O Globo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/ela/gastronomia/void-house-of-food- se-unem-em-espaco-em-botafogo-18291007. [Consulta: 05 de agosto de 2018].

Void gastrobar: https://www.facebook.com/search/top/?q=-void%20botafogo%20e%20a%20batata. [Consulta: 05 de agosto de 2018].

Capítulo 15

A ÁRVORE DE ESPINAFRE: APONTAMENTOS SOBRE A MEMÓRIA, A DÁDIVA E O RIZOMA AMBIENTALISTA

Rodrigo Rossi MORELATO

Introdução

> O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, de quase todo o universo. Nos detivemos, no entanto, ao que imediatamente sugere a locução "seres imaginários", e compilamos um manual dos estranhos entes que engendraram, ao largo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens (...)
>
> Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o princípio de adições futuras, que podem multiplicar-se até o infinito.

> Convidamos ao eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a enviar-nos os nomes, a fiel descrição e os hábitos mais conspícuos dos seus monstros locais. (BORGES, p. 07, 2007)

A questão que anima a escritura deste texto[1] parte do convite à colaboração feito originalmente por Jorge Luis Borges no ano de 1967, quando da publicação desse curioso bestiário contemporâneo a conter a descrição de criaturas fantásticas que compreendem o grifo e a quimera, diversos dragões e demônios, o basilisco e também a manticora, dentre muitas outras; mas que excetua de forma curiosa – neste caso principalmente – todas as demais que se aparentam ao reino dos vegetais, como as estranhas árvores de espinafre que no México e em Belize, nos Estados Unidos e em Angola (ROSS-IBARRA; MILINA-CRUZ, 2002), bem como no Rio de Janeiro se encontra dispersa e nem sempre familiar àqueles que por elas passam num caminhar desapercebido.

Também conhecida pelo nome de Chaya ou, como prefere a taxonomia vegetal empreendida pela botânica sistemática, *Cnidoscolus aconitifolius*, esse insólito vegetal de domesticação maia personifica a memória de um saudoso agricultor urbano do Rio de Janeiro, inicia às práticas de agricultura na cidade, serve de insumo ao desenvolvimento de uma série de processos de dádiva e acaba por diluir sua presença na constituição de um rizoma ambientalista presente na segunda maior cidade do país.

---

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Neste texto, pretendo "seguir de perto" (LATOUR, 2013, p. 87) a trajetória parcial esse curioso quase-objeto pela cidade e assim descrever como culturas urbanas podem ser marcadas pela simbiose (PRITCHARD, 2013) entre humanos e não-humanos, elementos necessários à compreensão de uma série de processos de dádiva (MAUSS, 2017), ou seja, de partilha de sentido que marcam as práticas comunicacionais (SODRÉ, 2014) e dão características particulares ao ambientalismo praticado no Rio de Janeiro.

O mito de origem

Domesticada pelos maias em épocas pré-colombianas, ainda muito presente nas culturas alimentares mesoamericanas e atendendo também pelo nome de *tsah*, *x'etel* ou *chay* (ROSS-IBARRA; MILINA-CRUZ, 2002), a árvore de espinafre se encontra relativamente dispersa na cidade do Rio de Janeiro: está presente em bairros como Campo Grande, Jacarepaguá, Lapa, Penha, Olaria, Vargem Grande, Complexo do Alemão, Centro e Maracanã[2]. Curioso notar que todos esses exemplares convergem a uma origem comum: um antigo e mal manejado exemplar ainda hoje verdejante na pequena horta comunitária que marca o limite (MAIA; MORELATO, 2017a) entre uma favela e um remanescente verde não protegido: a Serra da Misericórdia, elevação natural no coração da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Cercada por vinte e seis bairros, dentre os quais cinco complexos de favelas, nesse enorme espaço as histórias da árvore de espinafre se confundem com as memórias de um antigo ambientalista, saudoso agricultor urbano que morava nessa parte da cidade e desde os anos 1990 realizava as primeiras atividades de reflorestamento

2 Parte de um estudo maior, este texto é a modulação de uma pesquisa desenvolvida em âmbito de mestrado.

dessas encostas degradadas e poluídas, coletava o lixo despejado por anônimos, protegia nascentes, caçava balões que ameaçavam arder em chamas toda a montanha e realizava caminhadas pelas trilhas talvez inéditas desse maciço quem sabe esquecido pelo poder público.

Luiz Marins, o Luiz Poeta (1957~2011), ficou assim conhecido por toda a cidade do Rio de Janeiro por seu hábito de compilar suas experiências em versos que recitava àqueles que iniciava na preservação da Serra da Misericórdia. Isso porque, como se sabe,

> [...] uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso desprender uma grande energia em dizer repetidas vezes o que foi apreendido arduamente através dos tempos (ONG, 1998, p 52)

Ao longo dessas enunciações pedestres (CERTEAU, 1998) que marcavam as caminhadas pelas matas, outros moradores dos arredores passaram a se envolver com as atividades preservacionistas desenvolvidas por Luiz Poeta, formando uma tribo urbana (MAFFESOLI, 2004).

IMAGEM 01: cidade do Rio de Janeiro e Serra da Misericórdia. Fonte: Google Maps.

Uma das poesias mais marcantes e que dá nome à coletividade por ele agremiada é um pedido da montanha de se ver novamente coberta de verde:

VERDEJAR

Morar em Piabas[3]: quando será?

A Serra é quem clama: Misericórdia!

Porém, entre balas e fumaças: Zona Norte, Rio!

A Serra se lança em seu maior desafio: verdejar já!

3 Piabas é uma localidade que atualmente se encontra protegida na Zona Oeste da Cidade, compondo o Parque Estadual da Pedra Branca.

Já te amo, Serra da Misericórdia, te amo!

O seu verde precisa verdejar nessa redondeza sem paz, pálida e poluída.

Te amo, Serra da Misericórdia, te amo!

Penha, Inhaúma, Olaria, Complexo do Alemão, Ramos e Bonsucesso

Engenho da Rainha, Tomás Coelho Vicente de Carvalho,

Vila Cosmos, Vila da Penha e Penha Circular...

Circundam a Serra da Misericórdia!

Te amo, Serra da Misericórdia, te amo!

O seu verde precisa verdejar nessa redondeza sem paz, pálida e poluída!

Te amo, Serra da Misericórdia, te amo![4]

Essa pequena elegia ao lugar foi primeiramente enunciada em 1997 segundo a memória coletiva: passaram a se reconhecer enquanto *os verdejantes* e têm, desde então, desenvolvido uma série de atividades lúdicas e preservacionistas por toda a Serra da Misericórdia como a transformação das simples moradias da favela em casas sustentáveis dotadas de aquecedores solares, sistemas de captação de água de chu-

4 Disponível em <https://www.verdejar.org/poesias> Acesso em: 20 de junho de 2019.

va e hortas para a produção de alimentos (MAIA; MORELATO, 2017b).

IMAGEM 02: Luiz Poeta oferecendo uma aula ao ar livre. Fonte: Verdejar Socioambiental

Um dos traços da personalidade de Luiz Poeta era seu gosto pela bicicleta, seu principal modal de transporte por toda a cidade. Fazia parte de seu estilo de vida realizar longas viagens de bicicleta por todo o Estado do Rio de Janeiro, como consta em uma homenagem póstuma em música e imagem, de suas "[...] viagens pelo cosmos, em sua bicicleta"[5]. Ao de descobrir portador de um câncer, Luiz Poeta decidiu não mais adiar um sonho que há muito acalentava: fazer uma viagem de bicicleta por outra montanha mágica, o altiplano boliviano.

Em 2009, para o desespero dos demais *verdejantes,* ficou incomunicável durante vários meses enquanto pedalava por boa parte da Bolívia. Ao retornar ao Rio de Janeiro, trouxe consigo curioso presente em formato de estaquia. Era uma planta mágica cultivada des-

5 Vide música "Luizinho (Luiz Poeta)" composta e gravada por João Neanderthal e sua banda. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=Z9lm-pRO0UtM> Acesso em: 20 de junho de 2019.

de tempos imemoriais por um povo desaparecido devido à ganância humana; servia à dissipação de feitiçarias, ao tratamento de fadigas musculares, de artrites, reumatismos, hipertensão, pedras nos rins e, segundo relatos orais ainda sem devida comprovação na literatura científica, também ao tratamento do câncer (ROSS-IBARA; MOLINA-CRUZ, 2002, p. 361): a primeira muda da árvore de espinafre chegava à Serra da Misericórdia e foi plantada entre as leiras dos canteiros que compõem a horta comunitária que os *verdejantes* fazem cuidar desde os anos 1990.

Breves considerações sobre a dádiva

Ao longo de mais de vinte anos, os resilientes os *verdejantes* continuaram suas campanhas pela preservação desse lugar todo especial. Realizam periodicamente oficinas livres e caminhadas pela montanha, desenvolvem atividades culturais que vão de peças de teatro a pequenos filmes que narram sua trajetória coletiva, manejam os canteiros da horta comunitária e o Sistema Agroflorestal que mantém em plena favela, celebram a vida e o desejo de se estar-junto (MAFFESOLI, 2004) em meio ao verde que lhes empresta a identidade.

Todos os anos, no mês de setembro (quando do aniversário do saudoso Luiz Poeta), se realiza um grande mutirão: é preciso reparar os canteiros, podar as árvores dos arredores, bioconstruir novos espaços e reparar outros. Por ocasião desses mutirões se fazem chamadas para outros movimentos sociais ou interessados venham ajudar nesse exaustivo trabalho braçal feito coletivamente.

Recebidos ao sopé do morro que dá acesso à comunidade, essa nova legião de iniciados é levada a caminhar pelos espaços mantidos pelos *verdejantes*. Enquanto se caminha, se conta a história dos lugares, se recitam as poesias de Luiz e, num momento especial, no cora-

ção da horta comunitária, se apresenta a árvore de espinafre àqueles que não conhecem sua história ou propriedades.

É um vegetal realmente fantástico: mesmo na terra mais seca e dura uma pequena estaquia que encoste no solo logo enraíza e viceja num arbusto que em poucos meses atinge os quatro metros de altura. Suas folhas maduras, compostas de cinco lóbulos unidos no tamanho aproximado de uma mão bem espalmada, são comestíveis desde que passem por breve fervura pois, de outro modo, podem levar a uma flatulenta intoxicação devido à sua seiva indigesta. Seu crescimento rápido a faz ótimo insumo à recuperação dos solos: ao podar e triturar seus galhos e folhas se adquire excelente composto à adubação da terra exaurida, permitindo o cultivo de outros vegetais mais delicados ou exigentes. Quem a conhece nesse trabalho exaustivo com a terra pode se beneficiar de um refrescante suco verde feito a partir de brotos tenros batidos em água gelada com limão ou abacaxi, verdadeiro bálsamo em dias de calor. Suas propriedades medicinais aparentemente vão do fortalecimento de unhas e cabelos, tratamento do alcoolismo, da insônia, da perda de memória, dentre outras mazelas que a farmacologia talvez devesse melhor estudar.

Ao final desses dias de trabalho, é comum oferecer de presente àqueles que participaram das atividades do mutirão uma pequena estaquia da árvore de espinafre – é preciso retribuir o trabalho voluntário. De tal modo que a chaya é muitas coisas e, quase nunca, apenas uma Planta Alimentícia Não-Convencional (PANC), como é por muitos conhecida. Às vezes insumo a atividades produtivas, talvez artefato da memória coletiva, outras vezes simples alimento, quase sempre também um presente, curiosas histórias brotam entre os ramos da árvore de espinafre.

À multiplicação dos híbridos proposta por Bruno Latour como a origem das diversas crises epistêmicas que povoam a contempora-

neidade, é preciso entender que "[...] o social é uma rede heterogênea, constituída não apenas de humanos, mas também de não-humanos, de modo que ambos devem ser igualmente considerados" (FREIRE, 2006, p. 49).

Buscando explicitar o subterfúgio operado pelo pensamento Moderno em sua dicomomização entre Natureza e Cultura que, ao não abrir mão de sua vantagem epistêmica entre o sujeito e o objeto de conhecimento, tentaram aplicar

> [...] seu padrão de leitura, [os modernos] viram nos antigos híbridos apenas misturas indevidas que era preciso purificar, separando os mecanismos naturais das paixões, dos interesses ou da ignorância dos humanos. [...] O obscurantismo das idades passadas, que misturavam indevidamente necessidades sociais e a realidade natural, foi substituído por uma nova aurora luminosa que separava claramente os encadeamentos naturais e a fantasia dos homens. (LATOUR, 2013, p.40)

Talvez uma maneira interessante de se percorrer o social sem se deixar cair na assimetria que o pensamento moderno fabula seja, realmente, se alimentar das controvérsias que o discurso dicotômico apresenta e, nesse sentido, "seguir de perto" os híbridos que tal postura cria seja um bom conselho. Ainda segundo Latour:

> Misturamos, sem o menor pudor, nossos objetos com as coisas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas. A partir do momento em que seguimos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa,

> outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca se reduzir a um simples ente. (LATOUR, 2013, p. 87)

Talvez seja oportuno lembrar que a troca de presentes é um constituinte da vida humana, gerando um tipo de vínculo social extremamente forte ao nos lembrar que

> [...] uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que a dádiva, obrigação e liberdade se misturam. Felizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. (MAUSS, 2017, p. 308)

Nesse famoso texto sobre as formas arcaicas do contrato, Marcel Mauss discorre sobre os processos de dádiva tecidos por sociedades ditas tradicionais. Se ampara em um grande número de processos e estudos desenvolvidos no coração da sociologia descritiva como o do *potlach* americano e o *kula* no pacífico ocidental. Desenvolve suas considerações sobre esses "fatos sociais totais" os quais se pode observar nas "coisas sociais em movimento", certo "[...] caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações" (MAUSS, 2017, p. 194).

Seguir de perto essa troca de presentes pode ser um caminho interessante a se percorrer para entendermos algumas práticas ambientalistas da cidade do Rio de Janeiro, como talvez os *verdejantes* conheçam muito bem. Talvez a troca de presentes gere ainda hoje um laço espiritual entre aqueles que participam dos processos de dádiva:

é preciso receber (caso contrário, pode haver ofensa), mas também passar adiante e retribuir – preferencialmente após algum tempo e sempre que possível com certo valor maior do que aquele recebido. Ainda segundo Mauss

> Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca (MAUSS, 2017, p, 221)

Recentemente, esse processo de dádiva oferecido em formato de uma muda da árvore de espinafre foi retribuída aos *verdejantes* de uma forma muito contemporânea: a prestação devida foi paga através da visibilidade proporcionada pelo convite a participar de um programa de televisão. Talvez uma breve digressão nos ajude a entender melhor.

Marcelle Felippe, uma das mais atuantes *verdejantes* na contemporaneidade, lembra vividamente do ocorrido: certo dia os *verdejantes* foram convidados a participar de uma atividade de intercâmbio de suas experiências de agricultura urbana em outro município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Segundo Marcelle:

> Nossa... É uma coisa... O Poeta quem plantou. E a gente as vezes nem sabe o que se faz com ela... Só um pedacinho... Teve uma vivência que a gente levou uma muda de chaya... Lá pras mulheres de Paracambi, uma mudinha só. E elas montaram o Empório da Chaya! Elas fazem de tudo,

> vendem farinha de chaya, fazem vários pratos... Até bem casado de chaya elas fazem! Panetone de Chaya! Geléia, bolo ... Tem a Regina Tchelly também... A Tchelly começou o Favela Orgânica com o Verdejar, né...? Ela conhece a Chaya comigo... Num dia que ela vem aqui, a gente tá fazendo mutirão e a gente tá plantando Chaya...[6]

Utilizada pelas mulheres Movimento Sem-Terra (MST) no acampamento Marili Pereira da Silva, em Paracambi – um município de cerca de cinquenta mil pessoas que compõe a Região Metropolitana do Rio de Janeiro – a chaya vem ganhando notoriedade por aquelas bandas desde 2015.

Lá se podem encontrar inúmeros arbustos da árvore de espinafre que é beneficiada das mais diversas maneiras complementando a renda, gerando solidariedade e fazendo a fama de um coletivo de mulheres agricultoras da baixada fluminense: o Empório da Chaya; que planta, colhe, beneficia e desenvolve receitas com essa planta que vai de bolos de pote a panquecas, geleias, sucos, mousses, sacolés gourmet, panetones e, como não poderia deixar de ser, também chaya *in natura*. De tal modo que o Empório da Chaya foi um dos agraciados com o Prêmio Consulado da Mulher[7] e talvez tenha chegado a hora de um público maior conhecer essa planta.

---

6 Em entrevista ao autor em outubro de 2018.

7 Ação social da marca de eletrodomésticos Consul, atua desde 2002 promovendo ações de transformação social pautadas no empreendedorismo feminino. Vide <http://consuladodamulher.org.br/consuladodamulher/> Acesso em: 10 de outubro de 2018.

IMAGEM 03: alguns produtos feitos com a Chaya no Empório da Chaya. Fonte: Consulado da Mulher[8]

Outra pessoa que conheceu a Chaya através de uma atividade *verdejante*, foi Regina Tchelly, uma famosa cozinheira da cidade que atualmente possui um programa de televisão.

"Vinda da Paraíba", ela mora no Rio de Janeiro desde 2001. Empregada doméstica durante muitos anos, participou de uma qualificação da Agência de Redes Para a Juventude[9], onde apresentou uma proposta de se trabalhar com culinária sustentável em comunidades da cidade a qual, criticada pela banca avaliadora por ser "muito complexa", fez com que reunisse algumas mulheres das comunidades e, com apenas cento e quarenta reais, desse início a uma série cursos de culinária saudável desenvolvendo receitas e ensinando a usar todas as partes geralmente descartadas dos vegetais.

8 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HbvGCM0JpC8> Acesso em: 10 de outubro de 2018.

9 Atuando desde 2011, oferece cursos de capacitação proficional para jovens moradores de periferias da cidade. Vide < http://agenciarj.org/> acesso em 10 de outubro de 2018.

Desde 2011, esse grupo de mulheres tem se empenhado no Favela Orgânica[10], um projeto social que atualmente oferece uma série de serviços sobre os ciclos dos alimentos, encontros de "gastronomia alternativa" e capacitações profissionais as mais diversas ligadas ao ramo da alimentação.

Desde 2017, Regina Tchelly apresenta no Canal Futura um programa de televisão chamado "Amor de Cozinha". Embebido de sua visão de mundo e das práticas que desenvolve em seu projeto social, em seu programa

> A chef Regina Tchelly coloca o "pé na rua" e nas estradas do país para descobrir e incentivar novas experiências dos brasileiros com a comida típica do cotidiano. Na sua cozinha, Regina revela as melhores opções para uma alimentação saudável e consciente. Aproveitamento total dos alimentos é a regra número um! Nada vai para o lixo, tudo vira receita de sucesso. (Facebook do "Amor de Cozinha")[11]

Em 2018 o programa estava em sua segunda temporada, contava histórias das relações entre pessoas e plantas ao ensinar receitas a partir da banana, da jaca, da ora-pro-nóbis, do inhame e também da chaya – programa que contou com a participação das mulheres que constroem o Empório da Chaya e também de Marcelle Felippe,

---

10 Localizado na Comunidade da Babilônia, Zona Sul da cidade, boa parte dos encontros acontece na casa da própria Regina Tchelly. Vide <https://favelaorganica.com.br/pt/o-projeto/> Acesso em: 11 de outubro de 2018.

11 Disponível em <https://www.facebook.com/pg/amordecozinhatv/about/?ref=page_internal> Acesso em em: 10 de outubro de 2018.

que ajudou a *chef* Regina Tchelly a fazer uma receita de risoto de chaya.

Enquanto cozinhavam, as duas conversavam sobre a história da planta, suas propriedades, sua trajetória na cidade a partir das mãos de Luiz Poeta e das práticas *verdejantes*. A própria Regina rememora que:

> A Marcelle, gente, é uma das pessoas mais maravilhosas que o planeta me apresentou. Foi num dia lindo, que eu nunca tinha ido na Zona Norte do Rio de Janeiro – e nunca tinha andado de metrô também. Fui atrás dela porque eu desenvolvi o Favela Orgânica, a gente precisava de parcerias e ela trabalhava com hortas... E foi aí que eu cheguei e vi essa mulher linda, com um enxadão nas costas e eu falei assim "é essa vida que eu quero pra mim". E chegando lá, adivinha o que ela tava plantando? macaxeira e nossa chaya! (Regina Tchelly)[12]

12 Vide "Amor de Cozinha", temporada 02, episódio 10: Chaya. Disponível em <http://www.futuraplay.org/video/chaya/455180/ > Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

IMAGEM 04: frame do programa Amor de Cozinha no qual Marcelle (à esquerda) e Regina Tchelly (à direita) cozinham chaya. Fonte: Amor de Cozinha/Futuraplay

Talvez a visibilidade oferecida por Tchelly em seu programa tenha sido uma maneira de retribuir a dádiva que recebeu pelas mãos dos *verdejantes*, os quais, em sua jornada pela preservação da Serra da Misericórdia, têm sempre uma necessidade de "comunicar mais" as atividades que realizam e o potencial que se encerra nessa montanha cercada de tiroteios e belezas que atravessam a Zona Norte do Rio de Janeiro.

O rizoma ambientalista

A ênfase dada à árvore de espinafre até aqui talvez seja aquele aspecto relativo às trocas e obrigações que se entrelaçam através de suas estaquias, um aspecto arborescente (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 35) da linhagem de origem segundo a memória coletiva *verdejante*. Acontece que tal planta tem uma qualidade que a torna um presente diferente: nunca se tem apenas uma muda, pois, desde que partido ao meio qualquer galho, se formam duas, três ou quantas

mudas sejam necessárias desde que se preservem as gemas por onde novos ramos irão brotar, sempre com facilidade.

Se de certo modo isso facilita a partilha da dádiva e a diáspora desse vegetal pelo mundo, por outro lado sua trajetória parcial pela cidade sugere tratá-la também enquanto um mapa aberto, certo tipo de rizoma que, uma vez percorrido por suas linhas e platôs que o compõem, possam dar a dimensão do tipo de ambientalismo difuso que existe no Rio de Janeiro (MAIA; MORELATO, 2018) e que se pode conhecer à medida em que se pretende, segundo o princípio de cartografia e de decalcomania[13]

> Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. (...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.30)

Talvez um bom percurso para se compreender esse rizoma tecido, experimentado e ancorado na realidade da cidade seja o de se percorrer alguns processos de des-re-territorialização que a árvore de espinafre conhece a partir da dádiva partilhada pelos *verdejantes* que, como atentam os autores, é antigenealógico (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43), ou seja, passa por processos de des-re-territorialização segundo os quais

13 Dentre outros princípios como os de conexão e heterogeneidade; de multiplicidade e de ruptura assignificante, todos inter-relacionados, ficaremos aqui com o quinto e o sexto princípios, dada a extensão do relato.

> [...] a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, "é a operação da linha de fuga" e a reterritorialização é o movimento de construção do território; no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. (HAESBAERTH; BRUCE, 2002, p.08)

No bairro de Campo Grande, por exemplo, esse vegetal conhece um uso bastante original pela Juventude Agroecológica: ela é utilizada enquanto certo tipo de escambo. Composta de jovens em idade escolar, a maioria secundaristas e moradores da Zona Oeste da cidade, essa juventude compõe um dos Grupos de Trabalho (GTs) da Rede Carioca de Agricultura Urbana[14]. Seus fazeres são intensos e vão da realização de mutirões em pequenas propriedades agrícolas da cidade, passam por oficinas de capacitação as mais diversas, a realização de um sem-número de atividades culturais como saraus ou rodas de rima e a participação de feiras, como a que aconteceu na Fundição Progresso, em 2015, quando tive a oportunidade de conhecê-los.

Lá estavam dois jovens estudantes secundaristas que tinham atravessado a cidade para participar da feira agroecológica que a REDE CAU promovia no Centro da cidade, coordenando uma das barraquinhas na qual vendiam mudas: taioba, tomilho, salsinha, coentro selvagem, urucum, louro e, também árvore de espinafre. Os vasinhos eram feitos a partir de copos d'água desses descartáveis, ou

14 Formada em 2009, a Rede Carioca de Agricultura Urbana (REDE CAU) é uma rede intersetorial dispersa por toda a cidade do Rio de Janeiro que agremia as mais diversas iniciativas de agricultura urbana que a cidade conhece.

copos de Guaravitom, ou qualquer outro recipiente em plástico que recolhessem pela cidade: furavam embaixo, enchiam de terra e com sementes doadas por outros parceiros da rede, faziam as mudinhas que carregavam em ônibus, trens e metrôs como que polinizando a cidade com plantas conhecidas há muito dos quintais de subúrbio.

Como o preço da passagem é de certo modo abusivo, passaram a vender cada mudinha pelo preço aproximado do valor de um modal do transporte público – no ano de 2018, se vendia uma mudinha por R$4,00 e também se aceitava cartões unitários de metrô, mas preferencialmente os da SuperVia que corta em linhas férreas todo o subúrbio carioca.

Conversando sobre essa prática, um dos jovens, que carregava uma caixa de feira repleta de mudinhas que começava a organizar sobre a barraca de feira, que me disse

> Nós pegamos as sementinhas e as mudas para comercializar porque alguns jovens não têm dinheiro para vir para os eventos. Então a gente comercializa as mudinhas para pagar a passagem para os jovens que não têm como vir para os eventos porque a família é precária e às vezes não tem dinheiro...[15]

No bairro da Penha, face norte do maciço da Serra da Misericórdia, Ana Santos e Marcelo Silva se utilizam da Chaya principalmente de duas maneiras: enquanto árvore pioneira ao reflorestamento que realizam nos arredores do Centro de Integração da Serra da Misericórdia (CEM), do qual são os coordenadores; e enquanto um complemento de sua renda, pois a comercializam semanalmen-

15 Em entrevista para o autor em outubro de 2018.

te nas feiras agroecológicas promovidas pela REDE CAU tanto na UERJ (que acontece às terças-feiras), quanto a de Olaria (que acontece aos sábados).

Vendida em molhos e sempre fresca, "Aninha" recomenda a fervura por no mínimo cinco minutos antes do consumo e complementa que o modo mais comum de se consumir essa hortaliça é à semelhança da couve; que já tem muitos clientes fiéis que sempre compram um ou dois molhos de chaya sendo que os que possuem algum quintal tem até mesmo mudas da árvore de espinafre nos fundos de suas casas (SANTOS; MAIA; BORGES, 2016).

Deste modo, nem todos esses exemplares da árvore de espinafre, guardam a memória de Luiz Poeta como desejaria a arborescente memória *verdejante* pois:

> Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25)

Talvez o mais significativo exemplo por mim encontrado seja o bairro do Maracanã; pois quem adentra o Campus da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo seu Portão 01 pode ver à sua esquerda uma imensa mangueira em cujos arredores vicejam bananeiras, jabuticabeiras, mandiocais e alguns poucos canteiros de hortaliças. É ali que se reúne o Coletivo Agroecológico Manga Rosa, composto basicamente por estudantes da universidade. Seus encontros-mutirão acontecem todas as segundas-feiras, quando manejam os cultivares, arrumam suas ferramentas num armário improvisado à guarita da mangueira que lhes empresta o nome, realizam a compostagem

de resíduos que trazem de casa e constroem outros pequenos canteiros nos exíguos espaços livres que possui o campus da verticalizada UERJ: ali também há uma pequena muda de chaya.

Em certo dia de mutirão, conversei com Renato, um dos mais entusiasmados membros do coletivo na atualidade, quem coordenava o mutirão naquele dia. Perguntei da pequena muda se encontrava um pouco além dos canteiros, se ele sabia a origem. Não foi de espantar que, apesar da proximidade com a Feira Agroecológica da UERJ, que acontece a poucos metros dali e onde a chaya é comercializada quase que semanalmente, ele não soubesse sobre qual planta eu estava falando.

Fomos ao encontro dela, a alguns passos da sombra da mangueira: é esta, eu disse. Diante da negativa de Renato, nada com o que se espantar, sendo o rizoma essa espécie de labirinto: talvez ali a trama do fio de Adriadne tenha simplesmente se desfeito e o saberes sobre a árvore de espinafre, se perdido, fazendo com que esse insólito vegetal retornasse à condição de um estranho, belo e desconhecido arbusto.

Considerações finais

Neste breve relato apresentei um percurso pela memória coletiva, processos de dádiva e a tessitura de um rizoma que dão forma particular a uma cultura urbana: o ambientalismo praticado pelos agricultores urbanos e periurbanos da segunda maior cidade do país.

Prática comunicacional, os processos de dádiva devem ser entendidos enquanto um "fato social total" (MAUSS, 2017, p. 193) que não concernem apenas sociedades ditas "tradicionais" ou "primitivas", mas atravessam as culturas contemporâneas e fazem do estudo das "questões conexas" (MAUSS, 2017, p. 194) que as atravessam um caso de relevante interesse ao estudo da partilha de

sentindo (SODRÉ, 2014) sobre a qual se fundamenta o campo da comunicação.

Embora haja mais linhas de segmentaridade a se percorrer nesse mapa aberto sugerido pela trajetória da árvore de espinafre nesta cidade – bem como em outras localidades –, talvez seja melhor retornar ao sábio conselho de Jorge Luis Borges: finda esta breve descrição, convido outros pesquisadores a enviar a fiel descrição dos estranhos seres que habitam suas cidades, talvez também e através dos "novos e estranhos usos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34) que essas criaturas por ventura venham a conhecer.

Referências

BORGES, Jorge Luís. *El libro de los seres imaginários*. Madrid : Alianza Editoral, 2007

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Editora Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, **vol. 1**. São Paulo, Editora 34, 2011

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo : Perspectiva, 2013

FREIRE, Letícia de Luna. "Seguindo Bruno Latour: notas para uma antropologia simétrica". *Comum*, n. 26, v. 11, 2006. p. 46-65

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Niterói (RJ) : Revista GEOgraphia v.4 n.7, 2002

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos – ensaio sobre a antropologia simétrica*. São Paulo : Editora 34, 2013

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva – forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo : UBU Editora, 2017

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro : Ed. Forense Universitária, 2004

MAIA;MORELATO. *Eco-limite: tática fundante do cotidiano*. Santo Amaro da Purificação, BA : Anais do I ENICECULT, 2017a

_____. "Angústia Global e transcrição local: uma casa tech pós-colonial". *Eco-Pós*, n. 3, v. 20, 2017b. p. 133-149

_____. *Tira-Caqui: celebração da agricultura urbana*. Joiville (SC) : Anais do XXXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 2018

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavr***a**. Campinas, SP : Papirus, 1998

ROSS-IBARRA, Jeffrey; MILINA-CRUZ, Alvaro. *The ethnobotany of chaya (cnidoscolus aconitifolius ssp. Aconitifolius Breckon): a nutritious Maya Vegetable*. Economic Botany, n.4, v.56, 2002. p. 350-356

SANTOS, Ana Paula; MAIA, Rafael Cevidanes; BORGES, Patrícia da Veiga. "A trajetória da chaya na Serra da Misericórdia" In *Agriculturas*, v. 13, n.2, 2016. p. 21-25

SIMAS, Eduardo. *Tem meio-ambiente na favela? Ambientalismo na Serra da Misericórdia*. [Dissertação em Geografia]. Faculdade de Geografia. Rio de Janeiro Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

SODRÉ, Muiz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis : Vozes, 2014

Capítulo 16

OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA MULHER NA PUBLICIDADE URBANA DE NATAL (BRASIL)

Patrícia de Souza NUNES

Introdução

Na sociedade contemporânea de massas há uma intensificação do culto ao corpo, em que os indivíduos experimentam uma crescente preocupação com a imagem e a estética corporal. Um dos fatores dessa tendência de comportamento decorre do papel conformador das imagens em circulação nas mídias, que sincroniza procedimentos sociais e suscita a imitação, potencializando a influência dos corpos representados midiaticamente, especialmente entre os jovens.

Os discursos midiáticos corroboram, além da objetificação, a construção de gênero e de papéis sociais restritivos, a partir do momento em que passam a apresentar imagens exclusivas de duas únicas formas de gênero, representando cada qual tipos pré-estabelecidos na cultura patriarcal: o menino brinca com o carro, a menina com a boneca; o homem trabalha, a mulher cuida do lar e dos filhos – quando não apresentam o homem macho e viril em ação e a mulher frágil e sexualizada. Tais desigualdades se manifestam nos discursos midiáticos, cujos papéis são fundamentais na sua publicização. A publicidade de imagens hegemônicas estereotipadas e objetificantes do feminino é questionada pelas feministas há décadas que, entre dife-

rentes agendas, incluem questões sobre as representações das mulheres em campanhas publicitárias como o feminismo liberal (que luta contra o sexismo e a discriminação contra as mulheres no trabalho, na educação e na mídia) e feminismo radical (que luta contra a objetificação sexual das mulheres) (GIDDENS, 2013). As mulheres, influenciadas por essa inflação de imagens, buscam freneticamente alcançar o corpo ideal que, por ser imperiosamente imposto como perfeito, torna-se inatingível.

Nesse contexto, os *outdoors* compõem um sistema de valores que, às vezes, são partilhados pelos indivíduos que compõem a sociedade. Em outras circunstâncias, esses indivíduos são apenas orientados por tais valores. Os anúncios veiculados nas plataformas de mídia exterior são não apenas reprodução, mas produção de papéis sociais difundidos por instituições sociais consolidadas. Na conjuntura social, a publicidade – como sistema comunicativo que adequa sua mensagem para que possa ser compreensível e decodificada pelo público das marcas – depara-se com o desafio de descontruir discursos historicamente publicizados, pautados de preconceito e estereótipo contra minorias sociais (mulheres, negros, indígenas, imigrantes, homossexuais, idosos, portadores de deficiência, moradores de rua e favelas). Dentre os motivadores para essa mudança, está a crescente identificação dos consumidores com questões relevantes, que consideram, na decisão da compra, o posicionamento das marcas quanto aos assuntos sociais (Edelman Earned Brand, 2018). Dentro desse universo de clientes sociologicamente exigentes, a maioria das mulheres acredita que as propagandas na televisão mostram um padrão de beleza que é muito distante da realidade da brasileira e sente-se frustrada quando não consegue ter o corpo e a beleza daquelas mostradas (Data Popular, 2013).

Considerando o exposto, questiono: como acontece a representação imagética do gênero feminino na publicidade em Natal, capital do Rio Grande do Norte? Que mulheres são dadas a ver pelos publicitários? O questionamento considera que, historicamente, a publicidade difunde padrões de gênero, corpo e feminilidade que objetificam, discriminam e oprimem as mulheres. Muito se discute no campo acadêmico e nos movimentos feministas um fazer publicitário que busque contemplar a diversidade da população brasileira, distanciando-se dos estereótipos publicizados há décadas no que se refere à mulher. Objetivou-se, portanto, analisar as representações do feminino na cena da cidade de Natal, tomando como *corpus* os *outdoors*. Busquei, de modo específico: a) verificar o setor de mercado em que as personagens mulheres mais aparecem; b) observar as características visuais; c) perceber os modos de representação; d) verificar a exposição dos corpos; e) observar as personagens e seus papéis; f) descrever os cenários, as cores e os textos linguísticos.

Delimitei como campo de investigação a cidade de Natal (RN), especificamente, as avenidas Senador Salgado Filho, Prudente de Morais, Engenheiro Roberto Freire, Doutor João Medeiros Filho e BR 101. Para a escolha dessas avenidas utilizei dois critérios: o fluxo de automóveis e a concentração de *outdoors*. Quanto ao procedimento através do qual obtive os dados necessários para elaboração da pesquisa, realizei incursões a campo para observação das imagens e mapeamento dos locais nos quais se encontravam as peças, seguido do registro por meio de fotografia. Direcionou-se o olhar para o registro dos anúncios que apresentavam imagens femininas sozinhas ou acompanhadas, desde que a mulher compusesse os anúncios. O período de coleta correspondeu aos meses de abril, maio e junho de 2018. Foram registrados 119 anúncios em *outdoors* com personagens mulheres. Formou-se a amostragem de 64 anúncios, cujo número de

personagens femininas que aparecem é de 74. A análise das imagens segue as propostas de Goffman (1987), Penn (2002), Joly (1996), Mota-Ribeiro (2005) e Januário (2016), com adaptações nos métodos dos autores para que atendessem à amostragem e aos objetivos desta pesquisa.

Representações da mulher nos outdoors

Setor de mercado que mais usou personagens femininas

Busquei identificar nos *outdoors* as marcas categorizando-as pelos seus respectivos setores de mercado. Assim, verifiquei que as personagens femininas apareceram em 25 anúncios do setor de educação (escolas, cursos técnicos e instituições de ensino superior particulares). O que se constata é que as figuras femininas são usadas na maioria dos *outdoors*, nas avenidas observadas, desse tipo de anunciante. Os usos de figuras femininas, geralmente, aparecem associados a um nome e curso, por meio de legendas dispostas próximas ao corpo, levando-nos a perceber que se tratavam de alunas das respectivas instituições.

Também identificou-se anúncios relacionados ao lazer (14) e à moda (11). As imagens relacionavam as mulheres a negócios de shopping centers, shows, eventos, cerimoniais, como casamento e festas de debutantes, além de prostituição. Os anúncios de moda atrelavam as imagens femininas a marcas de roupas, calçados, biquínis e *lingeries*, acessórios e cosméticos. Os setores de beleza e saúde (5) relacionavam as imagens às clínicas de estética e spas, academias e instituições como o conselho de enfermagem. Os anúncios de imobiliário (3) associavam à compra de imóveis; os de telecomunicações (2) aos serviços de telefonia móvel e internet; os de móveis e decoração associavam as imagens com marcas de design de móveis e construção; nos anúncios de alimentos e bebidas (1), a figura da mulher aparecia

juntamente com o produto no supermercado; nos de hotelaria (1), a figura aparecia com marcas de motéis; por fim, nos anúncios de automóveis (1), a figura feminina estava associada à venda de veículos.

A imagem publicitária do que se entende ser uma mulher ou do que se pretende que ela seja vem sendo construída social e culturalmente. Segundo Carvalho (2000, p. 23), "a sociedade de consumo identifica e reforça o papel feminino que vem se desenvolvendo historicamente a partir da organização patriarcal da sociedade: o de sustentáculo interno da estrutura familiar". Nesse sentido, segundo a autora, a mulher desempenha a função de protetora da família e da casa, compondo a imagem da domesticidade – o que não significa dizer que ela seja a responsável em pagar as contas da casa, mas a compradora oficial.

> Por isso, a maior parte das mensagens publicitárias dirige-se à mulher- consumidora, que não se limita a consumir produtos ditos femininos, como os de moda, perfumaria, cosméticos, etc., mas é responsável pelo consumo da família: alimentos (incluindo bebidas), produtos de limpeza e de higiene, produtos destinados às crianças, como roupas, brinquedos e guloseimas, e aos homens, principalmente, roupas (CARVALHO, 2000, p. 24).

O avanço das mulheres no mercado de trabalho levou-as a terem acesso aos espaços antes destinados apenas aos homens. Com o aumento da escolaridade e da inserção profissional feminina, as marcas começaram a olhar para um perfil de público que passou de apenas dona de casa para trabalhadora. Os produtos foram sendo

criados pensando nessa "nova mulher", que concilia o trabalho e a família (a vida pública e privada). Os fabricantes reconheceram que as mulheres eram a essência do seu mercado, passaram a criar produtos que melhorassem as vidas das mulheres otimizando o tempo das atividades domésticas, como aconteceu com os eletrodomésticos. Os cosméticos começaram a ser anunciados ainda mais pela publicidade. Os fabricantes de automóveis anunciavam dando destaque não apenas as funções técnicas, mas também ao designer dos carros. As empresas reconheceram que as mulheres são a essência desse mercado, visto que respondem pelo consumo de maior parte dos produtos, segundo Gonzales (2018).

Para a autora há a "mulherização no marketing". Isso porque as mulheres são as consumidoras-chefe, já que escolhem e compram para elas e outros integrantes da família. Mas, também, porque respondem de formas diferentes às mensagens publicitárias, pois valorizam coisas que os homens não valorizam com a mesma intensidade. Como consumidoras, exercem um efeito multiplicador, ou seja, elas compram e vendem quando estão satisfeitas com o produto ou serviço, comentam com homens e mulheres, recomendando marcas ou vendedores que as impressionaram positivamente (GONZALES, 2018). Assim, segundo a autora, a "mulherização no marketing" se justifica pela ascensão da mulher, que fez com que elas respondessem pelo consumo da maior parte dos produtos. Por isso, essa tendência do mercado mexeu com o design e marketing dos produtos. Assim, "a estratégia para conquistar o público" – que em boa parte é feminino - "por meio de projeção e da identificação depende do registro da linguagem, isto é, o texto e a imagem da mensagem publicitária devem estar adequados aos segmentos a que se destina" (CARVALHO, 2000, p. 25).

Dessa maneira, compreende-se que os diferentes setores utilizam a figura da mulher como apelo de identificação com o enunciatário da mensagem, ou seja, há imagens da mulher profissional, mas a publicidade continua o discurso de que para ser feliz e bem-sucedida ela precisa estar sempre bela e jovem. Há uma construção da imagem feminina, a partir do momento que os comportamentos e os valores da sociedade são reproduzidos nas mensagens publicitárias, em que as mulheres consumidoras tornam-se ainda mais aparentes. Indo ao encontro de Carvalho (2000, p. 27), ao afirmar que "a imagem feminina no universo da publicidade ocidental é a da dona de casa, à qual a única atividade permitida é 'ir fazer compras', portanto, só deve consumir ou pensar em consumir". Agora, a figura feminina é, além disso, profissional.

Características visuais das personagens

Procurei identificar as características visuais das personagens para saber quem são essas mulheres esteticamente apresentadas, ou seja, que recorrências podemos encontrar nos anúncios, se é possível identificar estereótipos bem como padrões de feminilidade. Mota-Ribeiro (2005, p. 22) esclarece que "estereótipos são generalizações acerca de grupos sociais – características que são atribuídas a todos os membros de um determinado grupo", podem ser aprendidos por pessoas ou pela mídia.

O gênero é um tipo específico de estereótipo e uma forma de referir-se às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres. Estereótipos de gênero são características e comportamentos que socialmente se esperam de ambos os gêneros. Os estereótipos são reproduzidos pela publicidade com figuras femininas esteticamente semelhantes que pouco se diferem, uma forma de comunicação massificada que busca alcançar o maior número

de pessoas com uma única imagem padronizada, em detrimento da diversidade social, estética e política dos indivíduos. O uso dos estereótipos tornou-se fórmula consagrada, tanto nos códigos visuais quanto no código linguístico, afirma Carrascoza (2004). Segundo o autor, por ser algo naturalmente aceito pelos leitores das mensagens publicitárias, os estereótipos impedem questionamentos a respeito do que está sendo comunicado. Eles passam despercebidos, naturalizam-se em meio a tantas outras imagens.

Já para Campelo (2003, p. 40), "o modelo de excelência vital que uma dada cultura confere à sua representação do corpo como mídia publicitária vai, é claro, mudar de acordo com os padrões vigentes daquele determinado tempo e lugar". É o que se objetificou identificar no levantamento, descrevendo as características visuais das personagens femininas nos anúncios para saber se é possível identificar estereótipos de corpo e beleza.

Impera nos anúncios aqui analisados uma aparência visual feminina com características joviais, cujas personagens, em sua maioria, aparentam ser mulheres jovens que não ultrapassam os 29 anos. A figura da mulher com mais de 60 anos apareceu somente uma vez. Os corpos magros apareceram 65 vezes, maioria incontestável; os corpos enquadrados como não magros, fora do padrão, apareceram apenas em cinco ocasiões. Havia anúncios em que apareciam somente fragmentos dos corpos femininos e isso impossibilitou a percepção do peso, acarretando assim a classificação de não visível. Nos anúncios, a figura feminina de pele branca predominara em 62 personagens, enquanto sete possuíam pele negra e cinco parda. Quanto aos cabelos das personagens, a maioria possuía cabelos castanhos e lisos (29), seguido de louros e lisos (26). Apenas uma personagem surgiu de cabelos grisalhos. A maioria das personagens possuía olhos

castanhos (52). Nos anúncios, 58 personagens se tratavam de mulheres anônimas, não conhecidas pelo público.

No caso do setor de educação, algumas das personagens eram alunas das próprias instituições. 16 mulheres eram pessoas famosas, como modelos, apresentadoras, atrizes e cantoras. O uso de pessoas públicas na publicidade é configurado como "apelo a autoridade", em que "especialistas dão seu testemunho favorável validando o que estar sendo afirmado. A publicidade costuma se valer de médicos, atletas, figuras do show-business etc., para tornar mais crível e 'verdadeira' a sua mensagem" (CARRASCOZA, 2004, p. 29). Assim, nos anúncios, percebe-se a utilização do uso de personalidades como forma de associarem os seus respectivos capitais de imagem aos das marcas anunciadas.

Identifiquei, portanto, um estereótipo de corpo feminino dominante na publicidade veiculada em *outdoor* na cidade de Natal, em que as personagens são mulheres jovens, na faixa etária de 20 aos 24 anos, com corpos magros, de pele branca, cabelos lisos e castanhos ou louros, bem como são, a maioria, anônimas. Isso vai ao encontro do que afirma Morin (1997), para quem a cultura de massa acentua a desvalorização da velhice e promove os valores juvenis. Segundo o autor, "a velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce. A juventude, por seu lado, não é mais, propriamente falando, a juventude: é a adolescência" (Morin, 1997, p. 153). Isso porque a mídia tende a veicular imagens de pessoas cada dia mais jovens, os adolescentes de hoje são expostos como adultos e os adultos são colocados como idosos. Analisando as figuras femininas nos anúncios, até quando estavam como mães, as mulheres ainda tinham características joviais, como se as mães com mais idade fossem descartadas nesse tipo de representação, como se também não fossem mães.

Segundo Baitello Junior (2012), esse é o poder das imagens midiáticas que invadem nossas casas através da televisão, jornal, revista, internet, publicidade etc., bem como penetram nossos corpos por meio dos sentidos. Tais imagens corroboram, em parte com a preocupação em:

> Cultivar corpos esculturais, fotogênicos e de alta performance, paralelo a um alto grau de perturbação e patologias causadas pela padronização da moda, dos manequins, pesos e tamanhos, promove a suspeita de uma possível imposição de limites bastante rígidos e inflexíveis de aceitabilidade da estética corporal (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 3, tradução da autora).

Assim, a corporalidade imaginária disseminada pela publicidade propõe implantar em corporalidades objetivas a utilização das mais variadas estratégias, causando efeitos sociais, preocupando autoridades médicas que consideram a busca excessiva pela aparência um distúrbio de imagem. Secchi et al. (2009, p. 229) fundamentam essa afirmação a partir de considerações da Associação Psiquiátrica Americana (APA), que considera que a "distorção da imagem corporal compreende a percepção do próprio corpo como mais pesado ou maior do que ele realmente é, sobretudo após a comparação com modelos de beleza na mídia". Na pesquisa realizada pelos autores sobre a percepção da imagem corporal e as representações sociais do corpo, foi identificado que houve "crescente atenção aos padrões de beleza na mídia cujo efeito foi identificado como o descontentamento com o próprio corpo" (SECCHI et al., 2009, p. 223).

Baitello Junior (2012) esclarece que a mídia dissemina um ideal estético de beleza proposto pelo consumo comercial. Alcançar esse ideal tornou-se inalcançável, visto que os padrões expostos como re-

ferência são retocados, maquiados, plastificados, siliconados, malhados. Então, acompanhar essas imagens femininas e masculinas efêmeras é praticamente impossível. Além disso, há problemas de saúde que podem acometer quem se dispõem a acompanhar essas imposições, como casos de bulimia e anorexia (SECCHI et al., 2009)[1].

Dois fatos se destacam: as figuras femininas com cabelos louros e lisos e olhos azuis ou verdes não foram a maioria, ilustrando, nesse caso, uma quebra nos padrões de corpos e beleza hegemônicos – mesmo que ainda pouco significativa. Além disso, personagens negras e pardas pouco apareceram, o que nos faz acreditar que os enunciadores preferiram mulheres brancas em detrimento de negras para expressarem suas marcas. As personagens negras, idosas, não magras e deficientes não obtiveram visibilidade igualitária. Aliás, o corpo deficiente não foi identificado em nenhum anúncio.

Embora se tenha observado poucas representações visuais de mulheres negras, foi possível agrupar o diminuto número em dois tipos: a mulher negra operária (trabalhadora) e a mulher negra erotizada, cuja imagem é posta de maneira sexualizada para vender o produto. Esse outro corpo – que difere do hegemônico (o branco) – aos poucos se apresenta na publicidade e, em Natal, não foi diferente. Mas, essa representação imagética ocorre também pelo interesse da publicidade nesse público, por considerá-lo parcela importante da nova classe média. De acordo com o Instituto Brasileiro de

1 Dados trazidos pelos autores informam que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2004, os transtornos alimentares atingiram cerca de 38,8 milhões de pessoas na última década no Brasil.

Geografia e Estatística (IBGE)[2], a população brasileira, em 2016, chegou a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos.

Nesse contexto, os negros estão sendo destacados entre os grupos que protagonizam o consumo no país. De acordo com Leite (2016), o uso de personagens negros como protagonistas na publicidade ocorre de duas formas: uma representando papéis de ascensão social e econômico, sugerindo a pessoa branca que se ele pode eu posso também, ou seja, inserir personagens negros seria uma forma de instigar nos receptores das mensagens a possibilidade de alcançar as posições sociais promovidas nos anúncios; a outra é representando papéis que contribuam para a identificação do público a quem se dirige o protagonista. Desse modo, "é principalmente o fator econômico que está estimulando gradativamente o reposicionamento da publicidade a considerar de modo mais atencioso a representação dos negros em suas narrativas" (LEITE, 2016, p. 352).

Mulheres e seus pares

Contabilizei 74 imagens de personagens femininas, incluindo protagonistas e coadjuvantes. Procurei identificar se estavam sozinhas ou acompanhas, com o objetivo de perceber em quantas imagens as mulheres atuavam como protagonistas e como estabeleciam relações com outros personagens da cena.

Na maioria dos anúncios, a personagem feminina estava como protagonista. Em 28 *outdoors*, as mulheres estavam sozinhas. Em dez anúncios, a figura feminina era representada com outro homem, su-

2 AGENCIA IBGE DE NOTÍCIA. "População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos". https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos. Acesso em: 21 de fevereiro de 2019.

gerindo um tipo de casal heterossexual. Em dois, eram representadas acompanhadas de um homem e crianças, sugerindo uma família tradicional. Em dois anúncios eram acompanhadas por crianças, sugerindo a ideia de maternidade. As figuras femininas predominantemente representam mulheres heterossexuais, que compõem relações como casais binários (homem e mulher). Assim, não houve representações de relacionamentos com mulheres lésbicas em nenhuma imagem. O padrão hétero observado nas imagens publicitárias condiz com o discurso propagado pela Igreja Cristã, no qual a mulher é parte do homem, apenas um complemento. Ela foi criada para ele e ele para ela. O ideal de casal partindo da origem humana de Adão e Eva foi legitimado pela Igreja e tido culturalmente como o "normal". Casais que se distanciam desse ideal são considerados pela cultura machista como "anormais" (FOUCAULT, 1988).

O problema é que se antes esses discursos machistas eram legitimados pelas instituições, hoje quem cumpre tal função é a mídia, como difusora de padrões e comportamentos de gênero. Nesse sentido, "algumas representações e significados associados às identidades de gênero masculino se centram no poder, o domínio, a superioridade, a força, a virilidade e a carência de emoções e sentimentos" (VELÁSQUEZ, 2008, p. 241, tradução da autora). No que tange às mulheres, elas aprendem desde criança a se comportarem como tais, aliás, devem ser femininas e não feministas. Homens e mulheres aprendem a ser e a se comportar de acordo com os seus respectivos gêneros, cada um seguindo os padrões de masculinidade e feminilidade culturalmente aprendidos.

Modos de representação visual

Buscando uma leitura dos traços, pude compreender como se deram os modos de representação visual dos corpos femininos. Nos

anúncios, percebe-se que a maioria das personagens apareceu expressando alegria através do sorriso. Parece ser uma característica da publicidade trazer personagens sorrindo, expressando alegria. O sorrir possui significado na cultura. De acordo com estudo[3] publicado pela Associação Psicológica Americana, homens pensativos e mulheres sorridentes são considerados *sexies*. As mulheres entrevistadas acreditam que "homens felizes são menos sexualmente atraentes do que os homens cujas expressões trazem orgulho ou deixam transparecer que eles erraram e têm consciência do fato". Já os homens disseram que "as mulheres que sorriem são muito atraentes". Os sorrisos eram percebidos nos personagens de ambos os gêneros (masculino e feminino), embora seu significado na cultura seja variado. Os sorrisos podem significar, por vezes, uma oferta de um inferior ao seu superior (GOFFMAN, 1987).

Os olhos das personagens atentaram-se, em maioria, para o observador de sua imagem - 52 mulheres foram expostas olhando para o observador. As expressões do olho humano conotam significados e, segundo, Goffman (1984, p. 62, tradução da autora), "desviar o olhar de outro pode ser visto como consequência de se retirar do impulso atual de comunicação", bem como o abaixar a cabeça desviando o olhar contribui para a simbolização da submissão da pessoa que desvia para quem aparece com ela em cena. Olhar nos olhos do observador da imagem pode ser entendido como expressão sedutora, convidando-o a ler seus corpos como objetos de desejos.

A maioria das personagens, 60, estavam vestidas, enquanto 13 estavam seminuas e uma nua. As mulheres usavam estilos de roupas

3 ESTADÃO. "Homens pensativos e mulheres sorridentes são vistos como sexy", 03 de maio de 2011. https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,homens-pensativos-e-mulheres-sorridentes-sao-vistos-como-sexy,723552. Acesso em: 23 de fevereiro de 2019.

casuais, de festas, de cerimonias, além de uniformes. E as seminuas usavam biquíni ou *lingerie*. O olhar sobre os vestuários parte do princípio de que são textos culturais, conferem aos indivíduos sua identidade social e cultural, conforme Campelo (2003).

A tabela a segui ilustra os aspectos predominantes observados nos anúncios, de forma sistematizada mostra cada item verificado que se destacou em detrimento dos outros. Desse modo, identifico o setor que mais usou personagens mulheres, as características visuais, com quem as mulheres aparecem e os modos de representação - apresento a quantidade ao lado de cada indicador e suas porcentagens.

Tabela 1 – Aspectos majoritários identificados nos anúncios com mulheres

	QUANTIDADE	PORCENTAGEM %
SETOR DE MERCADO		
Educação	25	39,07
Outros setores	39	60,93
CARACTERÍSTICAS VISUAIS		
FAIXA ETÁRIA		
Até 29 anos	66	89,18
De 30 até 64 anos	8	10,82
CORPO		
Magra	65	87,83
Não magra e não visível	9	12,17
COR DE PELE		
Branca	62	83,78
Não branca	12	16,22
CABELO		

Cabelo castanho e liso	29	39,18
Outros cabelos	35	60,82
OLHOS		
Olhos castanhos	52	70,27
Outros olhos	12	29,73
PESSOA		
Anônima	58	78,37
Famosa	16	21,73
MULHERES E SEUS PARES		
Sozinha	28	37,83
Acompanhada	36	62,87
MODOS DE REPRESENTAÇÃO		
EXPRESSÃO DA BOCA		
Sorridente	53	71,62
Não sorridente e não visível	21	28,38
CONTATO VISUAL		
Olhando para o observador	52	70,27
Outros contatos visuais	22	29,73
POSIÇÃO		
Passiva	46	62,16
Ativa	28	37,84
VESTUÁRIO		
Vestida	60	81,08
Não vestida	14	18,92

Fonte: elaboração da autora (2019).

A tabela anterior (Tabela 1) ilustra as recorrências que se destacaram em primeiro lugar, em cada item observado neste estudo. O setor de mercado que mais usou personagens femininas que foi o de educação, com 25 anúncios (39,07%), enquanto outros setores (lazer, moda, beleza e saúde, imobiliário, telecomunicações, móveis e decoração, alimentos e bebidas, hotelaria automóveis) somam 39 (60,93%), do total de 64 anúncios com mulheres.

Sobre as caraterísticas visuais das 74 personagens, observa-se que a faixa etária de até 29 anos predominou, com 66 (89,18%), enquanto que a de 30 até 64 anos teve oito (10,82%) recorrências. As mulheres com padrão magro formam a maioria, com 65 (87,83%), enquanto que a soma dos corpos não magros e não visíveis se referem a nove (12,17%). A pele branca predominou em 62 personagens (83,78%), enquanto que negros e pardos somam 12 (16,22%). Os cabelos castanho e liso somam 29 (39,18%), enquanto que outros tipos de cabelo, como o louro liso ou cacheado, ruivo liso ou cacheado, preto liso ou cacheado, grisalhos liso ou cacheado e não visível somam 35 (60,82%). Os olhos castanhos predominaram nas imagens, com total de 52 (70,27%), enquanto que o azul, preto, verde, fechado e não visível somam 12 (29,73%). A maioria das figuras de mulheres eram anônimas, ou seja, 58 (78,37%), enquanto que famosas eram 16 (21,73%).

Os modos de representação das 74 personagens que se destacam são de mulheres sorridentes, total de 53 (71,62%), enquanto que 21 (28,38%) são de personagens sérias e não visível. A respeito do contato visual das figuras, o predominante foi o olhando para o observador, 52 (70,27%), enquanto outros (olhando outro personagem, objeto, horizonte, lado, baixo, cima, fechado e não visível) totalizam 22 (29,73%). As posições dominantes foram as passivas, 46 (62,16%), enquanto as ativas foram 28 (37,84%).

A maioria das personagens apareceu sozinha nos anúncios, 28 (37,83%), enquanto as acompanhadas por outros personagens (homem, mulher ou criança) somam 36 (62,87). Quanto a exposição dos corpos das mulheres, a maioria estava vestidas, 60 (81,08%), enquanto seminua e nua somam 14 (18,92%).

Nesse aspecto, observa-se que nas imagens as mulheres aparecem, na maioria das vezes, sorridentes, olhando para o observador, passivas e vestidas. As personagens olhando para os observadores, que estão fora, convida-os a lerem seus corpos com desejo, mesmo que houvesse outro personagem contracenando no anúncio. Isso corrobora a afirmação de Berger (1972), sobre as imagens de mulheres nas pinturas, de que elas estavam ali não para o seu desejo, mas para o desejo do outro que as vê. Percebe-se a reprodução de um padrão que é o de mulheres brancas, magras, passivas e profissionais. Isso porque elas aparecem na maioria dos anunciantes do setor de educação, representando a estudante ou a trabalhadora. No geral, houve uma forma de educar o olhar para enxergar o feminino. Ao trazê-la bela, erotizada, magra, branca, educam o público para ver a mulher e sua feminilidade, conforme querem que vejamos.

Personagens e seus papéis

Procurei identificar se ainda ocorrem representações visuais dos tipos de papéis destinados às mulheres nos anúncios, classifiquei as personagens conforme os sugeridos nas imagens, sempre relacionando o produto ou serviço e o texto escrito com a figura feminina exposta. As categorias descritas a seguir foram elaboradas com base na concepção de papéis masculino e feminino reproduzidos.

Tabela 2 - Categorias de personagens e papéis nos anúncios

TIPOS DE PERSONAGENS	QUANTIDADE	PORCENTAGEM %
Profissional	32	43,24
Familiar	16	21,62
Erótica	10	13,51
Bela	9	12,16
Consumidora	3	4,05
Não atuante	4	5,4

Fonte: elaboração da autora (2019).

Conforme tabela anterior, percebe-se que 16 (21,62%) personagens representavam a mulher como componente de uma família, como mulher casada, a mãe, dona de casa, noiva, namorada e debutante. O número de personagens que representavam a mulher como profissional, estudante e trabalhadora, foi de 32 (43,24%) – a maioria. Nove (12,16%) foi o número de personagens com características associadas à mulher bela; à erótica, foram dez (13,51%); já, consumidora, três (4,05%). As personagens que não estavam realizando nenhuma ação que sugerisse uma atividade específica foram consideradas como não atuantes (quatro).

É possível verificar uma ruptura na imagem feminina. A maior parte das categorias de mulheres que vemos nas imagens são de mulheres independentes associadas à vida pública, aos estudos, ao trabalho e à carreira. Interessante que, ao observar as categorias estabelecidas, percebi características concebidas à "terceira mulher", conforme Lipovetsky (2000), que é aquela que concilia o governo de si mesma com a preservação de papéis e valores tradicionais (mãe e educadora dos filhos, organizadora do espaço doméstico, esposa, amante e sedutora).

Representar a mulher em papel profissional configura uma ruptura no padrão que historicamente observávamos na publicidade,

composto por mulheres domésticas ligadas aos cuidados da família em paralelo aos cuidados de si, da beleza e do corpo. A mulher destinada a consumir, a consumidora a quem as mensagens se dirigem por saberem que são elas as compradoras oficiais (Carvalho, 2000). Embora, segundo Morin (1997), a emancipação feminina não se dá apenas pelo acesso às carreiras profissionais e políticas, mas pela hipererotização e transformação das servidões domésticas. Isso porque, segundo as feministas, como Simone de Beauvoir (2016), a emancipação feminina ocorre de fato quando a mulher ocupar os espaços que antes eram reservados ao homem, mas, principalmente, deixar de ser a única responsável pelas atividades domésticas. Quando a sociedade não mais a enxergar como ser inferior ao masculino, as caracterizando e colocando em funções escolhidas a partir de seu biológico. E quando os meios de comunicação deixarem de considerá-las como sujeito identificador para as leitoras e objeto de desejo para os leitores. Na publicidade, percebe-se que as mulheres são representadas visualmente em outras funções, ainda assim suas aparências seguem os cânones da beleza do consumo, induzindo que elas chegarão lá, mas sua feminilidade representada pela aparência estética simboliza sua subordinação.

Cenários, Cores e Textos

Os *outdoors* observados usavam mais imagens do que texto, eles apareciam como ancoragem à mensagem visual. Havia mais planos de fundo sem lugares definidos, no geral, e não havia espacialidade, eram lisos para destacar as figuras (personagens, produtos, logotipos ou textos). O uso desse tipo de cenário "artificial" causa o efeito de colocar a figura para frente da imagem, utiliza o fundo da imagem limpo para que não haja mais elementos para que o interpretante os interprete. Partindo dessa perspectiva, encontrei os seguintes ce-

nários que compõem as imagens. Os cenários reais (casa, trabalho, educação, comércio, cidade e natureza) somam nove (14,06%) e os artificiais 18 (28,12%), enquanto em 47 (73,43%) anúncios a figura feminina apareceu representada em lugar nenhum. Nos anúncios, predomina a utilização das cores primárias azul e amarelo.

Considerando o sincretismo da publicidade, na qual palavra e imagem se relacionam, não podia deixar de observar a mensagem linguística. Nos anúncios, percebi a utilização de diferentes tipos de modos verbais e classes de palavras pelos enunciadores, a fim de se comunicarem com os leitores. Nos textos, chama atenção os substantivos "beleza", "mãe" e "oferta", que emergiram em maior número nos anúncios. O adjetivo "melhor" se repetiu várias vezes, assim como o verbo "estudar", que apareceu em anúncios do setor de educação. O tempo verbal no presente predominou nos discursos. Já os modos verbais no presente indicativo e imperativo apareceram em 23 ocasiões cada um; no subjuntivo, seis vezes. Apelos imperativos do tipo "seja", "acesse", "assine", "estude", "solicite", "deixe", entre outros, foram bastante utilizados como forma de presentificação, buscando aproximação com o enunciatário. Ressalta-se que nem todos os anúncios possuíam textos para serem analisados e, no geral, contavam apenas com a assinatura da marca do anunciante no canto da página.

Considerações finais

Neste estudo procurei saber como acontece a representação imagética do gênero feminino na cena de Natal, capital do estado brasileiro do Rio Grande do Norte, a partir dos anúncios veiculados nos *outdoors* das principais avenidas da cidade. Desse modo, descobri que o setor de mercado que mais utiliza mulheres em seus anúncios é o de educação. Os enunciadores das mensagens as usaram como

estratégia de identificação com o enunciatário, as colocando como profissionais, estudantes, universitárias. Porém, a publicidade continua com o discurso de que, para serem felizes e bem-sucedidas, as mulheres precisam estar sempre belas e jovens. Percebi que as imagens ilustraram estereótipos e padrões de feminilidade, pois a maioria das mulheres são jovens (20 a 24 anos), de pele branca, olhos e cabelos castanhos e lisos.

Os *outdoors* veiculados em Natal mostraram um padrão de mulher que não condiz com a realidade da capital. Ocorreu pouca visibilidade das mulheres não brancas, visto que apareceram em todo o percurso apenas sete negras e cinco pardas, que não se encaixam no padrão hegemônico. Ao longo do percurso, os *outdoors* calcaram-se em trazer estereótipos de gênero binário, padrões heteronormativos, estéticos de cor e etnia para comunicar diferentes produtos e marcas. Dentre todas as figuras representadas, não havia um só corpo deficiente; do idoso, encontrei apenas uma representação, mesmo em temas de campanhas para o Dia das Mães. Observei também modo de representação visual dos corpos nas imagens e verifiquei que as mulheres aparecem na maioria das vezes sorridentes, olhando para o observador, passivas e vestidas. As figuras olhando para os observadores, que estão fora, convida-os a lerem seus corpos com desejo, mesmo que houvesse outro personagem contracenando no anúncio.

Quanto aos papéis, verifica-se a mulher profissional, familiar, erótica, bela, consumidora e não-atuante. Com isso, foi possível constatar uma ruptura, já que a maior parte das categorias de mulher é de independentes associadas à vida pública, uma mulher que concilia sua vida profissional e familiar. Percebi que elas são representadas em outras funções que não apenas a de dona de casa, mesmo que suas aparências sigam os padrões de beleza do consumo, induzindo

que as mulheres conquistaram o sucesso profissional, mas suas feminilidades, representadas pela aparência, simbolizam a subordinação.

Referências

BAITELLO, Norval . *El cuerpo en sus variaciones. De donde viene el poder de las imagenes que invaden nuestras casas y nuestros cuerpos?* 2012. (Simpósio). http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/117-ide-donde-viene-el-poder-de-las-imagenes-que-invaden-nuestras-casas-y-nuestros-cuerpos.html [Consulta: 3 de março de2019].

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CAMPELO, Cleide Riva. Publicidade e Corpo. In: CONTRERA, Malena Segura e HATTORI, Osvaldo Takaoki (orgs.*). Publicidade e Cia*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2003, p. 37-44.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Razão e sensibilidade no texto publicitário: como são feitos os anúncios que contam histórias*. São Paulo: Futura, 2004.

CARVALHO, Nelly. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 2000.

DATA POPULAR. Representações das mulheres nas propagandas na TV. *Agência Patricia* Galvão, 2018. https://agenciapatriciagalvao.org.br/wp- content/uploads/2012/05/representacoes_das_mulheres_nas_propagandas_na_tv.pdf [Consulta: 20 de março de 2019].

EDELMAN EARNED BRAND. "Brasileiros consideram posicionamento das marcas sobre questões sociais antes de comprar".

Post em *Promark*, 2018. http://propmark.com.br/mercado/56-dos--brasileiros-consideram-posicionamento-das-marcas-sobre-questo-es- sociais-antes-de-comprar [Consulta: 3 de março de2019].

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia***.** Porto Alegre: Artmed, 2013.

GOFFMAN, Erving. *Gender advertisements*. New York: HarperTorchooks, 1987.

GONZALES, Lucie. A representação da mulher contemporânea na publicidade: os jovens ditam as novas tendências. *Revista Observatório*, v. 4, n. 1, 2018, p. 544-568.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. *Masculinidades em (re)construção: gênero, corpo e publicidade*. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

LEITE, Francisco. Midiatização da imagem de mulheres negras como protagonistas: experiência de interação de brasileiras com publicidades contraintuitivas. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, n. 12, 2017, p. 177-200.

LYPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. *Retratos de mulher: construções sociais e representações visuais do feminino*. Porto: Campo das letras, 2005.

NUNES, Patrícia de Souza. *Brancas, magras, sensuais, passivas e profissionais: mulheres objetificadas nos outdoors em Natal/RN*. [Dissertação de

Mestrado]. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia. Natal. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

PENN, Gemma. Analise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 319-342.

SALGUERO VELÁSQUEZ, María Alejandra. Identidad de género masculino y paternidad. *Enseñanza e Investigación en Psicología***,** v. 13, n. 2, 2008, p. 239-259.

SECCHI, Kenny et al. Percepção da imagem corporal e representações sociais do corpo. *Psciologia, teoria e pesquisa*, v. 24, n. 2, 2000.

Capítulo 17

A TROCA DE TEMPO EM TEMPOS DIGITAIS: MARCAS DE MOVIMENTOS DE CONSUMO MAIS SOLIDÁRIOS, DEMOCRÁTICOS E HUMANIZADOS

Fernanda Elouise BUDAG

Embasamento epistemológico, comunicação e consumo

Temos por base epistemológica a perspectiva de pensamento da ecologia de saberes defendida por Santos e Meneses (2010), que reconhece a existência de uma pluralidade de saberes e sugere certa cautela para não reproduzirmos apagamentos em nossa produção de conhecimento.

Subjacente a isso há toda a proposta de Santos e Meneses (2010) das *Epistemologias do Sul*. Os autores partem da já posta divisão mundial geográfica entre Norte e Sul (Norte Global e Sul Global), que tem origem no fato de que grande parte dos países fortes economicamente e influentes politicamente encontra-se no hemisfério Norte, enquanto, em contrapartida, a maioria dos países dependentes economicamente e com altos índices de desigualdade social encontram-se no hemisfério Sul. Dessa divisão, os autores propõem uma teorização em cima da dimensão epistemológica, argumentando que a centralidade hegemônica do Norte se impõe também dirigindo uma forma de pensamento, situando, assim, os países do Norte Global como potências impositoras de dimensões econômicas, políticas e, sobretudo, epistemológicas. Consistiria, pois, na concepção de "pen-

samento abissal" (SANTOS; MENESES, 2010), como o eurocêntrico, que não aceita nem sequer a *existência* de um outro lado, de uma outra realidade, ou outros conhecimentos; e, faz emergir, portanto, um único modo de pensar e enxergar o mundo; que se estabelece profundamente, por isso "abissal".

Nesse raciocínio, uma vez que o pensamento abissal cria uma certa linha imaginária que divide o Norte e o Sul, invisibilizando este último, Santos e Meneses (2010) empregam a metáfora do Sul para fazer referência à exploração e exclusão sofrida por países oprimidos no contexto mundial, e apostam, conforme já sinalizamos, numa epistemologia do Sul: uma proposta de pensamento que desafie o eurocêntrico. Que signifique dar expressão e voz aos saberes e experiências do Sul, como uma "nova" forma de pensar, visando a transformação social. De nossa parte, entendemos que tudo isso se traduz, enquanto pesquisadores, em tentarmos promover uma produção de conhecimento que abarque um alargamento do olhar, e não seu estreitamento a partir de teorias que não dão conta da realidade latino americana da qual partimos, na qual estamos inseridos e da qual emergem nossas reflexões.

Toda essa perspectiva assumimos, portanto, pensando em um contexto local, mas entendendo-o também como enquadrado em um cenário que é, inevitavelmente, global. Por essa razão, dialogamos com o conceito de mundialização, cunhado por Renato Ortiz (1999) no início dos anos 1990, e que, ainda que com outros contornos mais contemporâneos que foram sendo delineados, faz, sim, sentido nos dias atuais. No momento de fim do bloco soviético em 1991, o capitalismo avançava para todos os espaços. A lógica econômica e tecnológica que o acompanha, portanto, está agora em todo lugar: há a homogeneização do mundo. Entretanto, não é possível falar de uma homogeneização *cultural* do mundo, rebate Ortiz (1999). A dimensão

cultural não pode ser vista da mesma maneira que a esfera econômica. Por isso o autor (1999) faz a oposição – que aqui concordamos – entre globalização e mundialização. Enquanto globalização aplica-se aos âmbitos da economia e da tecnologia, mundialização consagra-se à cultura. O que estamos querendo dizer é que há modelos que vão expandindo mundialmente dentro do mercado de bens culturais, mas que não são somente padronizações prontas; elas se configuram localmente de diferentes maneiras, nos termos da cultura local. É com esse olhar que pensamos a comunicação e o consumo, em uma realidade em que o mercado (o capitalismo) fornece signos com os quais as pessoas se identificam muito mais do que com os signos da nação.

Antes, todo esse escopo é observado por nós do ponto de vista de um paradigma caro ao campo da Comunicação, os Estudos Culturais, cuja grande contribuição enxergamos na ampliação da concepção de cultura, passando a incorporar as práticas sociais cotidianas, e a produção midiática e popular, antes relegadas a um suposto espaço da "não-cultura". De acordo com Raymond Williams, expoente dos Estudos Culturais, cultura é o processo por meio do qual as significações são construídas social e historicamente (WILLIAMS apud MATTELART; MATTELART, 2005, p. 105). Assim, tal alargamento do conceito de cultura legitima objetos de estudo que nos interessam e expande o leque da discussão sobre a produção de sentido. Isso porque conduz a uma mudança significativa no modo de perceber os meios de comunicação: não *a priori* como determinantes de comportamentos irrefletidos, mas como lugar em que se travam negociações de sentido entre receptores ativos e mensagens da mídia, visto que todo ator social produz cultura e é capaz de resistência. Os sujeitos têm o potencial de reelaborar e ressignificar o que recebem da mídia. Não estamos com isso relativizando o poder dos meios –

que é fato, obviamente –, antes, pelo contrário, queremos dar relevo também à força dos atores sociais na construção de significados.

Portanto, não aos moldes da teoria crítica da Escola de Frankfurt, com o viés que recai sobre o controle da indústria cultural sobre a massa, mas propomos, sim, uma leitura crítica. No entanto, crítica no sentido de *problematizar* as experiências em comunicação/consumo.

Neste momento desejamos situar melhor as bases teóricas dos dois eixos articuladores centrais de nossos estudos: a comunicação e o consumo. Levando em consideração as configurações sociais e culturais contemporâneas – e fazendo jus a nossa postura epistemológica –, enxergamos uma concepção ampliada de comunicação como um

> [...] espaço estratégico de criação e apropriação cultural, de ativação da competência e da experiência criativa das pessoas, e de reconhecimento das diferenças, ou seja, do que culturalmente são e fazem os outros, as outras classes, as outras etnias, os outros povos, as outras gerações. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 227).

Ou seja, uma comunicação que não se esgota na esfera do midiático, como poderia ser cogitado no senso comum. Não é preciso ter a mídia como suporte ou mediação tecnológica para ser objeto de estudo da comunicação. Movimentos e práticas sociais, assim como produções culturais extra-mídia podem ser foco de observação e análise; mesmo porque, inevitavelmente, são todos atravessados pela mídia no sentido de esbarrarem e/ou dialogarem com os discursos em circulação.

Consumo, por sua vez, é entendido por nós como prática sociocultural que, pela mediação de bens de consumo e suas esferas material e simbólica, produz significados.

> O consumo não apenas como reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos *usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 292, grifo do autor).

Estamos imersos, portanto, em uma cultura do consumo, que ganha expressões como as localizadas por Featherstone (1995, p. 31): sua proposta de difusão da cultura material e de ambientes de lazer voltados ao consumo; seu princípio de distinções sociais (ou modos de classificação do outro) a partir do consumo; e ainda sua dimensão estética que evoca sonhos e satisfações emocionais ao fomentar imaginários. Daí que as mercadorias, nessa cultura do consumo, sejam consumidas mais do que concretamente, são também consumidas simbolicamente, ao serem contempladas, desejadas, imageticamente compartilhadas nas redes sociais (vide Instagram), por exemplo, e via demais práticas afins. Em verdade, como defende Featherstone (1995, p. 35), as mercadorias carregam um caráter "duplamente simbólico": para além do simbólico que a comunicação (publicidade, *design* e *marketing*) crava no produto/experiência, somam-se as operações e negociações que os próprios consumidores fazem a partir desse simbólico estabelecido. Suas próprias significações.

Em suma, desse horizonte, especialmente relevante para nós é enxergamos o cotidiano no qual se assentam as configurações comunicação/consumo. Afinal, "o espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas [...]" (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 292). Martín-Barbero, sustentando a necessidade de novas concepções para avanços na investigação da comunicação/cultura, considera tanto a cotidianidade quanto o consumo como "novas" vertentes teóricas; portanto, objetos de estudo legítimos do campo.

Reflexões iniciais sobre moeda de troca

Em linha com nossas investigações precedentes (mestrado e doutorado), em que estudamos narrativas audiovisuais, iniciamos nossas reflexões com uma discussão que assume uma audiovisualidade fílmica como ponto de partida para se pensar a sociedade. Em verdade, trata-se de uma estratégia para introduzir um de nossos pontos de atenção neste estudo: a moeda de troca, o dinheiro, discutido mais à frente. Além de ser uma conexão indireta com uma questão cara ao objeto empírico explorado aqui ao final: o tempo.

O preço do amanhã é um filme estadunidense do ano de 2011, com roteiro e direção de Andrew Niccol, enquadrado entre os gêneros suspense e ficção científica. No *lettering* do trailer[1] do filme lemos exatamente assim: "*Num futuro próximo. Ninguém passa dos 25 anos. A vida é paga um minuto por vez. Você recebe tempo. Você gasta tempo. Até seu tempo se esgotar.*" Ainda no trailer, mas agora na fala de um dos personagens, temos o seguinte: "*Os pobres têm de morrer. É como o sistema funciona. [...] A verdade é que há tempo mais do que suficiente para todos. Há*

1 TOTALTRAILERS123. *O preço do amanhã* – trailer oficial (legendado) [HD], 10 nov. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DVh0h5ofo3A. Acesso em: 09 de julho de 2018.

pessoas com milhões de anos, enquanto a maioria conta os dias. Para alguns serem imortais, muitos precisam morrer."

Em outros termos, o filme se passa em uma época futura (o ano é 2161) em que, para controle populacional, os corpos foram modificados para viverem em torno de 25 anos. Ou melhor, sendo a sociedade extremamente dividida entre os pobres trabalhadores e os milionários *bon vivants*, quem tende a viver apenas até os 25 anos são os mais desfavorecidos, pois os ricos, privilegiados, têm "tempo de sobra", podendo viver até mesmo eternamente. Aliás, para os que vivem além dos 25 anos, o corpo não envelhece mais – que aparece como analogia para a solução a problemas de saúde pública envolvendo a velhice hoje. Somam-se à expressão "tempo de sobra", já sinalizada, outras bastante usuais em nosso dia a dia, como "tempo é dinheiro", "correndo contra o tempo", "perda de tempo" e "ganhar tempo". Todas elas alcançam um sentido extremo e literal na narrativa fílmica em questão. Isso porque ali a moeda é o tempo. Trabalha-se para conseguir tempo. Os salários são creditados em tempo, enquanto os custos dos bens e serviços são debitados também em tempo. Todos os humanos nascem com um cronômetro no braço e, quando completam 25 anos, esse cronômetro é ativado em contagem regressiva, até zerar, significando a morte. O que acontece é que os menos favorecidos economicamente iniciam essa sua contagem com pouquíssimo tempo disponível e a tendência é que passem o restante da vida inteira com a preocupação constante de acumular (com muito trabalho e baixo salário) e contar os minutos diariamente, lutando contra a morte a cada segundo – literalmente.

Bem ao início da narrativa, o protagonista, Will Salas, ao mesmo tempo em que se abala com a perda de sua mãe, recebe uma generosa doação de tempo (um século) de um milionário de 105 anos que já não queria mais viver. Will passa a ser perseguido pelos cha-

mados "guardiões do tempo" porque, afinal, uma pessoa de camada social mais baixa não poderia ter todo aquele tempo que Will passou a ter – e, mais perigoso para a conservação do *status quo*, passou a distribuir. Todos esses eventos contribuem para que o personagem se rebele contra a lógica desse sistema e questione toda a sua divisão de classes. Em sua fala: "*Ninguém deveria ser imortal se uma única pessoa precisa morrer [para isso]*." Assim, Will bola um plano com o qual pretende desbancar uma grande rede de bancos e distribuir tempo gratuitamente aos desprivilegiados. Ato que, obviamente, contraria as vontades de quem deseja manter o sistema e a racionalidade da ordem vigente. O personagem, portanto, obedece ao desafio incitado no trailer do longa-metragem: "*Mude o tempo. Mude o mundo*". Instigação colocada para o protagonista, sim, mas também para a audiência.

À parte de críticas em relação a furos de roteiro ou falta de aprofundamento de vários tópicos ali colocados, e sem levar em conta o cenário distópico em que o filme se passa e os extremos retratados, a inserção do parêntese sobre essa obra cinematográfica presta-nos como boa metáfora para abrir nossas considerações sobre o dinheiro e outra moeda possível já em uso atualmente em nossa realidade concreta: o tempo. Porque, afinal de contas, estamos interessados em pensar sobre culturas comunicacionais (e de consumo) na contemporaneidade a partir do eixo das práticas de consumo viabilizadas sem troca monetária. Ou seja, preocupa-nos a práxis que se estabelece em espaços em que circulam "novas moedas", justamente como o tempo. Em outros moldes que não o do filme, mas, enfim, é o tempo que circula no *Timebanks*, explorado a seguir.

Discursos em circulação em torno do colaborativo

Convivemos em nossos tempos com paradoxos como a demanda por bem-estar envolvendo padrões de consumo insustentáveis

versus a urgência por cuidados ambientais mais extremos. Cenário que coexiste ainda com má distribuição de renda e de recursos básicos à sobrevivência; ou melhor, escassez em determinados locais do Planeta e abundância em outros. Tudo isso impactando em direitos humanos sociais, econômicos, educacionais, culturais, entre outros.

Aliás, seguindo no sentido de traçar uma genealogia do fenômeno do consumo colaborativo, aos moldes de Foucault (1993), podemos situar que todos esses fatores confluindo foram condições para sua emergência; correspondem, portanto, a marcadores históricos do fenômeno.

Toda essa conjuntura, época e lugar, com seu pensamento e visão de mundo correntes, fazem propagar determinados discursos e não outros. Nesse sentido, entendemos que sempre corre, portanto, um conjunto de enunciados que compreendem a uma dada formação discursiva. Nesse ponto, dialogamos com Maingueneau (2008, p. 20), que, ao mesmo tempo em que se inspira em Pêcheux e se aproxima de conceitos de Foucault, também situa, em seus termos, a distinção entre formação discursiva e superfície discursiva. "Tratar-se-á aqui de opor um sistema de restrições de boa formação semântica (a *formação discursiva*) ao conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (a *superfície discursiva*)" (MAINGUENEAU, 2008, p. 20, grifos no original).

Em outras palavras, buscamos textos/enunciados específicos já proferidos (a superfície discursiva) que tocam os assuntos do consumo colaborativo, da comunicação participativa, da economia compartilhada, da economia solidária e seus correlatos porque entendemos que eles têm um núcleo em comum (a formação discursiva) que localizamos justamente como sendo a "economia de troca". Desse modo, ao mesmo tempo em que descortinamos esses discursos já proferidos, apontamos para potenciais que ainda podem ser

construídos em torno desse centro discursivo comum. Fazemos isso como forma de provocarmos nossa discussão, pois é dessa discursividade mais abrangente que despontam as iniciativas alternativas que viemos monitorando, que buscam minimizar algumas das mazelas sociais relacionadas ao (não) acesso ao consumo. Os textos que levantamos são suficientes para sinalizar esse contexto mais amplo em que esses movimentos estão situados.

Uma entrevista[2] de Edgar Cahn, professor norte-americano da área do Direito e CEO do *TimeBanks USA*, coloca em pauta uma série de questões pertinentes para o campo semântico – e consequente universo social – que estamos querendo retratar. Antes, cabe situar que o "timebanking é uma moeda baseada no tempo"[3], ou seja, o *TimeBanks USA*, uma organização sem fins lucrativos criada por Cahn em 1995, que conserva uma proposta para seus usuários de acúmulo de tempo via doação de tempo prestado. Uma pessoa presta uma hora de serviço para outra pessoa e recebe tempo como crédito, que pode ser usado para receber outros serviços ou mesmo pode ser doado para outra pessoa.

Na entrevista, Cahn situa que o *TimeBanks USA* é um "veículo de justiça"[4]. E continua:

---

2 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

3 No original: "Timebanking is a time-based currency". Fonte: TIMEBANKS. *Timebanking basics*. Disponível em: https://timebanks.org/timebankingabout/. Acesso em: 01 de julho de 2019.

4 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

> É uma forma de remediar e lidar com as disparidades que nós não deveríamos tolerar. E essas disparidades tomam muitas formas. Sim, elas tomam a forma de riqueza. Mas também tomam a forma da discriminação baseada na raça, na idade, no gênero, na nacionalidade, na língua.[5]

Primeiro, cabe sublinhar o que está dado nesse trecho: vivemos em um mundo repleto de desigualdades de várias naturezas. É uma situação praticamente estrutural da sociedade e que se traduz em uma luta constante para muitas pessoas e organizações direta ou indiretamente envolvidas. Essas discrepâncias, pronunciadas na superfície do enunciado, ao mesmo tempo em que denunciam a origem de iniciativas como *TimeBanks USA*, também manifestam o pertencimento das duas pontas (desigualdades e movimentos de resistência) à mesma formação discursiva: é em virtude dessa realidade destoante que os movimentos de promoção da igualdade têm razão (e necessidade) de existir.

Cahn ainda complementa: "Eu não penso que estou abandonando o Direito quando estou trabalhando com o *TimeBanks*. Eu acredito que estou promovendo justiça. Se eu estou reduzindo disparidades, então eu estou fazendo justiça, nos meus termos"[6]. O CEO faz questão de posicionar-se dessa forma para refutar o ponto de que, dedicando-se ao *TimeBanks USA*, que estaria, à primeira vista, apenas no campo estrito da economia/consumo, Cahn está distan-

5 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

6 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

ciado do Direito. Este, entendido enquanto conjunto de princípios destinado em fazer acontecer a justiça, está imbricado na lógica do *Timebanks*. Desse enquadramento, sublinhamos o fato de essa atividade econômica carregar também uma carga política.

Nisso, podemos remeter às ideias de Sennett (2018) quando trata da cultura do que chama de novo capitalismo, que seria a fase do capitalismo global atual, iniciado no fim do século XX. Nessa "nova" lógica, defende o autor, acontece uma aproximação da política e da economia que não seria aceita, por exemplo, na Grécia Antiga, onde separava-se o espaço de se fazer política, o Pnyx, do espaço do mercado, do fazer econômico, a Ágora.

> Esta separação reflete um postulado clássico do pensamento social, o de que a atividade econômica debilita a capacidade política das pessoas. A lógica é simples: para Platão, a economia opera no terreno da necessidade e da ganância, ao passo que a política deveria operar no da justiça e do direito. (SENNETT, 2018, p. 127-128).

Hoje, por seu turno, Sennett (2018) situa que conseguimos entender as relações econômicas de consumo em termos políticos e, a partir desse entendimento, é possível afirmar postulados sobre as possibilidades do consumo como o de que "[...] as pessoas poderiam libertar-se sonhando com algo além dos limites e das rotinas da vida cotidiana" (SENNETT, 2018, p. 144). Assim, nesse sentido, o consumo tem um viés político de libertação, de emancipação.

Podemos trazer à tona outros tópicos abordados por Sennett (2018) quando cita grandes nomes, que reforçam a potência da visão de justiça do *TimeBanks USA*, visto que ele se descreve posicionando-se como "em uma missão para nutrir e expandir um movimento

que promove a igualdade e constrói economias comunitárias solidárias através da troca inclusiva de tempo e talento"[7]. Ou seja, está colocada aqui a potência de uma certa força de vontade coletiva, cujo estudo Sennett atribui a Arendt; assim como está localizado ali também um ideal democrático, lembrando Jefferson (SENNETT, 2018, p. 146).

Esse ideal democrático é identificado também quando o *TimeBanks USA* explica que "uma hora de serviço é sempre um crédito de tempo, independentemente da natureza do serviço executado"[8]. O fato de que todo tipo de "trabalho" prestado tem o mesmo valor é bastante relevante para uma proposta de exercício democrático. Ainda, podemos depreender que o *TimeBanks USA* tem convicções de base democrática quando vemos que parte do princípio de que tempo é uma "moeda" igualitária porque todos, em teoria, recebem igualmente 24 horas no dia. Esse mesmo pensamento "ingênuo" é proclamado pela fundadora da *Beliive,* aplicativo de interação social para trocas de experiências com base em tempo também: "Eu amo o tempo, porque é democrático. Todo ser humano tem 24 horas em um dia" (JULIO, 2019).

Situamos essa noção como inocente porque, criticando e problematizando a situação, aqui podemos inserir uma contradição: justamente por conta das disparidades sociais já mencionadas, há pessoas que precisam trabalhar muito mais horas por dia – e na maioria

---

7 No original: "On a mission to nurture and expand a movement that promotes equality and builds caring community economies throgh inclusive exchange of time and talent." Fonte: INSTAGRAM TIMEBANKS. Disponível em: https://instagram.com/timebanksusa. Acesso em: 27 de junho de 2019.

8 No original: "Timebanking is a time-based currency". Fonte: TIMEBANKS. *Timebanking basics*. Disponível em: https://timebanks.org/timebankingabout/. Acesso em: 01 de julho de 2019.

das vezes para ganhar menos que as que trabalham menos tempo diariamente – e aí a quantidade de tempo que sobra que não está dedicada ao trabalho – e à sobrevivência –, que poderia ser usada para colaborar com o outro, não é, definitivamente, a mesma para todos. Com esse raciocínio, o ideal democrático se dissolveria. Novamente a formação discursiva profunda se fazendo revelar.

Ainda assim, mesmo frente a essa aparente incoerência, vale trazer para a conversa mais um trecho de Sennett (2018), quando menciona o discurso de Martin Luther King durante o movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos:

> "Eu tenho um sonho", prounciado no auge da busca de justiça. Alvo da zombaria dos realistas na imprensa e no governo, ele conseguiu mobilizar as massas para a ação. A linguagem que utilizou recorria à retórica da potencialidade pessoal e do abandono de antigos hábitos de separação social incorporados à rotina. King era o perfeito arendtiano. Para ele, a busca por justiça era mais que um conjunto de políticas a serem adotadas; exigia que se virasse uma nova página. (SENNETT, 2018, p. 146).

Dialogando com King, usar o tempo como moeda pode parecer utópico, pode parecer um sonho. Mas na linha de pensamento acima, é um sonho possível se mudarmos de paradigma. Se operarmos mudanças em determinadas práticas, é viável. Obviamente que exige disposição por parte de todos nós, atores sociais, para a adoção de novos hábitos, mas a democracia, em essência, exige mesmo essa disposição. Iniciativas como o *TimeBanks USA* são praticáveis até porque, nas palavras do próprio Cahn, o "*TimeBanks* não eliminará

o dinheiro porque o dinheiro é outro sistema"[9]. A concepção dessas iniciativas é de coexistência com o (dentro do) sistema vigente, empreendendo algo mais efetivo que ajude as pessoas.

Esse "ajudar ao outro" inclusive é um pensamento em voga hoje quando se versa sobre um setor econômico antigo, mas sobre o qual apenas mais recentemente vem se falando mais e ganhando mais adeptos no Brasil – reflexo de discursos circulantes em nosso tempo (CHARAUDEAU, 2010, p. 118) –, o chamado Setor 2.5. Não é o caso do *TimeBanks USA*, que é uma organização sem fins lucrativos, ou seja, integrante do chamado Terceiro Setor, ou Setor 3 da economia, mas é o caso da *Beliive* já mencionado, que pode ser considerado como negócio de impacto social, ou seja, inserido no Setor 2.5 da economia. Esse setor compreende negócios que fundem a lógica do Segundo Setor, das empresas privadas, que visam lucro, com a proposta das entidades do Terceiro Setor, que miram uma contribuição social. As empresas do Setor 2.5, portanto, não visam o lucro pelo simples lucro e, sim, uma sustentabilidade financeira que seja fruto da comercialização de produtos/serviços que reverberem positivamente na sociedade. Sobre o setor, a imprensa tem noticiado números e deu a entender que o seu crescimento é uma repercussão de um certo espírito do tempo:

> Estas empresas com propósito podem ser uma ótima saída para os muitos executivos que hoje estão no mercado corporativo, insatisfeitos com seus trabalhos e sonhando em realizar uma atividade profissional que impacte positivamente a sociedade.

9 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

> O setor vem crescendo no Brasil. No início de 2017, a Pipe Social divulgou uma pesquisa que mapeou 579 negócios sociais, nas áreas de educação (38%), tecnologias verdes (23%), cidadania (12%), saúde (10%), cidades (8%) e finanças sociais (9%). (GOMIDES, 2018).

Nessa orientação segue justamente a *Beliive*, a qual inclusive acaba de anunciar um novo braço de atuação que deixa até mais evidente sua preocupação em ter lucro sem perder de vista um efeito positivo para a sociedade. Além do foco original na troca de tempo por serviços entre pessoas físicas, agora a *Beliive* agrega um novo modelo de negócios que se dá junto a empresas, funcionando como uma "plataforma de RH" (JULIO, 2019).

> No novo modelo, a empresa opera como uma plataforma personalizada para empresas, como uma marca "white label". O foco, alinhado com o setor de recursos humanos da empresa, é propor a colaboração entre funcionários, atendendo desde pessoas interessadas em troca de experiências como aulas de música e meditação até trocas voltadas aos negócios, como gestão e finanças. (JULIO, 2019).

Com esse modelo fechado, a *Beliive* consegue atender demandas de empresas de variadas dimensões e necessidades: "[...] o perfil de conteúdo varia de acordo com os clientes. Empresas como startups têm a tendência de trocar mais atividades como hobbies; já companhias tradicionais focam mais em boas práticas" (JULIO, 2019).

Retomando com o *TimeBanks USA*, Cahn traz mais um elemento importante de ser ressaltado que diz muito sobre esse movimento em particular, mas também sobre um sentimento que parece estar sendo (re)construído hoje:

> De certo modo, o banco de tempo não anda para frente. Ele volta atrás. Volta para as raízes. É uma forma de dizer como utilizamos a tecnologia para facilitar esse processo de mutualidade em um mundo onde somos programados "não confie em ninguém", "não fale com estranhos".[10]

Nesse trecho Cahn destaca o papel de fundo do *TimeBanks USA* de romper com a barreira que, ao que tudo indica, fomos aos poucos arquitetando entre nós e os outros na sociedade capitalista, na qual as relações são basicamente mediadas pelo dinheiro.

Nessa altura, a respeito da dinâmica de mutualidade que atravessa o *TimeBanks USA* – como também o *Beliive* mencionado –, acreditamos que o que Mauss (2019) investigou é extremamente pertinente para o que queremos sustentar. Mauss (2019) estudou a natureza das transações humanas nas sociedades ditas primitivas ou arcaicas, ou seja, em sociedades que ainda coexistiam à época de suas investigações ou em sociedades que nos precederam historicamente (observou particularmente grupos na Polinésia, Melanésia e no noroeste americano, entre outros). Há variadas configurações de trocas que Mauss (2019) explorou – o dar para manifestar superioridade entre chefes bárbaros; o restituir o que foi recebido apenas para humilhar, etc. –, mas, de todo modo, em comum, essas organizações

10 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

sociais mantinham o fato de não terem a moeda legal mediando as relações de mercado.

Entre os achados de Mauss (2019) que queremos destacar está o dado de que as transações entre as coletividades estudadas se dava basicamente na forma do presente, que era, em essência, voluntário; mas seguia uma conduta moral obrigatória de ser retribuído. No fundo, não se trocavam apenas riquezas e bens materiais úteis e valorizados economicamente; trocava-se também amabilidades (MAUSS, 2019, p. 58).

Agrupando seus achados, Mauss (2019, p. 203) propõe que o sistema econômico que identificou seja denominado "sistema das prestações totais", que, segundo ele, "[...] constitui o mais antigo sistema de economia e de direito possível de constatar e conceber" (MAUSS, 2019, p. 201). Por fim, o antropólogo defende:

> Que se adopte então o princípio da nossa vida aquilo que sempre foi um princípio e sempre o será: sair de si, dar, livre e obrigatoriamente; não há risco de engano. Assim o diz o provérbio maori:
> *Ko Maru kai atu*
> *Ko Marua kai mai*
> *Ka ngohe ngone*
> "Dá tanto quanto recebes e tudo estará bem.". (MAUSS, 2019, p. 202).

O *TimeBanks USA* e o *Beliive* estariam, com efeito, resgatando essa concepção de mutualidade registrada por Mauss (2019) e isso é reforçado mais uma vez em fala de Cahn na entrevista já mencionada: "Ele [o *TimeBanks USA*] coloca as peças juntas e permite que

essas peças permaneçam juntas para criar confiança, memória e relacionamentos".[11] Ademais, confiança é palavra-chave que transparece e se ergue dos relatos que trazemos mais adiante.

Considerações finais

De nossa posição e perspectiva do Sul, esperamos ter lançado um olhar menos abissal (SANTOS; MENESES, 2010) a questões globais emergentes mais fortemente hoje acionadas pelo ambiente digital e concretizadas em movimentos colaborativos que subtraem o recurso monetário das trocas relacionais e concebem o tempo como uma moeda legítima. Há limites, sim, nessas iniciativas. Porque, afinal, vivendo em sociedades capitalistas, necessitamos do dinheiro para sustentarmos nossa cidadania. Precisamos estar inseridos no sistema hegemônico (ser dono de meios de produção e lucrar com isso, ou vender sua força de trabalho e ser pago por ela) para inclusive poder participar desse sistema paralelo: ter dinheiro para ter acesso à internet que, por sua vez, possibilita ascender à rede de interação viabilizadora das trocas. Há contradições, portanto, porque quem mais precisa do acesso aos consumos sem dinheiro é quem não tem dinheiro para operar o *login*. Mas há, acima de tudo potencial e potência nesses movimentos; ainda que, por enquanto, com seu atual modelo, dentro de uma "bolha".

Há potencial de inversão do processo que Simmel (1998) identificou nos primórdios da modernidade, quando reconheceu a impessoalidade e desumanização das relações com a introdução do dinheiro na sociedade moderna. Na contração desse processo, ainda que incipiente, fizemos revelar a potência de re-humanização das re-

11 YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 de junho de 2019.

lações a partir de iniciativas que, sem o envolvimento do capital monetário, devolvem a pessoalidade e o humano às trocas entre sujeitos, deixando estas de figurarem enquanto meros contratos comerciais. São acima de tudo trocas entre atores sociais.

Nesse sentido, a racionalidade introduzida pelo *Timebanks USA*, objeto empírico observado mais de perto neste recorte da pesquisa, ou pelo *Bellive*, que opera em lógica semelhante, estaria mais em linha com o "sistema das prestações totais" defendido por Mauss (2019). Esse sistema está baseado no dar de maneira autêntica. Há solidariedade nessa dinâmica. Assim como enxergamos mais solidariedade nesses espaços que usam do tempo como moeda de troca. Sendo o tempo, em teoria (e apenas na teoria, pois sinalizamos as deficiências também nessa "distribuição"), igualmente distribuído entre todos, vemos também potencial democrático maior; possibilitando ao consumidor exercer sua cidadania plena numa sociedade de mercado.

Referências

BELIIVE. Disponível em: https://beliive.com/home. Acesso em: 14 mar. 2019.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GOMIDES, Andréa. Híbrido de empresa e ONG, setor 2.5 ainda é apenas possibilidade no país. Folha de S. Paulo, 05 jan. 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/empreendedorsocial/colunas/2018/01/1945415-hibrido-de-empresa-e-ong-setor-

-25-ainda-e-apenas-possibilidade-no-pais.shtml. Acesso em: 27 jun. 2019.

JULIO, Rennan A. A nova fase da Beliive, que agora opera como plataforma de RH para empresas. Época Negócios, 17 jun. 2019. Disponível em: https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/06/nova-fase-da-beliive-que-agora-opera-como-plataforma-de-rh-para-unilever.html?fbclid=IwAR0RCh44juWR5IrP5P1I--XhXn-FpD0LWqMoY-KByHqSg5RKxcaeMBx1_zcs. Acesso em: 27 jun. 2019.

MAIGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2019.

ORTIZ, Renato. *Um outro território*: ensaios sobre a mundialização. 2. ed. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

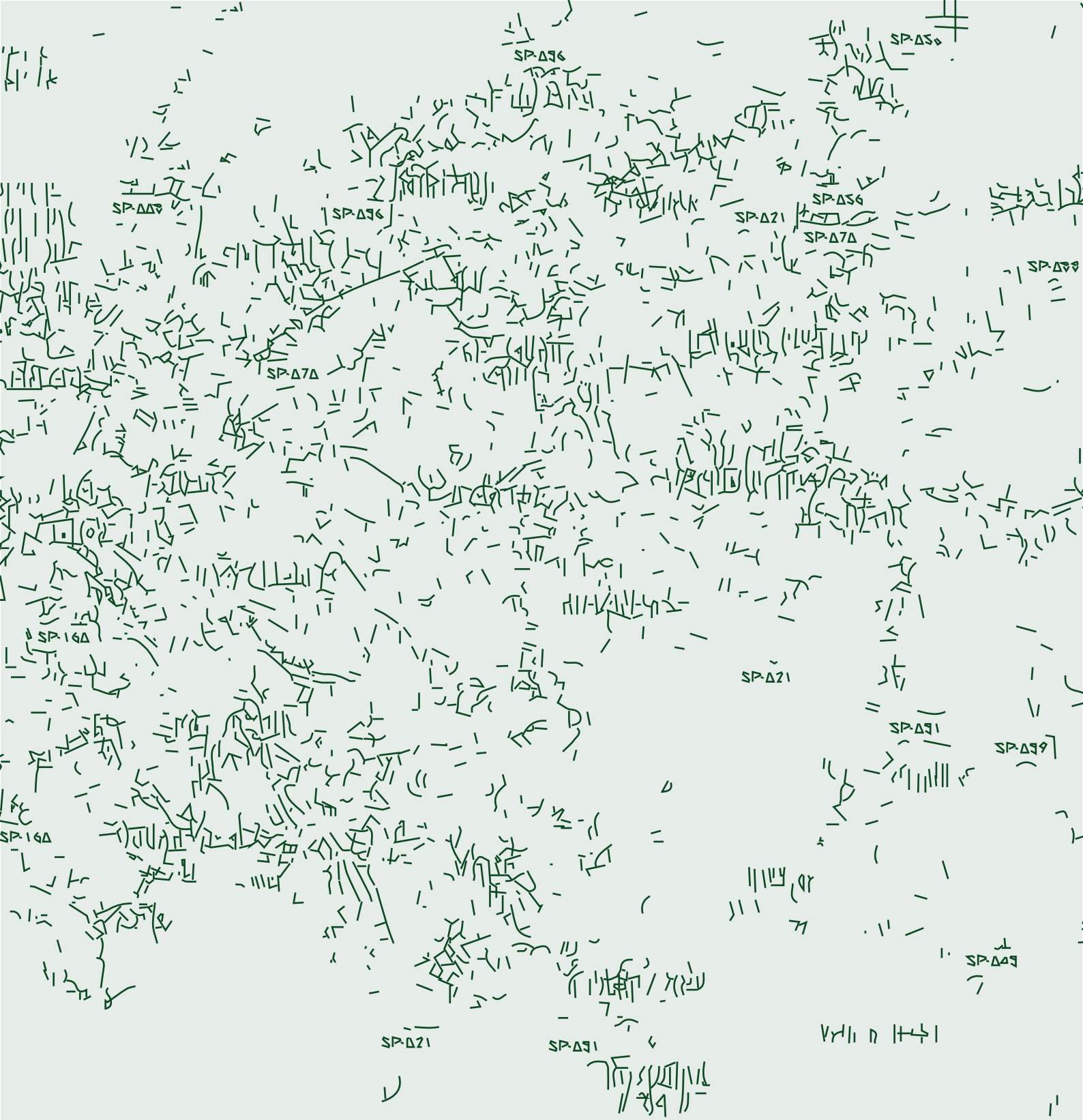
SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. 6. ed. São Paulo: Editora Record, 2018.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Unb, 1998. p. 23-40.

TIMEBANKS. *Timebanking basics*. Disponível em: https://timebanks.org/timebankingabout/. Acesso em: 01 jul. 2019.

TOTALTRAILERS123. *O preço do amanhã* – trailer oficial (legendado) [HD], 10 nov. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DVh0h5ofo3A. Acesso em: 09 jul. 2018.

YOUTUBE BELIIVE. *Abundance talks with beliive* - Lorrana Scarpioni entrevista Edgard Cahn. 22 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yrYWk-lsdo. Acesso em: 25 jun. 2019.



Parte IV

CULTURAS URBANAS, ATIVISMOS E CORPORALIDADES

Capítulo 18

URBANIDADES ELETRÔNICAS - FESTAS DE MÚSICA ELETRÔNICA NAS RUAS EM SÃO PAULO/BRASIL E SEUS SENTIDOS POLÍTICOS

Simone Luci PEREIRA, Oziel GHEIRART

Introdução

Refletir sobre espaços urbanos públicos na cidade de São Paulo mostra-se como uma tarefa complexa[1]. Essa complexidade advém de uma memória histórica e social da qual somos herdeiros, que construiu e ainda constrói a cidade por uma certa lógica que tem origem nos bandeirantes e é ligada às difusas noções de "locomotiva do país": local de passagem, edificada em torno dos espaços das propriedades privadas, lugar de trabalho, não possuidora de uma vida pública – sobretudo, se compararmos ao Rio de Janeiro, por exemplo, edificado social, culturalmente e nos imaginários na vida das ruas.

Claro que ainda é forte, entre muitos dos paulistanos e nas práticas do poder estatal, uma política que pouco contempla (com raras exceções) o estímulo da vida e dos lazeres nos espaços públicos[2]. Entretanto, temos percebido – como pesquisadores e errantes

1 Este artigo reúne reflexões e análises já publicadas em dois artigos (PEREIRA E GHEIRART, 2018; 2020).

2 A noção de espaço público oriunda da Modernidade republicana precisa ser recolocada, como sugere Delgado (2007). A noção de que esta seria o oposto do

pela cidade – aspectos, indícios e pistas de que há que se perguntar mais detidamente sobre essa suposta vocação paulistana para os espaços fechados, ou ao menos desconstruir os seus sentidos unívocos e totalizantes.

Nos últimos anos, os autores deste artigo têm, por diferentes caminhos, vivido estas questões que envolvem as práticas musicais-midiáticas, as culturas urbanas e juvenis e os usos da cidade por coletivos de jovens, e refletido sobre isso. Esses jovens buscam encontrar meios criativos para inventarem formas de estar juntos, produzir, fazer e divulgar músicas, usar e se apropriar da cidade, (re)territorializar lugares e outorgar sentidos políticos a essas experiências urbanas. É uma criatividade que se mostra não só nas expressões musicais e performativas (autoria, combinação de gêneros, fusões, instalações etc.), como também nas formas de gerir espaços de música, festas, eventos, associações e formas de cooperação (PEREIRA, 2017). Mais ainda, nos últimos anos, percebemos uma ocupação cada vez maior dos espaços públicos tradicionais, como ruas, praças, túneis subterrâneos, em ações protagonizadas pelos próprios coletivos e, tantas vezes, desafiando institucionalidades como prefeitura, CET (Companhia de Engenharia de Tráfego), polícia e, mesmo, as datas dos eventos oficiais de usos da rua, como a Virada Cultural ou

---

espaço da vida privada, como a ágora de decisões coletivas, espaço da igualdade sem assimetrias e com a participação de iguais, é uma quimera e uma ideologia. Neste sentido, há que se pensar na noção de espaços semipúblicos (rompendo com a dicotomia público/privado) ou espaços coletivos (CAIAFA, 2003), como aqueles onde se produzem relações em público, vínculos que se estabelecem entre pessoas que não se conhecem ou se conhecem de vista e vão negociar sentidos, englobando diferentes graus de acesso, disponibilidade e promoção de encontros (REIA, 2018). Nesta concepção, o espaço público não pode ser pensado como um dado em si, mas é fruto das práticas que ocorrem nele, se efetivando nos usos que recebe.

o evento SP na Rua (ainda que também participem deste, do qual falaremos mais a frente).

Uma certa movimentação com dimensões globais e locais trouxe à pauta a ocupação dos espaços urbanos, seus usos e o direito a eles. Em São Paulo, isso tem sido visível na última década (tanto por ações de coletivos ligados à questão urbana, quanto por pautas governamentais) e se tornado explícito no uso de praças e ruas em eventos oficiais ou não e na expansão do Carnaval de rua dos últimos anos, o qual vem dando grande espaço para a música eletrônica - chegando a reunir mais de 2 mil pessoas em uma festa. Reia, Herschmann e Fernandes (2018, p. 12-13), em pesquisa sobre música de rua no Rio de Janeiro, lembram que a ocupação não é apenas espacial, mas também sonora, social e cultural, uma vez que a música "transmite mensagem, sua interação transforma o espaço, interage com os sentidos, conecta as pessoas com o ambiente. [...] Só o fato de ocupar espaços públicos que não foram originalmente desenhados para este fim, já a torna um ato político".

Interessa-nos acompanhar esta dinâmica da cena da música eletrônica em São Paulo, que migrou dos clubes para as ruas e teve como elemento fundante as festas que ressaltam os usos dos espaços urbanos, os direitos LGBTQI+, corporalidades e estetizações juvenis com forte viés político. As festas e as atividades dos coletivos evidenciam a centralidade da música e sua dimensão comunicacional nos meios urbanos (PEREIRA, 2017), reunindo pessoas para dançar, performatizar e visibilizar identidades, construir vinculações e ativismos (FERNANDES e HERSCHMANN, 2015), formas de estar juntos, usar a cidade e ocupá-la sonora, social e culturalmente.

Neste contexto, algumas festas de música eletrônica feitas nas ruas têm chamado a nossa atenção: seja em ruas mais vazias nos finais de semana em bairros industriais/comerciais, seja em ruas, tú-

neis e praças de áreas mais centrais da cidade. Essas festas se inserem num movimento mais amplo de festas independentes e underground, de música eletrônica de variadas vertentes e estilos, que vem ocorrendo em São Paulo. Acontecem mensalmente, bimestralmente ou de forma esporádica e de maneira mais artesanal, colaborativa, fora de casas noturnas ou bares. Algumas dessas festas são: Mamba Negra, Femine HiFi, Tantsa, ODD, Vampire Haus, Capslock, Festa Autônoma Temporária, entre outras. Elas acontecem em ruas e praças ou, ainda, em imóveis abandonados; os coletivos que as organizam têm que buscar autorizações e alvarás para cada um dos eventos – tarefa que se tornou mais difícil e burocrática na atual gestão da Prefeitura de São Paulo, a partir de 2017, em que as leis para o uso do espaço público tornaram-se mais rígidas e proibitivas, o que faz com que esses grupos tenham que inventar formas de atuação e negociação.

Neste artigo abordaremos as práticas musicais-midiáticas de três coletivos ligados à música eletrônica independente[3] em São Paulo: Síntese Coletiva, Mamba Negra e Autônoma A-temporária. Ainda que mantenham diferenças entre si, a escolha por esse recorte justifica-se por apresentarem alguns elementos em comum, os quais nos levam ao nosso objetivo neste texto, que é o de compreender 1.) as festas produzidas, analisadas a partir de pesquisa de base etnográfica, entrevistas com produtores e frequentadores, tendo em vista: a.) a sonoridade ali presente e a produção musical; e b.) as atividades de produção das festas, sua economia política (produção, divulgação, organização). Ao mesmo tempo, também queremos compreender 2.) as atividades "extrafesta" realizadas por esses coletivos, como cursos, oficinas, encontros, festivais etc. Todos esses eventos vêm evidenciando a centralidade da música e sua dimensão comunica-

3 Termo usado pelos próprios atores.

cional, explicitadas nestas festas, uma vez que reúnem pessoas para dançar, performatizar e visibilizar identidades, construir vinculações, formas de estar juntos e ocupar a cidade.

Começamos o artigo com um breve histórico da cena eletrônica em São Paulo, cujo auge deu-se nos anos 1990/2000 nos clubes, e uma movimentação dessa cena para as festas de rua. Em seguida, analisamos as atividades dos coletivos elegidos aqui, articulados a uma reflexão que tem como marcos teóricos as questões sobre afetos, corporalidades e cidades. Acionamos debates advindos dos estudos urbanos, da comunicação, da geografia cultural e da antropologia urbana, que têm nos ajudado a refletir sobre as questões do espaço (simbólico, imaginado, praticado, disputado) e da vida urbana como fruto das inter-relações, dos fluxos, das errâncias, do inesperado, do imprevisível e das dissidências articuladas às identidades, formas de resistência e direito à cidade. Este caminho de reflexão é o que nos auxilia a compreender as relações que a música (em seus elementos afetuais e sensíveis) estabelece com os espaços e, neste caso, com os espaços públicos na cidade de São Paulo, alterando rotas pré-definidas de reflexão que muitas vezes deixam de perceber aspectos temporários e menos evidentes presentes nas culturas urbanas e juvenis. Aqui procuramos realçar esse emaranhando de redes tantas vezes invisíveis na cidade e a visibilidade/audibilidade dessas outras formas de viver o urbano.

(Des)Caminhos da cena eletrônica em São Paulo

Desde os anos 1990, Straw (2013) chama de cena musical determinados conjuntos de atividades sociais e culturais mais ou menos organizados, que nos convidam a refletir sobre as culturas urbanas a partir de novas maneiras de conceber os territórios da cidade. Estes são constituídos em torno da música, das sonoridades, da dan-

ça, dos estilos, das modas, das estéticas, dos gostos e das identidades, podendo ser organizados segundo gêneros musicais ou segundo as atividades sociais ali desenvolvidas, ajudando a construir lógicas de produção e consumo material e cultural, bem como a própria cidade e a vida urbana. Esta noção de cena musical/cultural nos ajuda a compreender questões, aspectos e lógicas desta movimentação dos coletivos juvenis ligados à música eletrônica e suas festas nas ruas e em outros espaços de São Paulo nesta última década.

Buscamos compreender a combinação de alguns elos e ecos particulares do percurso da música eletrônica alternativa em São Paulo (MARKE, 2017; CHIAVERINI, 2008). Essa música, que ainda entrava no país nos anos 1980/90 pelas importadoras, por pesquisadores e por colecionadores, era trabalhada basicamente pelas casas noturnas. Assim se abastecia uma nascente cena da música eletrônica, marcada naquele momento por características vinculadas a elementos subculturais e underground[4]. Como estilos mais relevantes dentro desse contexto ressaltamos o *synthpop* ou *tecnopop* – o qual, dando continuidade à *new wave*, trouxe a junção da música eletrônica com o pop – e a *eletronic body music*, que resultou numa combinação

4 Não faremos aqui uma discussão mais detalhada sobre a noção de subculturas, seus desdobramentos e críticas. Para isso, ver Amaral (2005) e Freire Filho (2005), para citar apenas alguns trabalhos. Apenas sinalizamos que essa noção tem suas bases nos Estudos Culturais nos anos 1970, em pesquisas que enfocavam juventudes urbanas em suas formas contrahegemônicas de resistência aos modelos culturais e sociais dominantes. Já a noção de pós-subcultura desloca a centralidade da resistência para aquilo que é ligado ao capital simbólico subcultural, no dizer de Thornton (1996). Utilizamos aqui subcultura e underground como noções dinâmicas e relacionais que identificam atitudes, comportamentos e expressões culturais que se querem fora dos modismos e do mainstream comercial, mas com os quais de alguma forma negociam sentidos.

dessa música de sintetizador com o industrial, originário do final da década de 1970.

No Brasil, uma cena concentrou-se nos eixos Sudeste (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte) e Sul (Porto Alegre e Curitiba). O repertório eletrônico foi se popularizando cada vez mais com o passar do tempo, impulsionado pela crescente facilidade de acesso às tecnologias (SÁ, 2003; WOODSIDE e JIMENEZ, 2012). Porém, o grande boom aconteceu no início dos anos 1990, com o surgimento da *dance music* – que bebeu do funk e da *soul music* dos anos 1970. O estilo foi chamado de "poperô" pelos brasileiros por conta da música *Pump up the jam*, da banda belga *Technotronic*, cuja base era uma batida 4/4 de computador com 120 a 135 batidas por minuto.

Aliada ao avanço tecnológico, a música eletrônica disseminou-se em diversos estilos e tornou-se um produto midiático em escala universal. Em 1990, surge a primeira revista brasileira de música eletrônica, a *DJ Sound*, e com isso uma cena de Djs, bandas, clubes e estilos de vida foi se constituindo. Como pontua Amaral (2008: 40), "com tantas mudanças e amplificação de acesso à cultura digital nos últimos anos, o papel das subculturas em relação às tecnologias digitais também se alterou". Em São Paulo, as casas alternativas que mantinham estilos não comerciais, ainda na metade da década de 1990 foram substituindo os estilos musicais e as festas por modelos mais comerciais. Isso deu visibilidade para essa cena, fazendo com que surgissem outras casas, bandas e selos nacionais.

Convém articular a esse contexto uma certa decadência do projeto social e econômico capitalista ocidental nas últimas décadas aliado a uma busca de grupos juvenis urbanos por territórios de liberdades individuais e coletivas, que escapassem aos controles sociais. Assim, um movimento que se iniciou na Europa, valendo-se da potência da música eletrônica, impulsionou o surgimento das *raves*

– festas com mais de doze horas de duração, longe dos espaços urbanos, com interação entre Djs, artistas e público, além do diferencial de apresentar um repertório que não figurava nas casas noturnas, tais como *techno*, *trance*, *drum and bass* etc.

Os clubes tentaram se reinventar trazendo os *after hours* e, pouco antes dos anos 2000, imperaram como palco da música eletrônica, proliferando uma gama de atrações e trazendo artistas internacionais e de vanguarda. Apareceram até mesmo festivais com atmosferas das *raves*, patrocinados por marcas de cigarros e de bebidas. Assim, pouco a pouco, as casas foram se alinhando às lógicas do poder econômico do capitalismo – o que Lipovetsky (2007) classifica como triunfal[5], estabelecendo uma cultura VIP e fashionista. Por dentro, refletia o funcionamento da sociedade do capital de controle: proibição de drogas, de fumo, além da cobrança de ingressos ou exigência de consumo mínimo, o falso crédito das comandas etc. As características mais criativas e inventivas no âmbito musical e comportamental foram cedendo espaço para as lógicas economicistas trazidas pela indústria da música.

No decorrer da década de 2000, a cena foi mudando e pulverizando-se. Contraditoriamente, a tecnologia desenvolvia-se propiciando uma música com mais melodia, arranjos melhor elaborados, com cada vez maior qualidade centrada em torno do techno, do house e suas vertentes. Foi quando, em 2010, apareceram novas festas itinerantes que buscavam se apropriar dos territórios da cidade e resigificar o sentido do festejar. Destacamos a *Voodoohop6* e a

5 Lipovestky chama de capitalismo da terceira fase. Desde fins dos anos 1970, iniciou-se uma relação emocional dos indivíduos com as mercadorias, provocando mudanças e instituindo a individualização nas sociedades, o que afetou diretamente as subjetividades coletivas.

6 Segundo o site do grupo, *Voodoohop* é um coletivo de arte estrangeira nasci-

Selvagem[7] como precursoras desse movimento.

Nesse contexto, a partir de 2013 foi se formando uma nova cena mais independente da música eletrônica em São Paulo. Apesar de ter sido articulada dentro desse cenário dos clubes por pessoas motivadas por viagens e vivências internacionais, esse movimento mais recente é formado por jovens que não vieram dos clubes. A sonoridade não é propriamente nova, e em comum há o desejo de buscar lugares onde se possam exercer liberdades individuais e coletivas, em que sentidos políticos de ocupação do espaço público se coadunem aos aspectos ligados aos usos do corpo e sua estetização igualmente com conotação política e como lócus de resistências articuladas em torno da dança e da performance (TAYLOR, 2012).

Esta nova cena das festas de rua trazia como características: 1) a centralidade da música – pista, produção, circulação, conexão, experiência sensória; e as práticas musicais – DJs, músicos, produtores, *live-performers*, artistas visuais, técnicos de som, *promoters*; 2) as tecnologias de informação usadas na estrutura na produção, circulação,

---

do de uma série de festas subterrâneas. Em 6 anos de eventos colaborativos, reuniu uma miríade de artistas de diferentes áreas – como DJs, artistas ao vivo, dançarinos e artistas visuais. Juntos criaram um cabaré tropical multissensorial, misturando visuais coloridos e exuberantes, combinados com elementos do patrimônio tradicional brasileiro e desempenho ritual. Na natureza nômade, o coletivo transformou espaços que vão desde edifícios abandonados até refúgios naturais, sempre experimentando diferentes mídias e formatos. Disponível em: https://voodoohop.com/ Acesso em: 01 de março de 2020.

7 Selvagem é o nome da dupla formada pelos DJs Millos Kaiser e Trepanado, bem como das festas que eles fazem em São Paulo e Rio de Janeiro. Como dizem, "acreditam no pensamento livre associativo quando se trata de música, canalizando-o com uma abordagem anárquica, misturando disco, house, rock, techno, funk e alma de todas as eras e lugares". Disponível em: https://www.facebook.com/festaselvagem/ Acesso em: 01 de março de 2020.

divulgação; 3) a recuperação de uma atitude *underground* expressa nos comportamentos, na estetização e nos engajamentos; 4) os desdobramentos de ações políticas e artísticas concretas.

Frente à crise econômica mundial e à decadência social e urbanística de grandes centros urbanos, a ocupação das cidades transformou-se numa expressão de cidadania no século XXI e uma pauta urgente. Como sugere Harvey (2014), a luta de resistência aos ditames do capital financeiro deve ser global, pois esta é a escala na qual o processo de urbanização opera atualmente, e é em torno dele que as crises repetidamente irrompem local e globalmente. Neste sentido, o direito à cidade tem se tornado um lema operacional e um ideal político, como já havia preconizado Henri Lefebvre nos anos 1960/70 (LEFEBVRE, 2001).

Em São Paulo, por articulação e atuação de grupos ligados à cultura independente, foi criado, em 2007, o Mês da Cultura Independente – MCI, pela Prefeitura, destinado a promover estilos, coletivos, gêneros musicais fora do mainstream com ações em pontos diferentes da cidade. Esse projeto manteve-se pelas gestões de José Serra e Gilberto Kassab até 2012, e foi ampliada na gestão de Fernando Haddad (2013-2016). As festas de música eletrônica independente cresceram e se proliferaram, e os embates com o poder público e outras institucionalidades não tardaram em aparecer. Quase sempre organizadas por pequenos grupos que usavam apenas as redes sociais para divulgação, as festas que, a princípio, reuniam uma média de trezentas pessoas, passaram a ter público superior a mil pessoas, algo que exigiu um outro modo de operação. Algumas dessas festas, dispondo de poderosos sistemas de som e de convidados, dependem de substanciais investimentos que começaram a não se sustentarem, pois, a proliferação dos eventos nesse formato dispersou o público e comprometeu o próprio campo que havia se aberto.

Ao mesmo tempo, estas festas começaram a lidar diretamente com demandas fulcrais da sociedade, chamando a atenção para questões sociais com apoio às causas políticas e de minorias, revitalizando o centro da cidade (que não conta desde os anos 1960 com investimentos públicos e privados), trazendo as periferias e os moradores de rua. Isso provocou um grande alvoroço no espaço público, e, por conta de uma economia própria (ingressos, bar, serviços, táxi, acessórios etc.), roubou uma fatia do poder econômico hegemônico dos clubes e casas noturnas.

Com a mudança de gestão na Prefeitura em 2017, novas medidas foram implementadas e, de uma forma geral, as políticas das gestões anteriores não foram mantidas. Além de buscar soluções imediatistas, como a tentativa de empurrar as festas para outros locais mais distantes, ocorreu uma burocratização dos processos de uso de espaços e, de certa forma, a priorização do setor privado que, já atento ao sucesso do formato desses eventos, passou a tentar cooptar a cena por meio de grandes festas e festivais. É possível verificar uma pressão de empresários que controlavam esse mercado, por meio da ANEP (Associação da Noite e Entretenimento Paulistano), para complicar e inviabilizar o acontecimento das festas. A ANEP reúne promotores de eventos e donos de grandes casas noturnas em São Paulo (como *D-Edge, Lions, The Week*), com o objetivo de representar estabelecimentos de lazer e entretenimento no debate com o poder público. Entretanto, segundo os atores envolvidos nas festas de rua aqui analisadas, essa entidade não mantém diálogo com os coletivos e sua atuação; já que é focada nos negócios formais, leva os coletivos para a marginalidade e a invisibilidade.

Um campo de batalha se formou. Algumas festas que já haviam conseguido alvarás foram impedidas de acontecer; outras receberam multas ou a tiveram a presença da polícia acionada por mora-

dores; houve até mesmo casos de organizadores das festas recebendo ameaças anônimas. No centro da cidade, os coletivos que cresceram de forma orgânica e, já habituados com verba que apenas viabilizava os projetos, foram driblando os acontecimentos para poderem permanecer. Hoje carregam o desafio de darem continuidade a esses movimentos espontâneos, que estão entrelaçados com demandas da própria sociedade e que precisam ser preenchidas. As ações dos coletivos envolvem gestão, organização, negociação, criação, articulação, engajamento, apropriação etc. Em suma, proporcionam uma rica experiência em sua totalidade e estabelecem um novo ethos que conjuga atividade artística, a música como porta-voz dessas questões, uma economia política dessa nova cena e formas de resistência às lógicas do capital internacional.

Os coletivos e as festas

A partir de uma pesquisa de base etnográfica (que inclui diário de campo e entrevistas com produtores e frequentadores), tentamos compreender esse fenômeno recente das festas de rua em São Paulo, na busca de indícios desse engajamento musical. Para tanto, analisamos três coletivos – Síntese Coletiva, Mamba Negra e Autônoma-Atemporária – que, de forma complementar, dão-nos pistas sobre como se organizam, quais são seus propósitos e os desdobramentos de suas ações.

O Síntese Coletiva começou em 2016 a partir de um workshop no MIS – Museu da Imagem e do Som – com o intuito de suprir uma carência formativa de música eletrônica. Na sequência, levou o público para um estúdio, para que pudesse vivenciar o cotidiano de produção, realizando em conjunto um bazar de troca de equipamentos.

Depois vieram as festas com performances ao vivo: já ocorreram várias em casas noturnas, na rua, em prédios abandonados, em

ocupações de escolas e de prédios. Outros coletivos foram formados a partir desse que se mostra como um ambiente de diálogo de artistas – desde os que estão começando até os profissionais –, no mesmo palco, com condições e oportunidades similares. Nos espaços culturais, o grupo já tem envolvido outros coletivos de malabares, de rap, do funk. Mario Dal Santo faz a curadoria e a gestão e conta com o "Conselho Ancião", composto por oito membros. Qualquer pessoa pode participar, segundo eles, bastando enviar um portfólio e preencher um cadastro, pois o objetivo é a propagação do conhecimento sem fins lucrativos, já que tem um caráter inclusivo. O perfil do público não pode ser definido por classe: são pessoas com escolaridade razoável, conhecimento de música e de informática, têm em média vinte e cinco anos, sendo vinte por cento feminino. O coletivo é composto por produtores, aficionados por música e consumidores.

Geralmente, como dizem os organizadores, os eventos só dão prejuízo. A verba que entra é direcionada para o orçamento anual e, atualmente, o dinheiro vem dos editais. Dal Santo é proprietário do Santo Studio, e os equipamentos viabilizam os eventos; outro membro do grupo é proprietário do Estúdio Aurora. A divulgação das festas é feita pelas redes sociais e pelos artistas que se apresentam. As festas independentes precisam de autorização da prefeitura – e, depois, dos bombeiros, da polícia, da CET – e pode levar até noventa dias para ser obtida. Pagam-se algumas taxas e, para que ocorra no espaço público, as festas devem ser gratuitas, podendo ter um patrocinador. Eles nos contam que, se a festa ocorrer na Avenida Paulista, adotam a tática de não divulgar nas redes sociais, pois o evento deve figurar como manifestação espontânea e não como algo programado.

A página do *Facebook*[8] do Síntese Coletiva possui 1.253 membros e concentra toda a comunicação do grupo. Lá se podem ver dicas de cursos, compra, uso, aluguel e venda de equipamentos ou de como montar shows. Ali também são disponibilizados tutoriais de sintetizadores e várias novidades de softwares e plug-ins, sendo lugar também para solução de dúvidas e para compartilhamento das produções dos participantes.

Muitas das pessoas que hoje atuam nesses coletivos têm uma relação direta com a luta pelos espaços públicos da cidade – tanto nas ocupações, na luta pela gratuidade no transporte coletivo, na juventude secundarista contra a Copa e as Olimpíadas, na luta LGBTQI+, ou nos coletivos pretxs. A Mamba Negra, projeto dirigido por Carol Schutzer e Laura Diaz, é parte de um movimento cultural independente – como salientam – e se alinha na defesa da liberdade com quem está nas lutas. A Mamba vem criando maneiras de organização, trabalho e intervenção urbana, e a principal ação – a festa – nasceu com a proposta de criação de espaços de experimentação artística e política, atuando no centro velho de São Paulo para explorar ambientes mal utilizados da metrópole – o que elas chamam de "cicatrizes geradas pelo plano urbanístico falho e a especulação imobiliária".

Em quase uma centena de festas, houve edições gratuitas no Largo São Francisco, debaixo do Viaduto do Chá, na ocupação do MSTS (Movimento Sem Teto de SP) no Cine Marrocos, no Centro Cultural Ouvidor 63 (prédio do governo do Estado ocupado há seis anos por artistas) e na Casa Florescer (centro de acolhida para mulheres trans e travestis). Em paralelo, a Mamba também realiza festas pagas, que geralmente acontecem em galpões e vilas industriais e, às vezes, são

8 Disponível em: https://www.facebook.com/groups/sintesecoletiva/ Acesso em: 01 de março de 2020.

posteriores aos eventos na rua, chamadas de *after*, sendo usadas para custear os eventos gratuitos.

Até o segundo ano de festa, Schutzer e Diaz absorviam todas as funções de criação de conteúdo, produção artística e executiva, gestão financeira, montagem, técnica, iluminação. Com o passar do tempo o projeto cresceu, e muita gente se aproximou do coletivo, o que proporcionou a elas a possibilidade de estruturar uma equipe sólida. Hoje, o custo para realizar uma festa para cerca de 1.500 pessoas pode chegar a R$ 100 mil. O público parece uma conjunção de vários movimentos alternativos e, no geral, atua numa cumplicidade ativista com a festa. A página no *Facebook*[9] da Mamba Negra tem mais de 30 mil curtidas.

Além disso, é uma teia de ações, tendo se associado, por exemplo, à Coletividade Namíbia (grupo que reúne artistas negros LGBTQI+ que atuam em artes visuais, música, dança, moda e teatro), que se tornou responsável pelas performances das festas. Em 2017, também foi implementada a lista VIP para transgêneros, cadeirantes e para quem vai de bicicleta. Outra iniciativa foi a criação de um selo musical para lançamentos de produtores que permeiam as festas e estão fora do circuito comercial.

O coletivo A-Temp é um braço da *Voodoohop*; "um galho da mesma árvore", afirma Diogo Jacquard. Foi um fluxo que começou em 2016 e que tem como propósito a resistência ao mundo ou uma gentrificação ao contrário, como dizem. Na época, o grupo buscava os lugares que ninguém frequentava, por medo da violência e dos moradores de rua, e ocupava só pelo exercício de ocupar, sem pedir autorizações e fazendo festas sem fins lucrativos.

---

9 Disponível em: https://www.facebook.com/mambanegraholes/ Acesso em: 07 de março de 2020.

Entendendo a celebração como uma questão cultural, o coletivo verificava que as pessoas já não saíam para as ruas, aprisionadas em locais fechados, como nos conforme disse Jacquard. Assim, passaram a procurar lugares nos quais se pudessem fazer festas. Um exemplo foi a Avenida Paulista, que desde 2016 é fechada para carros aos domingos; por conta disso, outras ruas ao redor ficam inativas e podem ser usadas para as festas. Fazem festas no túnel embaixo da Praça do Ciclista (via de ligação da zona oeste com a Avenida Paulista) e instruíram as pessoas a usarem os bares e banheiros da região, complementando uma infraestrutura da própria cidade para que a festa acontecesse.

O coletivo tem seis membros, mas atinge aproximadamente um grupo de quinze pessoas, e os envolvidos fazem tudo e se complementam. Um trabalha com software, outro tem sistema de som e um gerador de energia, outro é fotógrafo, e quase todos são artistas. Fazem um ativismo intenso no próprio jeito de ser e produzir arte, remixes, fazer curadoria da programação etc. O som predominante na festa é *deep house* e *techno* – uma nuance sonora entre a Mamba Negra e a *Voodoohop*.

O grupo, que já teve festas impedidas pela polícia, sempre tenta negociar. Dentre outros casos, contam que, certo dia, foram fazer uma festa na Praça Roosevelt e, quando chegaram, a polícia já os estava aguardando. "O policial chegou e disse: 'nem sei por que estou aqui, mas você vai ter que abaixar o som ou mudar de lugar'", relata um dos organizadores. Geralmente fazem festas no Minhocão, onde é permitido, e participaram pela primeira vez de um edital para o SP na Rua[10] em 2017.

---

10 Lembremos, ainda, que, desde 2015, ocorre o SP na Rua, evento organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, reunindo coletivos, núcleos e artistas em ruas e pontos históricos do Centro antigo, comemorando o Mês da Cultura

Possuem na sua estrutura uma "tenda de redução de danos", para orientar as pessoas que já beberam ou se drogaram muito, além de barracas de massagem e de lanches. A divulgação é feita pelo *Facebook*[11] (na sua página, que tem 1.730 participantes) e na "boca a boca". Como podem sofrer impedimentos de realização, mantêm notícias em tempo real para o público, divulgando o local apenas algumas horas antes da festa.

Pode-se perceber que, em todas estas festas, elaboram-se formas de atuação, organização, produção e acontecimento dessas festas de rua, em que todos (seja quem produz, organiza, toca ou dança) são participantes de um mesmo projeto e ideário, fazendo daquele momento uma brecha na rotina dos espaços centrais da cidade, ocupados por outros usos e transformados em territórios alternativos (HAESBAERT, 2002) por ações momentâneas e moleculares. A dimensão espacial (MASSEY, 2005) mostra aí sua importância e potência, na medida em que torna possível a possibilidade da diferença e da pluralidade.

Percebemos também elementos que Foucault (2015) chamou de heterotopias. Segundo o autor, as heterotopias não se confundem com utopias (lugares inexistentes ou inalcançáveis), mas configuram espaços outros que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações para eles designadas. Nestes espaços, que podem ser mais ou menos temporários, localizam-se as lógicas das heteroto-

---

Independente (MCI), que existe há 10 anos. Segundo Assef (2016), no ano de 2016, a Secretaria recebeu quase 300 inscrições para participar do evento SP na Rua, tendo escolhido 57 propostas que foram divididas entre 25 espaços e ações itinerantes. Com duração de mais de 10 horas, o evento conta com música, projeções, instalações e intervenções artísticas.

11 Disponível em: https://www.facebook.com/autonomatemporaria/ Acesso em: 07 de março de 2020.

pias, como lugares de suspensão do tempo e do espaço regrados e pré-determinados, fazendo de sua fruição e uso algo que remete à contestação e à inversão. Nas festas analisadas, práticas microbianas, micropolíticas, sub-reptícias se constroem entre o uso institucional do espaço (regrado, com horários, proibições, segregações etc.) e o espaço apropriado, ressignificado, subvertido, usado para atualizar e problematizar forças, poderes, sentidos.

Usos do espaço e dos corpos na cidade

As ações dos coletivos analisados salientam os sentidos políticos de tais práticas lúdicas e festivas, tanto por estarem articuladas a grupos e minorias discriminadas e pouco representadas na cena eletrônica, como trans ou pretxs (no caso mais específico da Mamba Negra); pelas formas mais autogestionárias, colaborativas e horizontais de produzir e divulgar a música eletrônica (mais enfatizadas pelo Síntese Coletiva); como também nas maneiras de pensar e usar os espaços públicos de São Paulo, os ocos da cidade esvaziados pelo medo urbano e pelas lógicas econômicas que valorizam os locais fechados, higienizados e controlados (no caso do coletivo A-Temp).

Em todos, a relação com as institucionalidades (seja a Prefeitura, os editais públicos de financiamento ou a ANEP) mostra-se como negociação, buscando e inventando caminhos para fazer usos astuciosos (CERTEAU, 1994) frente às atuações pautadas nas estratégias de quem detém o poder e a hegemonia. Nessa disputa, avanços, recuos, seduções e resistências vão se desenhando em caminhos não previamente planejados, mas que fazem parte do cotidiano das ações desses grupos, reinventando o fazer político na pluralidade e na ampliação do acesso à vida urbana e à ocupação dos espaços fraturados da cidade. Mais ainda, eles veem a necessidade do fortalecimento das redes de colaboração e articulação entre si como a via mais efetiva

para suas atuações e sua forma de luta, uma vez que "as forças mais conservadoras já estão organizadas e em consonância, buscando esvaziar o próprio conceito de cidade", no dizer das organizadoras do Mamba Negra. Um exemplo disso pode ser visto na lei recentemente aprovada, que disciplina o Plano Municipal de Desestatização[12], prevendo a concessão de parques, terminais de ônibus, mercados municipais e outros bens da cidade para a iniciativa privada.

A configuração de experiências e das práticas juvenis desses coletivos de música eletrônica parecem ser pilares de zonas autônomas temporárias. Esse conceito de Hakim Bey (2001) auxilia-nos na análise dos movimentos ali gerados e os sentidos sociais e políticos num contexto de confronto com o Estado, com estratégias de ocupação de áreas de localização temporária, de economia própria, de corporalidades, de ocupação do espaço público, de ações políticas etc. A configuração de experiências em zonas autônomas temporárias (BEY, 2001) e em espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2015) que aí se estabelecem, apontam para a dimensão espacial/territorial e sua importância para a existência e visibilidade de identidades mais plurais na cidade. Pode-se perceber que estas festas são também atos políticos inseparáveis de suas dimensões lúdicas, corporais e afetuais, por onde circulam questões como arte urbana, inclusão, mobilidade, políticas higienistas e ocupação de espaços da cidade. Estes agentes produtores/ organizadores das festas, ao buscarem meios criativos para reinventarem formas de estar juntos, produzir, fazer e divulgar eventos, se apropriam da cidade, (re)territorializam lugares e outorgam sentidos políticos a essas experiências urbanas. Além disso, percebemos as articulações entre política e estética (RANCIÉRE,

12 Ver http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desestatizacao/ Acesso em: 07 de março de 2020.

2009) que resultam em novas formas de sensibilidade, dissenso e na construção de formas outras de viver e de usar a cidade.

É aquilo que González-Victória (2011) chama de "arte de ação", que se ancora e efetiva no corpo (humano, mas também da cidade, acrescentamos) ressignificando-o e atuando como fator de reconhecimento individual e coletivo, ocupando e habitando a cidade e suas cicatrizes e vazios. Ainda que haja questões mais específicas levantadas e trabalhadas em cada um desses coletivos analisados, em todos os casos há uma busca por formas lúdicas e festivas de estar juntos e ocupar e fazer uso da cidade, em que o jogo performativo é parte fundamental nessa produção estética cuja centralidade é a festa. Trata-se de uma noção de estética desvinculada da noção clássica legitimada, mas pensada como criação de modos de ser, viver, experimentar o cotidiano e criar laços. Ou seja, a conotação política que aqui enfatizamos nas festas revelam a "partilha da sensível" (RANCIÉRE, 2009) e uma "ética da estética" (MAFFESOLI, 2005), elementos de um ethos pautado na criatividade e na busca do sentir em comum, uma vez que nesses eventos coletivos torna-se possível dar significado e sentido às experiências individuais e coletivas do corpo, das identidades, da cidade, dos afetos.

Nessa simbiose entre os corpos e a cidade, tem-se a dimensão espacial como fundamental para a compreensão da vida urbana e da vida em sociedade. O espaço aqui é como esfera da possibilidade de existência da multiplicidade, de distintas trajetórias e muitas vozes, em que ele é produto das inter-relações, dos fluxos e nunca está finalizado ou pronto, mas sempre em dinâmica elaboração, conforme Massey (2005). Como supõe a autora, assim como temos que pensar num antiessencialismo em relação às identidades (étnicas, de gênero etc.), as quais devem ser compreendidas como um processo, também é preciso refletir sobre o espaço nessa mesma lógica, até porque ele

faz parte da formação e do processo destas mesmas subjetividades políticas. O reconhecimento da diversidade e da construção da diferença passa pelo reconhecimento da espacialidade. Ora, essa noção da preponderância da espacialidade (para além da separação tempo versus espaço à moda kantiana) como um devir, advinda da geografia cultural, inspira-nos a considerar ainda mais a dimensão política dos espaços ou dos territórios, como lócus dos usos, dos afetos, das memórias, das disputas, das experiências, dos encontros, das partilhas e das possibilidades.

Como já afirmava Lefebvre (2013) na década de 1970, o espaço pode ser pensado em uma concepção triádica, na distinção entre prática espacial, espaços de representação e representação do espaço. A "prática espacial" (ou espaço vivido) corresponde ao espaço percebido e é aquele mais próximo à vida cotidiana e dos usos ordinários em que se desenrolam as atividades diárias nas práticas dos habitantes e forâneos da cidade. Por sua vez, os "espaços de representação" (ou espaço sensorial/sensual das imagens, vozes, palavras, sons, cheiros, [con]tatos) são os que envolvem os espaços físicos sobrepostos pelos sistemas simbólicos complexos que os codificam e os convertem numa miríade de imagens e imaginários. Além do espaço dos habitantes e usuários, é também o espaço daqueles que inventam e criam (sejam artistas, errantes, participantes das festas) e nos quais há um jogo em que podem estar presentes tanto códigos impostos desde cima por parte dos dominantes, como também aquelas práticas que bebem e se inspiram nas desobediências e que habitam um lado mais clandestino e subterrâneo da vida. Junto a esses dois espaços (percebido e vivido) há a "representação do espaço" (ou espaço concebido), entrelaçado aos dois primeiros por sua ambição de sempre se impor e prevalecer sobre eles, pois diz respeito às relações de poder advindas da ordem (Estado, mercado, urbanismos), que busca se estabe-

lecer inclusive pela violência, e é ideológico porque disfarçado atrás de discursos técnicos, frios e periciais que se querem inquestionáveis para controlar o que se quer diferente e insubordinado.

Ora, essa concepção politizada do espaço ajuda-nos a compreender a espacialidade como uma fonte para a produção de novas trajetórias, novos espaços de representação sensoriais a afetivos, novas identidades, novas relações e novas diferenças (MASSEY, 2005), abrindo lugar para maneiras renovadas do político, as quais se alimentam dos distintos relatos e reinvindicações da cidade, como aqui temos visto nas festas de rua e nas ações dos coletivos abordados.

Considerações finais

A partir da atuação dos coletivos juvenis e das festas mencionadas, buscamos neste artigo refletir sobre as articulações complexas entre espaços públicos, espacialidades, usos da cidade, culturas juvenis e as práticas musicais, em que as corporalidades e os afetos ganham especial atenção. Ainda que tenhamos consciência das diferenças entre os coletivos e festas aqui analisadas (em suas estéticas musicais, atores sociais e graus de elaboração), optamos por estudá-las juntas neste artigo no sentido de abordar e analisar a amplitude e a heterogeneidade deste circuito de festas de música eletrônica de rua em São Paulo.

Pensar na inter-relação entre espaços e subjetividades é um caminho que nos parece profícuo neste sentido. Vinculadas a um certo "giro sensorial" ou "*affective turn*" dentro das humanidades desde os anos 1990 (GREGG e SEIGWORTH, 2010), a questão do corpo, dos sentidos e dos afetos relacionados às práticas artísticas em geral ganham protagonismo, associados às noções de performance e performatividade (TAYLOR, 2011). Estas são compreendidas como

categorias epistêmicas que podem escapar das lógicas hegemônicas ocidentais, logocêntricas, racionalizantes e coloniais.

Os usos e as ocupações dos espaços públicos e das cidades por estas festas evidenciam a capacidade artística, estética e sensível de reconfigurar o político e as próprias urbes, reinventando usos, trajetos, territórios e evidenciando seu caráter relacional, de local de agenciamentos e comunicação. É uma experimentação de formas de estar juntos e partilhar experiências que se valem do fugaz, do fluxo, do interacional e das ações coletivas, nas quais a música e suas práticas atuam na elaboração de novas formas de cidadania. Novas formas de conceber, expressar e viver o político (MOUFFE, 1993) vão se esboçando nas práticas e imaginários destes grupos juvenis, em que uma noção de politicidade (ROCHA, 2012) se mostra presente. Segundo Rocha, politicidade exprimiria uma noção de politização do cotidiano não necessariamente articulada às expressões políticas tradicionais e institucionais, mas expressa em formas de estetização e corporalidades e suas implicações na vida urbana.

Como tem apontado Harvey (2014) e Delgado (2007), a questão da reivindicação urbana mostra-se, nos últimos anos, moduladas a redes mais amplas de indignação, de tomada das ruas, de articulações entre estética e política e maneiras de atuar politicamente, que se querem mais horizontais e não institucionalizadas. O que percebemos, neste contexto dos coletivos analisados, é que suas práticas já chamam a atenção tanto do poder público – no sentido de coibi-los – como do mercado – no sentido de cooptá-los – dada a força e a potência desse movimento das festas e seus desdobramentos.

Esboçam-se, assim, nas práticas musicais alternativas/ autorais que analisamos na contemporaneidade, uma conjugação de funções estéticas, sociais e políticas. Nestas, formas de consumo cultural, construção de identidades e de socialidades constituem o *élan* social

entre produtores e frequentadores das festas e os locais de encontro que aqui analisamos.

Entendemos o estar juntos e ocupar a cidade como possibilidade de novas dimensões performativas da política (BUTLER, 2018) com outras configurações de vida, resistências e (re)existências em formas de brechas e fissuras nos sistemas políticos e econômicos, no Estado, nas lógicas do funcionamento da cultura e do entretenimento na cidade de São Paulo. Uma (re)existência que se perfaz usando a música, a dança, e a corporalidade em novas maneiras de ser e estar na cidade. Estes jovens ativistas musicais/culturais/urbanos resistem à velocidade dos fluxos metropolitanos, reconfiguram o tempo num processo de prolongamento, lutam contra a agilidade da indústria da cultura e se aproveitam da velocidade das redes. Corpos que se montam, se vestem, se despem, se encontram, se articulam, se vinculam, encenam identidades e ocupam as ruas e outros territórios sublinham o viés político destas festas numa dimensão performativa da própria política, uma vez que está ancorada em ação e engajamento de afetos e corpos em formas de estar e fazer coisas juntos.

Esse deslocamento da cena de música eletrônica, em São Paulo, dos clubes para as ruas, parece oferecer pistas para compreendermos sentidos de uma certa "re-energização do underground" (na fala dos próprios atores) e sua capacidade contrahegemônica e resistente. Se essas características, ligadas a uma discussão sobre subculturas e resistência, já suscitaram críticas – por seus aspectos insuficientes para a compreensão de cenas musicais mais fluidas e em negociação com elementos do mainstream e ligadas ao consumo na contemporaneidade – as festas e os coletivos aqui analisados parecem desafiar esses caminhos críticos, fazendo-nos repensar as noções de underground e sua validade.

Referências

AMARAL, Adriana. Subculturas e cibercultura(s): para uma genealogia das identidades de um campo. *FAMECOS – mídia, cultura, tecnologia*. v.37 n.15. 2008.

_____. Uma breve introdução à subcultura cyberpunk. Estilo, alteridade, transformações e hibridismo na cibercultura. *E-Compós*. 2(22). 2005

ASSEF, Claudia. Com festas de dub a techno, SP na Rua comprovou que São Paulo pode ser a cidade mais legal do mundo. *Musicnonstop*. 11/09/2016. 2016. Disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/com-festas-de-dub-atechno-sp-na-rua-comprovou-que-sao-paulo-pode-ser-acidade-mais-legal-do-mundo/. Acesso em janeiro 2018.

BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Ed. Konrad. (Versão digital - Coletivo Sabotagem), 2001.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAIAFA, Janice. **C**omunicação e diferença nas cidades**.** *Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. n.18. 2003. p.91-101.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano –Artes de Fazer* vol.1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIAVERINI, Tomás. *Festa Infinita: o entorpecente mundo das raves*. São Paulo: Ediouro, 2008.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles***.** Barcelona: Anagrama, 2007.

FERNANDES, Cintia; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*. v.3 n.17. 2015. p.290-301.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. *Contemporânea – Revista de Comunicação*. v.1 n.3. 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços – Heterotopia. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. vol. III* – estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

GONZÁLEZ-VICTORIA, Luis. Artes de acción: resignificación del cuerpo y el espacio urbano. *Revista Nodo*. v.10 n.5. 2011. p. 55-72.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (eds). *The Affect theory reader*. Durham: Duke University Press Books, 2010.

HAESBAERT, Rogerio. *Territórios alternativos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Contexto/Ed.UFF, 2002.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HESSEL, Stéphane. *Empenhai-vos - conversa com Gilles Vanderpooten*. Lisboa/Portugal: Editora Planeta, 2011.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

_____. *O direito à cidade. São* Paulo: Centauro, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção*. Porto Alegre: Sulinas, 2005.

MARKE, Eric. *MEB - A história da música eletrônica brasileira*. São Paulo: LiteraRUA, 2017.

MASSEY, Doreen. Filosofia y politica de la espacialidade – algunas consideraciones. In: ARFUCH, Leonor (org.) *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1993.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música "alternativa" na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. *FAMECOS – mídia, cultura, tecnologia*. v.24 n.2. 2017.

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. Caminhos da cena de música eletrônica em festas de rua em SP: estéticas, territórios e ativismos na festa e no personagem CARLOS CAPSLOCK. *Comunicação & Inovação,* PPGCOM/USCS. v.21, n. 45. 2020. p.3-21.

PEREIRA, Simone Luci e GHEIRART, Oziel. Coletivos de música eletrônica em São Paulo: usos da cidade, culturas juvenis e sentidos políticos. *E-compós*. v.21, n.3. 2018.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REIA, Jhessica. Ritmos da cidade: som, regulação e persistência da música de rua. *Trabalho apresentado no GP Comunicação e Estudos de som e Música, Compós2018. Anais....* Belo Horizonte/Brasil, 2018.

REIA, Jhessica; Herschmann, Micael; Fernandes, Cintia. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. *Famecos - mídia, cultura, tecnologia*. Porto Alegre, v.25 n.3. 2018.

ROCHA, Rose de Melo. Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil. *Significação – Revista de cultura audiovisual*. Universidade de São Paulo (USP) v.37 n.39, 2012. p.126-146.

SÁ, Simone Pereira de. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre/BRASIL: Sulina, 2003.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: Janotti Jr, J. e Sá, S.P. (orgs.) *Cenas musicais*. Guararema/SP: Anadarco, 2013.

TAYLOR, Diana. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Economica/Instituto Hemisférico de Performance y Política, New York: New York University, 2011.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Connecticut, Wesleyan University Press, 1996.

WOODSIDE, Julian e JIMENEZ, Claudia. Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. In: GARCÍA CANCLINI, N. et al (eds.) *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madri: Ariel/Telefônica, 2012.

Capítulo 19

FERVOGRAFIA: FERVO, COMUNICAÇÃO E "BONS ENCONTROS" NUM SHOW DE LINN DA QUEBRADA

Thiago Tavares das NEVES

Como pesquisar sobre festas? É a festa um objeto de estudo caro às ciências humanas? Qual sua relevância? Qual a importância da alegria, da diversão, do fervo para o campo científico das ciências sociais e da comunicação? Durante muito tempo me debrucei sobre o estudo das festas, em específico, de música eletrônica. Queria desvenda-las, entender os agenciamentos que ali ocorriam, que afetos transpassavam aquele ambiente festivo, qual o papel das drogas, da música, da tecnologia, do corpo naquele espaço de ebulição coletiva, descobrir o que essas festas diziam da cultura urbana contemporânea.

Foi no GP de Comunicação e Culturas Urbanas, o qual faço parte desde 2008, que encontrei algumas dessas respostas e mais questionamentos. Diversas inquietações teóricas, metodológicas e epistemológicas emergiram na interface da comunicação e da antropologia, desvelando o caminho do "entre" entre as searas disciplinares e suas hibridações teóricas que surgem a partir do cruzamento da cultura com a comunicação.

Durante minha pesquisa de mestrado, no estudo dessas festas, das *raves* principalmente, descobri na etnografia um ótimo instrumental metodológico; no doutorado me rendi ao método cartográfico difundido por Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik, de

inspiração Spinozista, ainda tendo como objeto de investigação as festas de música eletrônica. Agora no pós-doutorado encontro em Linn da Quebrada, nas suas apresentações, no seu show, a mais pura manifestação do fervo. A festa agora é política, é luta, é protesto, mas não deixou de ser diversão, alegria. É fervo. O fervo contamina a cartografia e pode também tornar-se um operador conceitual e epistemológico na criação de um método, a fervografia.

Notas epistemológicas sobre o fervo

"Eu abro a boca, eu mostro os dentes, eu canto, eu penso, eu danço, eu sento, eu sinto, eu bordo, eu corto teu pinto. Quem sou eu? Me movo, morro e renasço feito capim que se espalha, um pensamento cupim, um vírus que contamina as suas ideias, eu vou, vou longe, eu vou, mas eu volto. Quem sou eu? Uma lenda? Uma maldição? Um feitiço? Uma canção? Quem sou eu?"

É com esse testemunho que Linn da Quebrada abre seu show na Casa Natura Musical[1], espaço cultural com jardim flutuante e vertical que espalha o verde por vários ambientes da casa. Lina Pereira, popularmente conhecida como Linn da Quebrada, artista transmidiática, natural de São Paulo capital, foi criada no interior do estado, nas cidades de Votuporanga e São José do Rio Preto. Linn se declara uma bicha preta, travesti, periférica, da quebrada, filha de empregada

1 Espaço de eventos localizado no bairro de Pinheiros em São Paulo com 1561m² de área construída com três pavimentos que se diluem em um terreno praticamente triangular. Fundada em 2017, o local sempre traz shows não só de personalidades consagradas da música brasileira como Gal Costa, Arnaldo Antunes, Elba Ramalho, mas também novos artistas como Mc Tha, Linn da Quebrada, Rincon Sapiência, dentre outros. O projeto, com patrocínio da marca de cosméticos Natura, tem como foco incentivar o desenvolvimento da cultura e diversas manifestações artísticas do país.

doméstica alagoana. Linn é uma artivista proveniente da periferia que utiliza a música e o corpo como armas de desconstrução do machismo, da falocracia, da transfobia e construção de um novo feminino e de mulheridades como a mesma afirma.

Era noite de quinta-feira, 4 de abril de 2019, o encontro naquela noite teria um show de Mc Tha[2], artista independente natural de Tiradentes/SP, e logo em seguida Linn. O show fazia parte de divulgação do projeto Frequências, de grande sucesso na Casa Natura Musical, cujo objetivo é o encontro de artistas que admiram os trabalhos um do outro, jovens talentos que tenham algum tipo de interlocução entre si, mesmo atuando em cenas musicais distintas.

A apresentação de Mc Tha começou às 22h15min, com apenas 15 minutos de atraso, a artista fez exatamente uma hora de show aquecendo o público para a entrada de Linn. A chaleira foi ligada. Linn entrou no palco perto da meia noite e iria apresentar o repertório do seu primeiro álbum Pajubá lançado em 2017. Com vestido branco, cheio, protuberante e imponente, parte dele cobria um braço na cor vermelha, botas também brancas que passavam da altura do joelho, ela e Jup do Bairro[3], sua parceira de palco e da vida, usava também um vestido no mesmo estilo nas cores preta e vermelha. Branco, vermelho e preto. Sagrado, sangue, profano. Ambas artivistas, negras, mulheres-trans que brincam com o gênero e declaram guerra ao machismo, ao falocentrismo, a misoginia e a branquitude. Guerra nada velada, pelo contrário, assumida, gritada. Naquela noite

2 Mc Tha em suas letras, na sua música e videoclipes assim como Linn, também advoga em sua arte uma politica de resistência dos corpos subalternizados.

3 Artivista, performer, rapper, compositora, sempre divide o palco com Linn da Quebrada.

Linn, dividia o palco da sua apresentação também com BadSista (DJ e produtora musical), Pininga (DJ) e Dominique Vieira (percussão).

Aquela noite foi um evento no qual o fervo ditou as regras. O que é o fervo? De acordo com o dicionário de língua portuguesa a palavra deriva do verbo ferver, o mesmo que estar em ebulição, denotativamente; exaltar-se, vibrar de entusiasmo, conotativamente. Fervo, como gíria remete ao Pajubá[4], significa a forma abreviada de ferveção, diversão ou como mesmo diz no vocabulário LGBTQ+ "enlouquecer na pista"[5].

Importante destacar que o Pajubá, incluindo a ideia de fervo como festa e de caráter politico, nasce em um período em que as lutas LGBTQ+ estão em pauta não só no Brasil, mas em algumas partes do mundo. Em Paris, no ano de 1971 foi criada a Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR) resultado da ação de feministas lésbicas e ativistas gays cujo objetivo era destruir pautas machistas e homofóbicas da extrema esquerda. É nesse cenário de manifestações da FHAR que o corpo é posicionado como instrumento político e o ânus é o principal protagonista no debate.

> Entre 1968 e 1988 as políticas do ânus foram inventadas como agenciamentos coletivos em face das políticas de guerra (*bio* / *tanato*) que até agora tinham sido as formas tradicionais de governo do social: exercícios de poder nos quais a muti-

4 Uma série de palavras, vocabulário, nascido no período da ditadura que tem sua origem no nagô e no iorubá [grupos étnico-linguísticos africanos], e considera apropriações linguísticas feitas por homossexuais e travestis. Trata-se de um instrumento linguístico-cultural que desafia normas de gênero e sexualidade (ELER, 2018).

5 Para maiores informações ver: http://tensu.blogspot.com/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html. Acesso em: 22 de junho de 2019.

> lação e a morte se tornaram formas de defender a vida das populações. Essas micropolíticas de gays, lésbicas, travestis e transexuais se opõem ao modelo tradicional de política como guerra (biopolítica e tanatopolítica encontram suas referências na guerra como o modelo supremo de controle), e propõem um novo modelo de política como relação, festa, comunicação, auto-experimentação e prazer (HOCQUENGHEM; PRECIADO, 2009, p. 148 – tradução nossa)[6]

É nesse contexto que a ideia de festa, diversão, prazer como arma política de contestação é associada ao fervo e à bandeira da militância LGBTQ+. Em novembro 2014, aconteceu o evento Revolta da Lâmpada[7], cujo objetivo era dar visibilidade as pautas LGBTQ+ e a libertação de todos os corpos. Na página do evento no Facebook[8], o texto principal prega a liberdade dos corpos deixando bem claro que o evento é ao mesmo tempo luta e fervo, dai provém o *slogan*

6 "*Entre 1968 y 1988 se inventan las políticas del ano como agenciamentos colectivos frente a las (bio/tanato-) politicas de guerra que hasta ahora habían sido las formas tradicionales de gobierno de lo social: ejercicios de poder en los que la mutilación y la muerte se han convertido en formas de defender la vida de las poblaciones. Estas micropolíticas de maricas, bolleras, travestis y transexuales se oponen al modelo tradicional de la politica como guerra (tanto biopolítica como tanatopolítica hallan sus referencias en la guerra como último modelo de control), y proponen um nuevo modelo de la política como relación, fiesta, comunicación, autoexperimentación y placer* (HOCQUENGHEM; PRECIADO, 2009, p. 148)."

7 O nome do evento fazia referência ao ataque homofóbico a jovens gays na Avenida Paulista no ano de 2010: um grupo de pessoas foi atacado por cinco rapazes com lâmpadas fluorescentes.

8 Disponível em: https://www.facebook.com/events/313202068879711/. Acesso em: 23 de junho de 2019.

principal do movimento: "o fervo também é luta". O evento deu origem ao coletivo RDL (Revolta da Lâmpada) de artivismo[9] interseccional que resgata a ideia de fervo como luta política tão difundida e propagada pela FHAR na Paris do início dos anos 1970.

O lema também foi defendido pelo primeiro rapper negro assumidamente gay e artivista da periferia de São Paulo, Rico Dalasam que diz: "O fervo é protesto". Rico afirmou em entrevista que a forma de se fazer protesto no meio gay é com festa, com dança, "o fervo é forma de protestar nesse instante e instaurar esse novo tempo de quebra de normatividades" (DALASAM, 2015). O funkeiro paulista McQueer também comprou a ideia com o lançamento da música "Fiscal" em 2016. O videoclipe se inicia com a frase "O fervo também é luta", que também é o refrão da música, denunciando no vídeo os acontecimentos homofóbicos de 2010, apesar de reforçar algumas ideias falocêntricas e machistas na letra[10].

> Identifico o fervo, portanto, como sendo um emergente conjunto de deslocamentos e de novas formas de participação democrática produzidas em torno da organização de festividades ur-

9 "No século das redes sociais e da comunicação digital propiciada pela internet, novos marcos criativos emergiram na cena política LGBT, em torno do chamado artivismo, conceito que ganhou fôlego nas jornadas de junho de 2013. Partindo de estratégias estéticas, culturais e simbólicas que ampliavam o debate político, novos grupos e coletivos se organizaram para transformar a participação cidadã num fator de experimentação igualmente estética. Ação política e ação artística se tornavam um amálgama explosivo, em ritmo de guerrilha cultural. Mediadas pela tecnologia, vieram eclodindo experimentações que mesclavam linguagens e recursos de expressão criativa. Assim nasceu um território novo, o artivismo" (TREVISAN, 2018, p. 528).

10 Videoclipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232E-JdQ. Acesso em: 23 de junho de 2019.

> banas politicamente engajadas. Destaco aqui as festividades que são protagonizadas por jovens negras (os), mulheres e LGBT, de periferia por um necessário reconhecimento sobre uma cena protagonizada pelas sujeitas mais subalternizadas nos processos interseccionados de produção de desigualdades sociais (SILVA, 2019, p. 166).

Há alguns tensionamentos sobre a ideia do fervo significar apenas algo de caráter interseccional como propõe Silva (2019) tendo apenas como protagonistas jovens negros da comunidade LGBTQ+. A tese de doutorado do departamento de Antropologia da USP de Gibran Teixeira Braga intitulada "'O fervo e a luta': políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim" sobre a questão do fervo como luta traz outros olhares. Braga (2018) acredita que, existem duas visões de luta: uma que evoca uma perspectiva interseccional para dizer que a sexualidade só não basta, se não estiverem também em questão também classe e raça, e outra que defende que o corpo gay livre é sempre um corpo em luta (BRAGA, 2018). Essa segunda perspectiva independe das questões de raça e classe, uma festa gay feita por brancos de classe média ou alta também pode ter esse caráter da luta, da política, inerente ao fervo, pois atua na dimensão da liberdade do corpo, da potência desses corpos, dos afetos.

O fervo opera no cruzamento da interface estético-política. A alegria, a diversão, a dança, a música, o gozo, o desejo, o prazer são elementos formadores e constituintes do fervo que, quando evocados de maneira conjunta, possibilitam a emergência da sua veia política. Política entendida aqui na sua dimensão afetiva, estética, potente. É na face afetiva do fervo que compreendemos esse afeto como ação, pulsação, desejo, possibilidade de vida, de existência, de movimento, indo além da definição comum de sentimento. Fervo é

resistência, é outra chance de existência. Félix Guattari em conversa com Kunichi Uno em 1992 já anunciava:

> A resistência, nesse momento, não é apenas uma resistência dos grupos sociais, é uma resistência das pessoas que reconstroem a sensibilidade através da poesia, da música, pessoas que reconstroem o mundo através de uma relação amorosa, através de outros sistemas urbanos, de outros sistemas pedagógicos (SANTOS; UNO, 2016, p.121).

Essa é a fundação do fervo: a alegria, o afeto, a sensibilidade como usina política. No show de Linn da Quebrada tudo isso era notável, pessoas alegres, potentes, sem nenhum pudor em mostrar suas roupas, maquiagens, seus corpos livres e políticos. Linn fomentava isso no público, agenciava o fervo, mediadora dos afetos que transpassavam os corpos naquela noite. Presenciando tudo aquilo que ia além de apenas um show ou de uma simples apresentação, era a mais pura manifestação do fervo em *strictu sensu*, pensei na fervografia.

Para pensarmos um método para entender o fervo, a fervografia, precisamos entender primeiramente a cartografia, base epistemológica da fervografia, cujo principal elemento é o afeto.

Cartografia, afetos e comunicação

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem ocorrem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia é composta de narrativas, seu principal elemento é a escrita, cartografar é praticar, experimentar, produzir junto com o

seu objeto de estudo, é coproduzir. Na cartografia, vários elementos podem conversar no processo de feitura: escrita, música, filmes, pintura, tudo que abrange o "acontecer" do fenômeno. Sujeito e objeto estão de mãos dadas e se constituem no plano afetivo de formação do acontecimento, ambos são afetados e afetam no decorrer da experiência cartográfica (ROLNIK, 2014).

Cartografar é abrir os sentidos às possibilidades do mundo. Abrir-se ao sensível, habitar territórios físicos e existenciais, por meio dos olhares, da escuta, dos cheiros, dos gostos, dos toques. A cartografia é calcada na experimentação, na afetação e na produção real do social; é um rizoma[11], experimentação calcada no real. Nesse mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para experimentação, nem uma mesma entrada. São múltiplas as entradas numa cartografia. Ao experimentar acompanham-se processos, rastreiam-se passos. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é o traçado no plano da experiência acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador, e a produção do conhecimento) do próprio caminho investigativo. Cabe ao cartógrafo rastrear, experimentar, afetar, ser afetado, perceber, coproduzir junto com seu objeto de pesquisa.

Ao falar em cartografia é inevitável não mencionar a teoria dos afetos de Spinoza que é sua principal base. "Cartografamos com afetos, abrindo nossa atenção e nossa sensibilidade a diversos e im-

11 O rizoma é uma haste subterrânea e difere absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até os animais o são, sob sua matilha. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

previsíveis atravessamentos. (KATRUP; PASSOS, 2016, p. 39).” A própria ideia de corpo vibrátil[12] é alicerçada nos regimes de afetação.

A afetação está diretamente ligada ao conceito de Spinoza (2010) de afetos e afecções, remete não só ao estado do corpo quando afeta ou é afetado, mas à ação, à transformação, à passagem que os corpos sofrem /agem quando afetam ou são afetados; além de corresponder a todo processo afetivo em que há uma transformação da energia vital do ser. Segundo Spinoza (2010), os afetos são as afecções do corpo, uma potência de agir, que pode ser aumentada ou diminuída, uma ação que pode ser de um corpo sobre o outro ou de um objeto sobre um corpo. Quando há aumento de potência o resultado no afeto é a alegria, quando há diminuição é a tristeza. A alegria é a passagem para um estado mais potente e perfeito do próprio ser, a tristeza é o contrário. Pensar os afetos sob a ótica spinozista é entender como se forma a própria sociedade dentro de um jogo de afetação em que uns afetam os outros, modificando a si mesmos e aos outros depois de afetar ou serem afetados.

Deleuze (2002), ao se debruçar sobre o pensamento de Spinoza (2010), afirma que o filósofo não acreditava em uma ação à distância, a ação implica sempre em um contato, a afecção será uma mistura de corpos. A *affectio* é uma mistura de dois corpos, um corpo que é dito agir sobre o outro, e o outro que vai abrigar a marca do primeiro. Toda mistura de corpo levará o nome de afecção. A afecção é o efeito de alguma coisa sobre o sujeito, as percepções são exemplos de afecções, no seio da afecção há um afeto. O afeto seria o processo de transição de um estado para o outro, é a passagem vivida, algu-

12 Rolnik (2014) afirma que o corpo vibrátil é o corpo das forças, povoado de intensidades. Para que as afetações aconteçam são indispensáveis que os corpos sejam corpos vibráteis, corpos vivos de potencialidades e estejam situados num plano de consistência.

ma coisa que a afecção envolve. A passagem do estado anterior ao estado atual difere em natureza do estado anterior e do estado atual, há uma singularidade da transição e é precisamente isto que Spinoza chama duração. A duração é a passagem vivida, a transição vivida (DELEUZE, 2009).

É por operar no plano dos afetos (ação de afetar e ser afetado) que a cartografia é uma atividade ética. O cartógrafo se faz por um regime de afetabilidade, ele toca e é tocado. Falo aqui de uma ética Spinozista que está além da moral, mas se funda nos encontros, no exercício da liberdade, do poder, da potência. Ética amoral, das potências, do poder, não um conjunto de regras e normas de conduta, mas uma ética das forças, dos afetos como possibilidade de liberdade, nesse sentido, política.

O que é o afeto? É a passagem, que é um aumento da potência ou uma diminuição da potência. Através das afecções, não só a potência de agir do afeto é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, mas também as ideias dessas afecções. Os afetos são as diminuições e os aumentos de potência vividos. Por exemplo, quando a potência de agir é aumentada surge o sentimento da alegria, quando diminuída, da tristeza. É a potência que define a força de um afeto. A potência de agir varia em função de causas exteriores.

Afetar no sentido de modificar, transformar, alterar; de forma recursiva o indivíduo transforma o mundo, que é transformado pelo indivíduo – ainda que boa parte dos efeitos que o mundo produz sobre o indivíduo escape à sua consciência. O afeto é aquilo que sentimos a partir do efeito do que o mundo produz sobre nós, é como o corpo sente as transformações do mundo. É a energia de uma emoção, a força da potência que existe em cada sujeito em ação, expressa. A potência de um corpo significa o não isolamento desse corpo, estar sempre na companhia de outros corpos, em relação. E

é nesse jogo de afetos que a cartografia encontra seu terreno fértil e pode servir como método para pensar questões relacionadas à pesquisa em comunicação.

O mundo nos afeta globalmente e nos permite falar de uma comunicação entre o eu e o mundo, afinal todo corpo acaba sendo afetado por algum encontro. Deleuze (1968), em acordo com a proposição de Spinoza, exemplifica dois tipos de encontros: no primeiro caso, encontro um corpo cuja relação se compõe com a minha, produz em mim uma afecção boa, desperta em mim o sentimento de alegria. No segundo, encontro um corpo cuja relação não se compõe com a minha, não traz nada de útil[13] à minha natureza e, nesse sentido, é nocivo e me afeta com tristeza (DELEUZE, 1968).

O encontro é a porta de entrada para a afetação, quando encontro com alguém ou algo, afeto-o. Para que haja afetação é indispensável o encontro. Esses encontros são a abertura para a criação de outras imagens, outras percepções. A afetação mútua entre pessoas\objetos pode transformar-se em interação. A partir das afetações podem ocorrer comunicações e interações. O processo de comunicação é também um processo de afetação. Comunicação não deve ser confundida com sinalização nem informação. É uma experiência humana e também de alguns não humanos. É algo que perpassa a todos, todos a vivenciam e a sentem; atravessa os seres e as coisas. Comunicar é produzir, partilhar com o mundo e com os seres viventes. Comunicar é também afetar, ao me comunicar com outros seres, o outro me afeta, nos comunicamos, nos colocamos em uma situação processual de interação (NEVES, 2016).

---

13 Sobre a ideia de utilidade, a ética de Spinoza é amoral, não se relaciona com as dicotomias bem/mal e sim com útil/bom e inútil/mau. Aquilo que aumenta nossa potência de agir é útil, o que diminui é inútil/nocivo.

É com base nas ideias de cartografia, afeto e comunicação, uma complexa tríade em constante relação, que pensei e operacionalizei a fervografia no show da Linn da Quebrada, sempre posicionando o fervo, o afeto, a alegria como principais guias dos bons encontros naquela noite.

A fervografia e os bons encontros

Era a primeira vez que ia para um show de Linn, só tinha visto apenas em vídeos na Internet e suas aparições no programa Amor & Sexo na Rede Globo de Televisão. Sua entrada foi impactante, a luz vermelha, que incidia sobre o palco e a plateia, difusa na fumaça do gelo seco dava uma aura diabólica, infernal, profana a sua performance. Linn abre seu show com um testemunho, e posteriormente começa a cantar Submissa do 7º dia, música que brinca com a religiosidade[14], com o sagrado e subverte toda essa lógica sacra utilizando o corpo, o sexo, a lascívia como armas de desconstrução e contestação religiosa. Linn vociferava: "Sexo é sexo / Tem amor e tem orgia / Cadela criada na noite / Submissa do 7° dia".

O público observava, cantava, parecia uma catarse coletiva aquela apresentação, as pessoas que ali estavam compartilhavam das mesmas ideias de Linn. Público heterogêneo, maioria LGBTQ+, drags, travestis, cisgêneros, transgêneros, homens, mulheres que ousavam no estilo de vestir, cores, cortes diferenciados, inclusive o cantor Mateus Carrilho, da extinta Banda Uó, também estava lá na pista apreciando aquele show performático. A cantora drag Lia Clark também fez divulgação desse show na sua conta pessoal do Instagram.

---

14 Linn durante a infância e parte da adolescência foi Testemunha de Jeová, acompanhando os passos de sua família. Com a religião teve muito conflitos por causa de sua orientação sexual e sua identidade de gênero.

A noite como um todo foi permeada de "bons encontros" como menciona o Spinoza (2010), encontro de pessoas que vibravam na mesma frequência afetiva, que advogavam pela mesma causa, contra a homofobia, o machismo, a transfobia, o racismo, tratava-se de um encontro político acima de tudo, atravessado e movido por afetos ativos/alegres, como diz Spinoza, acionadores da nossa potência de agir e de forte cunho libertário. Enquanto Linn performava, cantava, as pessoas dançavam, cantavam junto, partilhavam aparentemente de uma mesma sintonia afetiva. Corpos em relação, comunicação. O que estava ao redor fazia parte da relação conjunta que ali se tecia, composição, uma unidade política, estética potente ali se formava. Linn era a guia.

Guia daqueles encontros, nosso com ela, dela conosco, do público entre si e dela com os outr(x)s parceir(x)s de palco, nossos com a música, a música conosco. E o que quer dizer esses "bons encontros" de acordo com Spinoza? Naquela noite as relações de Linn se compunham com a minha, com as relações do público, encontrei alguma coisa que convém com minhas relações. Sua música, sua performance, sua estética, sua fala, seu grito, seu som, incitavam e inspiravam alegria no meu e nos outros corpos. As relações sonoras ali se fundiam com o meu e com os outros corpos.

Linn seguia sua apresentação cantando, performatizando às músicas do seu álbum Pajubá, como Necomancia, Bixa Preta, (Muito +) Talento. Na apresentação de (Muito +) Talento, antes de começar a cantar Linn e Jup pegam um dildo de borracha, melam em um recipiente com leite condensado e ambas começam a lamber/chupar aquele vibrador de plástico, Linn gritava: "Eu quero rabo!", depois de lamber o pênis de borracha, melava-o novamente no leite condensado e segurando-o, andando pelo palco de um lado para o outro, passava respingando o leite condensado que caia do vibrador no pu-

blico de boca em boca. As pessoas não chegavam a ter contato direto com o objeto, mas abriam suas bocas para receber o leite condensado que caia do pênis de brinquedo que Linn segurava. Tudo aquilo parecia um ritual, um ritual em que a profanação ditava as regras. Para mim, aquele encontro causava certo espanto, os afetos que nasciam em mim eram uma mistura de medo daquilo tudo que estava presenciando, com surpresa. Em seguida, Linn ativava a alegria no meu corpo e posteriormente a admiração. Que mulher! Quanta política exercida em um palco, que talvez aos olhos de alguém com outra perspectiva estética e de mundo poderia soar como vulgar, apelativo, sexual, pornô.

A música de Linn, o funk e o rap, principalmente o funk, fala de afetos marginais, afectos mal-ditos[15], expressam sua raiva, inconformidade com uma sociedade que mata, oprimi e imprime os piores valores para pessoas como ela. Sua música incomoda e reverbera uma estética *queer*[16].

15 "Os afectos mal-ditos traçam seu tratado de nomadologia no *intermezzo*, entre o público e o privado, entre homem e mulher, entre homem e animal, entre homem e vegetal. Análogos às peças do gô, seus fluxos e refluxos inauguram um devir-homossexual, um devir-mulher, um devir-homem, um devir-animal" (FERREIRA, 2008, p. 138).

16 O significado da palavra *queer* passa por diversas acepções ao longo da história remetendo a coisas estranhas, bizarras, esquisitas, inclusive com uma conotação pejorativa para homossexuais e desviantes de gênero. "Nos últimos tempos, *queer* passou a ser usado de duas formas distintas. Primeiro, e mais comumente, é um termo abrangente para comunidades de pessoas lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros (LGBT). Este uso particular de *queer* é bastante problemático. Não reconhece as diferenças de gênero, raça, etnia, classe e idade. O segundo uso do *queer*, que informa este estudo, é como um termo de resistência imbuído de uma retórica anti-assimilacionista e desconstrucionista que se opõe agressivamente às normas hegemônicas de identificação e comportamento, incluindo a política liberal de lésbicas e de identidade gay" (TAYLOR, 2012, p. 14 – *tradução nossa*).

> A música não reflete apenas realidades de gênero e sexuais, mas contribui para a produção de subjetividades sexuais e de gênero. Culturas musicais *queer* não são de modo algum separadas das teorias e teorizações *queer*; ao contrário, eles emergem como parte e sempre em diálogo com esse trabalho. (...). Música contribuiu para a produção e manutenção da *queerness*[17] (TAYLOR, 2012, p. 8 – *tradução nossa*).[18]

Eis que Linn começa a cantar: "Não adianta pedir / Que eu não vou te chupar escondida no banheiro / Você sabe que eu sou muito gulosa / Não quero só pica / Eu quero o corpo inteiro", o público começava a gritar e cantar junto com ela. Nesse instante, Linn tira parte do vestido, a parte branca, e fica com um maiô preto, as botas brancas e a parte vermelha bufante do braço esquerdo permanece.

---

17 Na tradução literal significa estranheza, mas aqui remete a certa atitude/postura *queer*.

18 *"Music does not merely reflect gendered and sexual realities, but contributes to the production of gender and sexual subjectivities. Queer music cultures are by no means separate from queer theories and theorisation; rather, they emerge as part of and always in dialogue with this labour (TAYLOR, 2012, p.8)."*

Naquele momento, ficava mais claro ainda as relações que ali iam se tecendo, afetações sonoras, corporais[19] se formavam naquele corpo social, político, estético, performático que ali se constituía. Corpo-Unidade. Corpo-Afetado. Um mapa afetivo foi se desenhando no espaço. Cartografia agora realizada no fervo, fervografia. Diversas relações, composições, combinações foram nascendo. Não apenas a Linn e a Jup faziam performances, a plateia também, as artivistas incluíam o público também na apresentação, as pessoas participavam da performance em conjunto com as cantoras. E os bons encontros não paravam por ai.

Eis que acontece o ponto alto festa. Linn começa a cantar *acapella* os primeiros versos de sua música Bixa preta: "Bicha estranha, louca, preta, da favela / Quando ela tá passando todos riem da cara dela / Mas, se liga macho / Presta muita atenção / Senta e observa a tua destruição". Nesse momento, ela exige que todos que estão na plateia se sentem, se agachem, todos sem exceção. Inicialmente achei estranho e relutei, mas comecei a observar que Linn mandava em todxs ali, era a dona da noite. Agacho-me. Linn continua exigindo que a plateia se sente, ninguém escapou ileso de sentar. Seguranças, pessoas que trabalhavam no bar, equipe técnica, todxs sentaram.

Linn pára, desce do palco e vai para o meio do público. Começa a cantar. O público explode junto com ela e todxs iniciam vários pulos em conjunto, inclusive a própria Linn pula sincronicamente com a plateia, era um momento de catarse coletiva, afetações sonoras, corporais aconteciam ali. Um corpo vibrátil sendo potencializado pela música, pela performance e pela força afetiva de Linn. As pes-

19 Sobre o conceito de afetações sonoras e corporais ver tese de doutorado de Thiago Tavares das Neves, disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/23510/1/CoracaoSonoroAfetos_Neves_2016.pdf. Acesso em 26 de janeiro de 2019.

soas eram varridas por aquele vendaval chamado Linn da Quebrada que carrega todos juntos com ela. Tratava-se de uma clara experiência de fervo. Eu seguia com a minha fervografia naquele espaço, experimentando, compartilhando, fervendo.

A experiência de pedir para que as pessoas se sentem no chão parece ser comum nas apresentações de Linn, em um show dela em Madrid, a cantora fez algo bem parecido com o que aconteceu neste dia[20].

Linn continua seu show, a plateia sempre animada, cantando as músicas e interagindo com ela. Encontros vibrantes, potentes, políticos, acima de tudo, eram tecidos naquela noite. Eis que Linn convida para o palco MC Tha que começa a performar e recitar os primeiros versos da música Mulher: "De noite pelas calçadas / Andando de esquina em esquina / Não é homem nem mulher / É uma trava feminina / Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios / Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação / É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto..." Antes de concluir a letra, Linn chega por trás e lhe rouba um beijo na boca. O beijo termina, a música começa e o as pessoas gritam em uníssono.

Mc Tha tira a parte de cima de sua vestimenta e fica com os seios expostos, ambas começam a rastejar de quatro no palco e Linn prossegue cantando. A performance continua e um circulo de afetação é criado naquele espaço. Quantos encontros bons naquela noite. Linn fez um show político, performático, corporal, afetado, movido de bons encontros, dizendo que devemos criar redes de apoio, para suportar a violência física e simbólica a que a população LGBTQ+ é submetida todos os dias.

---

20 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fC2ZifTt5mA. Acesso em: 09 de abril de 2019.

Fervo – alegria, política e materialidade comunicacional

Vale a pena destacar como o fervo, a alegria, a política, a comunicação e a ideia dos bons encontros de Spinoza (2010) estão entrelaçados. O sentido da alegria é o sentido propriamente ético, Spinoza (2010) defende uma ética da alegria, dos corpos potentes, empoderados, enérgicos e vivos. A alegria é o alimento do fervo, é o afeto da afirmação da existência, criada a partir dos bons encontros, das relações que são tecidas entre os corpos numa gramatura comunicacional polinizando a política, a luta, a resistência.

> Há uma política da alegria, uma política do humor, uma política das rupturas assignificantes que mudam as coordenadas de referência. Podemos estar, ao mesmo tempo em um mundo completamente triste, de segregação, um mundo de desespero total e em que, algumas vezes, acontecem mutações de referência. Para mim, as pessoas mais engraçadas do mundo, que me fazem morrer de rir, são amigos relações de amizade que tive com esquizofrênicos, com loucos (SANTOS; UNO, 2016, p. 97).

Linn e a alegria que despertava no público criavam uma atmosfera ética, política, do sensível. A alegria adquire aqui sentido político, que pode também ser expressa na sensibilidade, na estética. A ética da alegria compreendida como uma via do sensível em que uma veia política é fomentada e despertada. O fervo é a mais pura materialização comunicacional disso tudo: alegria, política, afeto, todos imbricados.

Não lembro bem a música de encerramento do show, mas recordo de ter sido afetado por Linn das melhores formas. A bicha,

travesti, preta como ela mesma se autodenomina é um furacão político, de gênero. Linn é fervo, não é fervida como diz o Pajubá, sua materialidade comunicacional é dilatada, assim como o fervo. Depois de um bom encontro com Linn, ninguém é mais o mesmo.

Referências

BRAGA, Gibran Teixeira. *'O fervo e a luta': políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim.* Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DALASAM, Rico. "'O fervo é protesto' Conheça Rico Dalasam o rapper gay que está quebrando tabus". *Geledés,* 8 jan. 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/o-fervo-e-protesto-conheca-rico-dalasam-o-rapper-gay-que-esta-quebrando-tabus/. Acesso em: 23 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981).* Fortaleza: EDUECE, 2009 (2ª Edição).

_____. *Espinosa e o problema da expressão.* Tradução de *Spinoza et le problème de l'expression.* Paris: *Les éditions de minuit*, 1968.

_____. *Espinosa – filosofia prática.* São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2. Vol.1.* São Paulo: Editora 34, 1995.

ELER, Guilherme. "O que é o Pajubá, a linguagem criada pela comunidade LGBT". *Época,* 5 nov. 2018. Disponível em: https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/. Acesso em: 22 jun. 2019.

FERREIRA, Paulo Rogers. *Os afectos mal-ditos: o indizível nas sociedades camponesas.* São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Anpocs, 2008.

HOCQUENGHEM, Guy; PRECIADO, Beatriz. *El deseo homossexual con Terror anal*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo. "Pista do comum – cartografar é traçar um plano comum". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia (Org.). *Pistas do método da cartografia – a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

NEVES, Thiago Tavares das. *Coração sonoro – afetos, corpos e máquinas nas festas de música eletrônica*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Natal, 2016.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SANTOS, Laymert Garcia; UNO, Kuniichi. *Guattari – Confrontações/ conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

SILVA, Vinicius Alves da. O Fervo, a Diversidade Sexual e de Gênero e a Pedagogia da Prevenção. *Rebeh - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura* [S.l.], v. 1, n. 04, p. 163-191, fev. 2019.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

TAYLOR, Jodi. *Playing it queer: popular music, identity and queer world-making*. Berna: Suíça, 2012.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso – a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. 4. ed, rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Capítulo 20

OUTRAS NARRATIVAS POSSÍVEIS DO ENTRE: (RE) EXISTÊNCIAS POÉTICAS E CORPOS DISSIDENTES NO CENTRO DE SÃO PAULO

Gabriela Cleveston GELAIN

Introdução

O objetivo deste trabalho é compreender como os sujeitos[1] que integram a cultura comunicacional urbana "*Slam* Marginália" rompem com a ideia de corpo na cidade através da linguagem verbal – tanto oral quanto escrita –, de modo a mostrar um corpo não-colonizado como lugar possível de subversão, escapando de uma dicotomia identitária e de binarismos, das naturalizações e normatizações relativas a gênero e sexualidade: "A história do corpo, em outras palavras, não poderia escapar à história dos modelos de gênero e das identidades" (CORBIN et.al, 2010, p.12).

Ao longo do texto, trazemos uma breve noção do que são os *Slams* de poesia e uma primeira aproximação dos pesquisadores ao que denominam de *Queer*, pois assim como Gonzatti (2016, p.16),

1 Em aula, a professora Dra. Simone Luci Pereira ressalta a importância, em nossas pesquisas, de utilizarmos a expressão "sujeitos" em vez de "objetos de pesquisa", em uma perspectiva de não-assujeitamento destes humanos: são assim, sujeitos não-assujeitados.

compreendemos que "Há uma força nesses estudos que (...) parece sinalizar para uma compreensão de todas as diferenças que são transformadas em desigualdades". Por isso, também o longo do texto, utilizaremos a sigla LGBTQ, que inclui a categoria *Queer*.

Como aporte metodológico para este trabalho, realizamos o início de uma cartografia (ROLNIK, 2011), feita ao longo do primeiro semestre de 2019, em três encontros presenciais em março, abril e maio. Para realizá-la, se espera que o pesquisador "esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias" (ROLNIK, 2006, p.23). Nesta primeira imersão em nosso campo, gravamos algumas das poesias que foram apresentadas no *Slam*, evento público, que foram transcritas. Também analisamos a rede social Facebook do grupo pesquisado.

Por fim, localizando nossa pesquisa, procuramos refletir sobre: a) a cidade, profanar o espaço público e entendê-lo também como território de micro-resistências (JACQUES, 2010; CRUCES, 2006;); b) o corpo (BRITTO, 2010; GONZÁLEZ-VICTÓRIA, 2011; GUATTARI E ROLNIK, 1986; CORBIN et. Al, 2010), o mito (BARTHES), a língua e a linguagem (BARTHES, 1989; BAKHTIN, 1988); c) questões sobre estereótipo (LIPPMANN, 1972), racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) e as *escrevivências* (EVARISTO, 2018 e 2019) no universo deste evento que pode ser aproximado dos estudos *Queer* (LOURO, 2003; SCOTT, 1995; BUTLER, 2014).

"Rimando com as marginal, o (cis)tema vai cair no *Slam*!"

Não há uma definição única para designar o que seria um encontro intitulado *Slam (poetry slam)*, uma vez que constitui um universo envolvendo texto, poesia, oralidade, palavra, voz e performances

elaboradas por sujeitos que muitas vezes se denominam poetas. No entanto, podemos descrever que os encontros intitulados *Slams* são "batalhas de versos" ou "batalhas de poesias" urbanas. São também campeonatos de performances poéticas, espaços poético-políticos e a arte de expressar poesias autorais inspiradas em uma união do "*spoken word*", termo ligado à Geração *Beat*, com o movimento *hip hop*. Assim, a cultura urbana *Slam* teve início na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos, com o poeta Marc Smith e foi disseminada para diversas partes do mundo.

Segundo com Neves (2017), a palavra *Slam* vem de uma onomatopeia da língua inglesa, criada por Smith que se baseou no som de uma batida, uma sonoridade do tipo "pá!". Neste espaço de sociabilidade, são necessárias algumas regras: a) três poemas de autoria própria que serão declamados durante rodadas eliminatórias, de até três minutos cada; b) não são permitidos enfeites ou adereços, figurinos e nem acompanhamento de música (como o *beat*, que acompanha o *rap,* na cultura *hip hop*); c) as notas são dadas por um júri popular, escolhido na hora do evento, que avaliam as poesias de zero a dez, geralmente com folhas de ofício com o número impresso. Algumas vezes, parte do público é júri durante uma semana, na seguinte é *slammer*, e além pode também ser apenas ouvinte. Parece existir um espaço de ajuda mútua entre os participantes, sejam eles os poetas, os amigos, a plateia curiosa, os integrantes de longa data.

Além de um espaço de fala, participar de um *Slam*, seja enquanto poeta ou ouvinte, é um convite à escuta (DUARTE, 2019). No Brasil, o *Slam* foi disseminado com a iniciativa de Roberta Estrela D'Alva (professora, pesquisadora, atriz, mestre de cerimônia e apresentadora), em São Paulo, em 2008, quando juntamente com o coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, criou o "ZAP! Zona Autônoma da Palavra". Segundo Mel Duarte (2019), o *poetry*

slam já atingiu pelo menos 18 dos 26 estados do Brasil, sendo que 8 deles possuem um recorte feminino, onde apenas mulheres podem batalhar.

Na cidade de São Paulo, desde outubro de 2018 existe um encontro urbano intitulado *"Slam Marginália",* voltado para sujeitos transgêneros, pessoas não-binárias e gêneros dissidentes, que se mistura junto aos sinos de um mosteiro, em uma paisagem na região central da cidade, com a seguinte abertura*: "Rimando com as marginal, e fumando com a gentalha, o cis(tema) vai cair, no Slam Marginália!"*. O encontro acontece no coração de São Paulo, em frente a uma das entradas do metrô da linha azul São Bento, localizado em frente ao Mosteiro São Bento. Ao longo dos nossos primeiros movimentos cartográficos, percebemos que ali foi formada uma rede, muito inspirada a partir da Batalha Dominação, encontro de batalha de rap organizada para e por mulheres (cis e trans):"O slam surgiu como um grito da periferia, assim como o rap, e tem ganhado popularidade no Brasil nos últimos anos. Normalmente, os temas são políticos e abordam raça, classe e gênero" (FORTES, 2019, *online*).

Primeiramente, frequentamos a batalha de rap que inspirou o desenvolvimento do *Slam* analisado. No entanto, além da ausência do beat (batida do rap) neste encontro, as questões de gênero e os corpos ali presentes são outros, outras, *outres, outrxs*, outras identidades de gênero e sexualidades encontram e podem encontrar espaço: travestis, *crossdressers*, bichas, pessoas não-monogâmicas, pansexuais, assexuais, agêneros, gêneros fluidos, polissexuais, bissexuais, sapatonas, viados, gays, *queer*s. Portanto, há uma pluralidade de identidades de gêneros e sexualidades que poderiam ser relacionadas ao que academicamente os estudiosos de gênero chamam de *Queer*, e que são vistos como seres abjetos na sociedade, escapando dos estereótipos

(LIPPMANN, 1972) hétero-cis-normativos. O encontro do *Slam* Marginália é um espaço para *todes* essas corpas e corpos.

Para Hall (2002), a identidade deve ser refletida à possibilidades de subjetivação, quando conseguimos escapar da normatividade, pensar o Entre, a Brecha, Outras Formas de Subjetivação: O que liga "o que tem que ser" aos "desvios possíveis". Neste *entre* estão os estudos e temáticas que cercam o decolonial, o pós-colonial, o cosmopolitismo crítico, as possibilidades de subjetivação, o "nós performatizamos", e nesta virada performativa coexistem outros modos de subjetivação, algo que nos interessa para pensar o grupo analisado aqui.

Segundo Germano (2017), o *Queer* surgiu por meio de teóricos da sociologia e filosofia, como Foucault, Butler, Sedgwick, Hocquenghem e Warner, pioneiros nesse campo, embora Foucault nunca tenha utilizado o termo em sua obra. No entanto, os primeiros desdobramentos do *Queer* iniciaram após a Rebelião de Stonewall, uma série de motins espontâneos de membros da comunidade LGBTQ contra a polícia em Nova York em 28 de junho de 1989, no bar Stonewall Inn na cidade. Este movimento urbano era contrário ao assimilacionismo do chamado movimento Homófilo nos Estados Unidos. Foi só em 1990 que a organização ativista *Queer Nation* surge em Nova Iorque. Esta se apropriou da palavra *Queer* (muito pejorativa no inglês) para utilizá-la contra os LGBTfóbicos. Assim, afirmaram-se como *queers* (estranhos, viados), transformando a palavra em uma forma positiva e orgulhosa de manifestarem as suas diferenças.

Antes de uma discussão acerca do *Queer* acontecer, os estudos na academia concentraram-se nas mulheres, e também ao longo dos debates e das três ondas do movimento feminista, depois nos homens e por fim na comunidade LGBTQ. Um dos pontos de maior destaque dentro da teoria de gênero é mostrar os modos que as pressuposições heteronormativas relacionadas a categorias identitárias de

gênero pré-definidas são parte de um discurso de dominação. Para Butler (2014, p.253), gênero é "o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados". De acordo com Scott (1995), quando os historiadores procuraram encontrar os modos pelos quais estes conceitos asseguram, legitimam e elaboram as relações sociais, que eles começaram a entender a natureza mútua do gênero e da sociedade e as maneiras específicas de forma a considerar as circunstâncias e analisar conforme o contexto pelos quais o gênero é constrói a política e a política constrói o gênero.

Entendendo a opressão das mulheres, corpos e *corpas* LGBTQ+ e gêneros dissidentes como parte de uma naturalização de uma dominação masculina, branca e patriarcal que é construída historicamente, podemos refletir sobre o mito, segundo Barthes (1982). Compreendemos que a heterossexualidade e a cisgenereidade como imposições de uma sexualidade e uma identidade de gênero"universal" são parte de conceitos míticos e, ao expormos as representatividades *Queer* e corpos dissidentes- seja através da mídia, do *Slam* investigado, nas redes digitais ou nas ruas de outros modos - podemos aos poucos alterar estes conceitos, já que não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos, ou seja, o mito pode desfazer-se, desaparecer completamente, (re)construir-se, modificar-se, pois é histórico:

> O corpo pode conduzir a consciência em vez de ser seu objeto. De repente, o estudo deste corpo e de seus atos revela de modo diferente do que revelava até aqui: considerar um exemplo que existe uma inteligência do movimento fora do trajeto clássico que subordina o motor à "ideia",

> é estudar de modo diferente as práticas, é estudar de modo diferente as maneiras de fazer e experimentar. Enfim, é tem em vista recursos de sentido exatamente onde eles pareciam não existir. (CORBIN et. Al, 2010, p.8)

Segundo Miskolci (2005), foi essencial para o desenvolvimento da Teoria *Queer*, o conceito de suplementaridade criado por Derrida. Nossa linguagem verbal opera em binarismos, de forma que o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. É interessante perceber que os binarismos não aparecem só nas questões de gênero, mas também nas vivências da cidade que acompanhamos, as diferenciações fundantes da urbanidade (CRUCES, 2006): consumo/profissional, público/privado, casa/trabalho, artificial/natural, arte/vida, consumo/produção, espaço cultural/espaço útil, espaço de lazer/espaço de trabalho. Assim como na teoria feminista, no *Queer* e pensando os corpos dissidentes, precisamos nos perguntar o que há no *entre* destas categorias, como elas se fundem e se entrelaçam, como não são fixas e imutáveis, assim como Haraway (1994) já questionava para pensar a categoria "mulher" e o feminismo em seu Manifesto Ciborgue.

Desta forma, em um exemplo importante aos pesquisadores e pesquisadoras *queer e* estudiosos *LGBTQ+*, a heterossexualidade só existe em oposição à homossexualidade, compreendida como seu negativo inferior e abjeto. Ainda que não expressa, a homossexualidade é o Outro sem o qual o hegemônico não se constitui nem tem como descrever a si próprio. Para Scott (1995), é fundamental romper com a lógica de um pensamento dicotômico e polarizado para pensar gênero, onde mulheres e homens são pólos opostos que se relacionariam em uma lógica imutável de dominação-submissão, e por isso a teoria *Queer* incomoda através de suas indagações. Ou seja, quando

o outro não existe, ele necessita ser inventado – homossexual, heterossexual, branco e preto, mulher e homem, falso/verdadeiro, além do que Barthes (1989) já afirmou sobre não poder escolher entre o complexo e o neutro. "Mulheres e homens, que vivem feminilidades e masculinidades de formas diversas das hegemônicas e que, portanto, muitas vezes não são representados/as ou reconhecidos/as como "verdadeiras/verdadeiros" mulheres e homens, fazem críticas a esta estrita e estreita concepção binária"(LOURO, 2003, p.34).

> Estou preso em mim. Eu não sou ela. Eu sou o [André[2]], oi! Olha eu aqui. Não quero ser como você, serei estúpido se eu pensar assim. Tanto já gritei que agora tô falando na moral que é pra ver se tu consegue ouvir! Mas... ainda... preso. Em mim. Eu quero me libertar mas quanto tempo vai levar? Será que vou aguentar esperar? Por mais quanto tempo vou ter que aguentar as frequentes trocas de pronome, mano? Tu já sabe o meu nome! Já me viu declamando poesia, já ouviu como o pessoal fala comigo! (Trecho de poesia falada no Slam, transcrição nossa, 04/04/19)

Ainda com relação a binarismos e a questões de gênero, retomamos Barthes (1989), quando fala da relação entre alienação e língua e se refere à linguagem como fascista, uma vez que o "fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer". Só a literatura é capaz de "ouvir" a língua fora do poder: "Sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos"

2 Para preservar a identidade do/da poeta, decidimos modificar o nome nesta transcrição.

(BARTHES, p.12, 1989). O neutro e o complexo aqui podem ser associados a ideia do *queer*, do corpo de gênero dissidente, dos sujeitos do *Slam* que rompem com a imposição do que se espera de um corpo (normativo) na sociedade.

Queerness **e Desidentificações a partir do** ***Slam*** **Marginália**

Muñoz (1998) desafiou e questionou as políticas sobre o *Mainstream* gay e lésbico, argumentando que tais políticas são presas a uma normatividade e não obtiveram avanços para os estudos e ativismos LGBTQ+. Dessa maneira, esteve interessado na dimensão de processos estéticos que promovam um certo idealismo político. O autor reconceitualizou o que chamou de *Queerness* de uma política identitária e, deste modo, trouxe o debate do *Queer* para o campo da Estética. Para o autor, a Estética *Queer* ofereceu um plano para mapear as futuras relações sociais: o *Queer* é uma rejeição ao "aqui e agora", é uma insistência ao "*then and there*".

Outro conceito abordado, já voltado e tornado essencial ao campo de estudos em Performance (para o autor, um evento tanto intelectual quanto discursivo) e interessante para refletirmos o *Slam* Marginália e outros *Slams* é o "*Ephemera*", descrito e destacado no "*Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*", publicado em 1996. Para Muñoz (1998), o *Efêmero* não desaparece, ou seja, seria uma modalidade "Anti-Rigor", uma "Anti-Evidência" que reformula os estudos e entendimentos sobre a materialidade. Assim, o que acontece em um evento *Slam*, as poesias faladas, os sentimentos experienciados, tudo isso não desaparece: Munõz (1998) sugere que a performance ao vivo exista efemeramente, sem sumir depois que acaba. A base para o "*Ephemera*" foi inspirado no conceito de "Estruturas do Sentimento" de Raymond Williams. A definição do *Ephemera* foi influenciada pelo livro "*The Black Atlantic*" de Paul Gilroy, como par-

te de uma troca do efêmero que conecta e fazem do evento uma comunidade. Assim como Grada Kilomba (2010), o autor afirma que os discursos colonialistas continuam a (in)formar atitudes sobre raça e etnia na era contemporânea pós-colonial. O civilismo constrói hierarquias raciais e estabelece oposições binárias e binarismos baseadas em noções de uma "Diferença", uma "Alteridade".

O autor também conceitua o que chama de *Queerness*, como uma possibilidade, uma modalidade do social e do relacional, um senso de autoconhecimento, "*a sense of self-knowing*". Ele não é capaz de existir como uma evidência visível *("*a visible evidence") mas sim enquanto um momento fugaz. Ou seja, as performances *Queer*, como o que experienciamos no *Slam* analisado*,* permanecem como um indicativo de possibilidades e modos de criação de um mundo e uma realidade *Queer*, ou no caso do nosso Slam, um outro mundo possível para as várias identidades de gênero, sexualidades e corpos dissidentes.

Já as Desidentificações (ou *Desidifications*) propostas por Munõz (1998) e inspiradas por Michel Pêcheaux, são definidas a partir dos *sujeitxs* que estão fora da cultura mainstream racial e sexual, ou seja, corpos transformam essas obras para seus próprios fins culturais. É a tentativa de analisar como estes sujeitos que compõem minorias negociam suas identidades em um universo que pune e tenta apagar a existência daqueles que não se enquadram na heterossexualidade, na branquitude, na cisgenereidade, na classe média e na categoria homem-cisgênero. São *corpos* (ou corpas) *Desidentificados*:

> A abordagem do corpo mobiliza diversas ciências, obrigando a variar os métodos, as epistemologias, segundo o estudo das sensações, das técnicas, das consumações ou das expressões. Esta

> heterogeneidade é constitutiva do próprio corpo. Ela é insuperável e deve ser mantida como tal numa história do corpo. (CORBIN et. Al, 2010, p.11)

Para Muñoz (1998), há uma nova perspectiva sobre as performances das minorias, ativismos e re-existências. A Desidentificação também seria um processo que se bastaria em si mesmo, uma tentativa de construir um mundo *Queer* trabalhando com e contra uma ideologia dominante. Como exemplo de Desidentificação, o autor entende as estratégias de sobrevivência utilizadas pelos artistas Basquiat e Andy Warhol. Assim, a Desidentificação para o sujeito minoritário seria uma forma de reciclar ou reformar um objeto que já foi investido, por exempo, midiaticamente. No entanto, é importante destacarmos a reestruturação transformadora a partir dessa Desidentificação. É através dela que os sujeitos *queer* vêem um futuro, trabalham em prol de uma coletividade *queer* que não assimila nem se opõe estritamente ao regime dominante. Deste modo, organizam estratégias que resultam nos Contra-Públicos *queer*, os "*Queer CounterPublics*". Compreendemos que o Slam Marginália também é uma prática *Queer* e Latina de Contrapublicidade, conceito cunhado por Muñoz (1998), inspirado no trabalho de ética de si de Foucault: divulgam e teatralizam uma ética de si, "*working on the self*". Deste modo, esses as Contrapublicidades são grupos são comunidades e cadeias relacionais de resistência que contestam a esfera pública dominante e possuem a capacidade de criar um mundo através de uma série de performances culturais que não se identificam com certos roteiros da normatividade: a branquitude, a heternormatividade e a misoginia.

Cidade, Profanação do Espaço Público e Corpo: (Re)existências

O universo dos nossos sujeitos de pesquisa é envolto por temas sobre corpo, afetos, teoria *Queer*, performance, palavra. No entanto, os ritos onde encontros de *Slams* geralmente são realizados são nos centros das cidades, geralmente nas capitais. De acordo com González-Victória (2011), a cidade é um espaço de negociação social, de enfrentamento, horizonte de conflito, terreno de diálogo e um espaço em que há a reprodução de identidades e diferenças sociais, fruto das práticas e fluxos acumulados no tempo/espaço.

Segundo o autor, essa complexa noção de espaço é o que sustenta a ideia de cidade, configura uma realidade de natureza comunicativa e supõe a interlocução dos atores sociais no terreno do urbano. Para Cruces (2016), as cidades não seriam apenas uma questão de limites e fronteiras espaciais, mas também de articulação de tempos e ritmos. Seriam locais não acabados, não-prontos, que articulam processos espaciais, econômicos, políticos, culturais, demográficos, tecnológicos, de uma ordem do dinâmico, do que não é estável, repletos de disposições urbanas.

"Tomamos consciência de que a cidade é o resultado das histórias que contamos sobre ela. Somos, como em tantas coisas da vida, leitor em fábula" (CRUCES, 2006, tradução nossa, p.18). Ele se pergunta sobre como podemos falar do urbano e das cidades hoje, a partir de tanta diversidade, acontecimentos, vidas: há algo que os unifique? Poderíamos falar ainda de uma cidade ilustrada, imaginada, que seria inexistente, de um centro urbano que deixou de ser central? Para o autor, não é o centro que está mudando, mas o que ele chama de centralidade. No encontro analisado, os sujeitos de corpos dissidentes vêm de vários locais para "batalhar" poesia na região central da

cidade, ou seja, as fronteiras parecem mais "borradas" entre a questão centro / periferia.

Além disso, o *Slam* analisado neste artigo pode também ser considerado como um espaço público de micro-resistência, pois ocupa um local geográfico que contraria o uso (propósito) em que foi planejado no centro de São Paulo, na frente de uma banca de jornal, uma saída do metrô, em frente a um local religioso. Segundo Jacques (2010, p.110), a micro-resistência é uma possibilidade ao urbano que "pode ser encontrada no próprio uso cotidiano da cidade, em particular na experiência não planejada ou desviatória dos espaços públicos, ou seja, nos seus usos conflituosos e dissenciais".

Para Jacques (2010), os situacionistas (tendo Guy Debord como líder nos anos 1950), realizavam a ideia de jogos urbanos como táticas contra a espetacularização, principalmente com as derivas e jogos psicogeográficos. Estes se distanciam de uma competetividade e eram pensados em um conceito de coletividade, exemplos do que podemos chamar de uma profanação urbana. Segundo Jacques (2010, p.110) "Profanar os espaços públicos luminosos significaria tirá-los desta esfera do sagrado, do consumo e da exibição espetacular, e restituí-los ao uso comum dos habitantes, passantes ou demais usuários".

O profano aqui estaria localizado em uma espécie de "passagem" do sagrado ao profano, quando houve uma devolução do uso comum dos espaços públicos apreendidos pelo espetáculo. Além disso, tal passagem pode ser pensada na ideia do jogo, "que seria um tipo de uso incongruente do sagrado, o que quer dizer que os jogos, assim como as festas e danças, podem servir como instrumentos de profanação" (JACQUES, 2010, p.110). Jacques (2010, p.111) traz um questionamento para pensarmos sobre este conceito aplicado na urbe: Se as profanações urbanas podem ser "provocadas, criadas ou

construídas, como fizeram os situacionistas, será que elas também não poderiam ser simplesmente táticas de sobrevivência ou de uso cotidiano e banal, que desviam dos usos planejados para os espaços urbanos?".

"São as apropriações, escapes e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são as experiências corporais que reinventam esses espaços urbanos no cotidiano, continuamente" (JACQUES, 2010, P.113). Assim, os participantes do *Slam* Marginália reinventam a cidade a partir do espaço que utilizam para realizar seu encontro, experimentando e dando um outro "corpo" para a cidade, pela simples ação de praticar essa ocupação de modo distinto do que o objetivo para o qual foi projetado.

Deste modo, por ocuparem um local "fixo" em frente ao Mosteiro São Beto, os indivíduos que fazem parte do *Slam* estudado profanariam este espaço, segundo Jacques (2010). Também compreendemos o evento observado como parte de uma corpografia urbana, a presença corporal na rua, esta segundo Britto (2010, p.14), uma "espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui". Então, através desta corpografia ou cartografia corporal, a experiência nas cidades estaria atrelada no próprio corpo do indivíduo que participa dela, ao mesmo tempo em que esta experiência configura a sua corporalidade, mesmo que de modo involuntário:

> O corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras de sua voz, a aura de sua perspiração. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta

> coisa que os outros vêem, sondam em seu desejo. Desgasta-se com o tempo. É objeto de ciência. Os cientistas o manuseiam e o dissecam. Medem sua massa, sua densidade, seu volume, sua temperatura. Analisam seu movimento. Transformam-no. Mas este corpo dos anatomistas ou dos fisiologistas é radicalmente diferente do corpo do prazer ou da dor (CORBIN, 2009, p.7)

É necessário ressaltar que outros atores também participam do *Slam* investigado integrando esta corpografia, para além de poetas e do público que assistem o evento em frente ao Mosteiro, como: a) vendedores ambulantes às vezes estão no local (o "tio" da carrocinha de bebidas, pessoas vendendo fanzines, brincos e que são amigos de pessoas do *slam*); b) moradores de rua curiosos, mendigos e bêbados que circulam na região; c) cachorros que também moram na rua, cães abandonados; d) policiais e seguranças na região do centro; e) transeuntes, pessoas voltando para casa ou indo trabalhar que param para assistir ou apenas passam pelo *slam*; f) atores não-humanos, como: a rua com cheiro de urina, o som do sino do mosteiro, os helicópteros sobrevoando o centro de São Paulo, as roupas coloridas das pessoas presentes, as mochilas no chão.

Alguns destes atores (como os moradores de rua e cães de rua) também são alvos da assepsia que é realizada pela maioria dos projetos urbanos "modernos" e "revitalizadores" nas cidades, como afirma Jacques (2010, p.112): "Poderíamos pensar que estas táticas desviacionistas, astúcias ou usos opacos do espaço, também podem ser considerados como profanatórios, em particular quando ocorrem nos espaços públicos das zonas luminosas, sacralizadas e espetaculares...". Além disso, os sujeitos de gêneros dissidentes participantes do encontro observado também se importam com os outros corpos

ali presentes para além de sua cultura comunicacional urbana, como pode ser visualizado em uma postagem do Facebook do *Slam* em 6 de junho de 2019:

> Inhaí, meu pessoal! Já é daqui a pouco, heeein? Vai ser por um tudo! Viu... tá frio, né? Se tiver um agasalho, calça ou coberta sobrando, leva pra gente, por favor! Lá no mosteiro é a casa de várias pessoas e se pra gente que tem residência já é osso, imagina a madruga sinistra pra quem tá na rua. No fim do Slam a gente distribui nos arredores enquanto o bailão come solto! Até já!!! (Post no Facebook, 6 de junho de 2019, Online)

"O corpo existe em seu invólucro imediato como em suas referências representativas: lógicas "subjetivas", também elas variáveis com a cultura dos grupos e os momentos do tempo" (CORBIN et. AL, 2010, P. 8) O corpo é um território físico, segundo González-Victória (2011). Para o autor, em nossa sociedade atual, ele se torna um referente. Ou seja, há uma dimensão material (objeto e imagem), uma dimensão imaterial do corpo. Ele ocupa um lugar na cidade, é depósito de repulsa, de desejo, mas também uma potência reflexiva e de discurso. Além disso, é um veículo comunicativo com o outro na sociedade e no urbano:

> Mas é preciso tornar mais complexo essa noção de corpo, mostrar o papel que nele desempenham as representações, as crenças, os efeitos da consciência: nada mais que uma aventura aparentemente "fictícia", com seus pontos de referência interiorizados redobrando os pontos de

> referência imediatos, reorientando sua força e seu sentido (CORBIN et. Al, 2010, p.8)

Em seu manifesto contrassexual, Preciado (2014) propõe a contrassexualidade para pensar o corpo, uma teoria que, por se situar fora das oposições homem e/ou mulher, masculino e/ou feminino, heterossexualidade e/ou homossexualidade, oferecendo uma análise crítica sobre a diferenciação entre gênero e sexo: "No âmbito do contrato sexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes" (PRECIADO, 2014, p. 21). Para Guattari e Rolnik (1986), nós somos atribuídos a um corpo nas sociedades industriais desenvolvidas, somos produzidos para sermos capazes de desenvolvê-lo em um determinado espaço social, um espaço produtivo do qual seríamos responsáveis:

> Existem outros sistemas antropológicos onde essa noção de corpo individuado não funciona do mesmo modo; aliás, nesses lugares, a própria noção de corpo, de corpo natural não existe enquanto tal. 0 corpo arcaico, por exemplo, nunca e é um corpo nu, ele é sempre um subconjunto junto de um corpo social, atravessado pelas marcas do *socius*, pelas tatuagens, pelas iniciações, etc. Esse corpo não comporta órgãos individuados: ele próprio é atravessado pelas almas, pelos espíritos que pertencem ao conjunto dos agendamentos coletivos." (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 278)

Também ao longo das três edições do *Slam*, visualizamos que uma das temáticas que aparece ao longo das poesias é a questão racial.

Segundo Almeida (2018, p.60), o ser negro e o ser branco são construções sociais, e o "negro faz-se humano com a negritude e com a consciência negra, que constituem a reação intelectual e política contra as condições se lhe impostas pelo racismo". O racismo enquanto ideologia adequa-se ao inconsciente, lembrando que a ideologia é uma prática, e não é um espelho da realidade material, das relações concretas, mas a imagem da correlação que temos destas relações. À vista disso, podemos dizer que o *Slam* analisado é também um espaço onde há uma crítica e um debate sobre o racismo estrutural: *"Eu vou descer o pau, é o preço do revide. Dentro de um navio negreiro: Cheguei! Terra Brazilissss. Mas eu escuto seus batimentos (...) Eu vou lhe devolver o seu exército nazista! Eu vou lhe caçar e com o couro das suas costas eu vou fazer um Louboutin*" (Trecho de poesia falada no *Slam*, transcrição nossa, 02/05/2019) e também encontrada em outro trecho:

> "Hip Hop? Cês acham mesmo que alguém liga pra rima? Pra pobre? Negro ainda vai ser sinônimo patenteado das solas dos nossos sapatos. A gente é europeu, querido! Aqui todo mundo é feliz, bonito e saudável! Aqui todo mundo comem gluten *free*, ninguém precisar repartir, partir, imigrar. Aqui a buceta de vocês vai ser pra sempre nossa. A pele de vocês vai ser sempre um registro maldito de todas as famílias usurpadas, arrancadas e assassinadas dos quais a gente teceu o bordado dos nossos casacos. É isso que vocês são? É isso que vocês são? É isso? ASSUME! ASSUME! Cambada de branco safado! ASSUME! Assume que é isso que a tua his-

tória conta." (Trecho de poesia falada no Slam, transcrição nossa, 02/05/2019)

Ao longo das poesias, além das questões sobre racismo estrutural (ALMEIDA, 2018), estes corpos mostram as dificuldades que emergem em seu cotidiano, seja na busca por uma espiritualidade, nos conflitos de gênero dentro da família, no passado, nos conflitos amorosos. Outros temas que surgiram são a história e a violência contra travestis, psicologia, gordofobia, sexo, romance, masculinidade normativa, homonormatividade, meritocracia, dificuldades emocionais, suicídio, desafetos com o vizinho do prédio, insatisfação no trabalho, o momento político atual.

Linguagem *Pajubá* e vivências dissidentes no centro de São Paulo

Conceição Evaristo (2018), no livro "Becos da Memória", demonstra que o seu processo de escrita foi uma recuperação da memória pelo que chama de escrevivência, uma mistura da realidade com a ficção e um dos modos de ativismo que mostra a ligação direta entre autora e obra. Nos encontro observado, entendemos que os sujeitos e sujeitas ali presentes expressam suas trajetórias e subjetividades através de suas poesias e percepções de mundo, suas "escrevivências": *A luta das puta e das travesti não tem separação...porque pra gente, sempre foi assim. Seguindo um conjunto, lutando junta. Se as puta não tá, as travesti também não tão. Então, pra mim, a minha programação, é puta e travesti, junta na missão*"(Trecho de poesia falada no Slam, transcrição nossa em 02/ 05/19).

Para Evaristo (2019, p.14), os e as sujeitas que compõem um encontro de poesias "singularizam artigos que acompanham substantivos plurais, dispensam as desinências verbais nas mais variadas construções, mas todas sabem que as dores, o andar na corda bamba,

são situações vivenciais de múltiplos sujeitos" (EVARISTO, 2019, p.14). O *Slam* observado é um "*espaço de reconhecimento, afeto e fortalecimento pra desakuendar o CIStema valorizando nossa arte babado, marginal e monstruosa*[3]", como é descrito na página do Instagram @slammarginalia. Aqui, percebemos que o uso de "Cis" na palavra "Sistema" é uma forma de ligar "Sistema" a questão de cisgeneridade, que nos estudos de gênero é um termo para indivíduos no qual a sua identidade de gênero corresponde ao sexo que lhes foi atribuído no momento do nascimento – o contrário da palavra transgênero.

Já com relação à página no Facebook do grupo, há a descrição do que seria o encontro como: "*Slam Marginália é o pajubá*[4] *tomando de assalto as batalhas de poesia, corpos trans, travestis, não-bináries e todas as identidades dissidentes.*" Aqui, nos chama atenção a palavra *pajubá* (também chamada *bajubá*), que explica o uso de um dialeto da linguagem popular que é utilizada pela comunidade LGBTQ, uma fala que tenta romper com uma estrutura de poder binária: "Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação" (BARTHES, 1989, p. 11).

De acordo com a reportagem de Eler (2018), o *pajubá* pode ser definido como o repertório vocabular e performativo de uma parte da comunidade, uma mescla de um português informal com uma fala próxima a línguas africanas, palavras que possuem oriegem no *ioruba*

3 Retirado da descrição da página do Facebook do *Slam*: https://www.facebook.com/pg/slammarginalia/about/?ref=page_internal Acesso em: 05 de junho de 2019.

4 "Nascido na ditadura e com origem no iorubá e nagô (grupos étnico-linguísticos africanos), vocabulário reúne apropriações linguísticas feitas por homossexuais e travestis" (Eler, Online, 2018) Retirado de: https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/ Acesso em 05 de junho de 2019.

e *nagô*, grupos étnico-linguísticos de países da África Ocidental, que surgiram no Brasil por meio dos escravos africanos. Entre algumas palavras utilizadas no universo LGBTQ estão: "mona", "bafo", "babado", "aquendar", "uó", "amapoa", "aqué". Outro exemplo do uso do *pajubá / bajubá* na linguagem escrita a partir do grupo observado, em um post do Facebook no dia 6 de junho de 2019: "*Como todes sabem, a primeira quinta do mês já é data marcada no calendário de quem é boca de escritrans, é closy de 11:11, portal em que quando batem os sinos da mosteira de Dona Benta, passam as bocas e corpas poetizando...*".

No encontro, os jurados (ou "jurades", como os/as organizadores/as falam) vão dar as notas para os/as poetas, há uma "regra" no evento que é gritar "Bafooooo!" quando surge a nota 10, e "Uóoooo!" quando for uma nota 9.9 ou abaixo desta. Ou seja, as palavras "Bafo" e "Jurades" também são originadas de uma linguagem verbal *pajubá / bajubá* utilizada por este grupo. Uma quebra de estereótipo sobre "ser travesti" foi percebida em nosso campo no mês de abril, quando uma das vozes importantes no *Slam* observado, entre uma e outra batalha de poesia afirmou: "*Sabe, tu foi uma das primeiras que eu vi recitar poesia nos Youtube... aí eu disse... Olha! Travesti também faz poesia!*". Lippman (1972) também conceitua o estereótipo como uma antecipação do que vemos sobre o mundo, seria quase como um fato biológico: o entendimento do mundo social enquanto cisgênero e heteronormativo recai, muitas vezes, sob a lógica de que imaginamos a maioria das coisas do mundo antes de presenciá-las, experimentá-las e procurarmos compreendê-las, essas preconcepções governam profundamente todo o processo da percepção,

Com relação à sintaxe e à gramática na língua portuguesa (e as alterações destas por certos grupos, como no *Slam* aqui estudado) lembramos que Bakhtin (1988) visualizava a linguagem como um constante processo, uma relação de interação mediada pelo diálogo

e não unicamente como um sistema individual e autônomo: a língua será social e a palavra é um signo produzido neste social, só vai existir nesta relação e além disso, é fruto de uma convenção. A palavra então é permeada pela realidade fônica e gráfica, mas também pelo som e pelas relações sociais:

> E se não estivesse abandonada, vivendo na encruzilhada, seria e somos muitas travestis ensanguentadas: sanguinolentas, malcriadas, vagabundas, solitárias. Perseguidas. Felizardas. Bem gostosas. Odiadas. A Travesti ensanguentada... com o coração sobre a pele... repulsa na calçada. Repulsa, repulsa. O coração repulsa nas calçadas. Nos olhos, na carne mal passada. Eu... a travesti... nos olhos. Eu, a travesti, nos olhos. Eu e a travesti nos olhos. Nos olhos... nos olhos... nos olhos... repulsa. Nos olhos, nos olhos, repulsa, repulsa, repulsa nas calçadas. Nos olhos. E na carne... mal... passada. (Trecho de poesia falada no Slam, transcrição nossa, 02/05/19)

Para Barthes (1989) o objeto em que se inscreve o poder e que está enraizado em qualquer discurso é a linguagem. Portanto, podemos observar que a linguagem verbal (oral e escrita) também oprime as questões de gênero, tanto na gramática do português quanto enquadra os substantivos como masculinos e femininos por meio de artigos (o caso da maioria das línguas no mundo), como "a cozinha", "o banheiro": Nas postagens e textos do *Slam* aqui pesquisado no Facebook, utilizam a letra "K" no lugar de "Q", o uso de gírias próprias da comunidade LGBTQ (*pajubá*, como foi exposto), além do texto informal.

"A ortografia é artificial, ao contrário da língua, que é natural. A ortografia é uma decisão política, é imposta por decreto, por isso ela pode mudar, e muda de uma época para outra" (BAGNO, 2017, p. 142). Podemos pensar na decisão dos corpos presentes no *Slam* analisado de transgredir a ortografia fazendo uso de letras maiúsculas no meio das frases, usando outros modos de usar o plural (*transviades, menines, querides*), fazendo uso de gírias e expressões inspiradas em outras culturas que foram subalternizadas, como no Brasil através do *pajubá / bajubá*. Borba (2015) reflete sobre uma possível linguística *Queer* (o que chama de "*Queerificar* a linguagem"), área de investigação que tem se formado para pensar os espaços "entre os discursos dominantes (i.e. heteronormatividade) e a performance linguística situada e tem-se mostrado, assim, como um campo promissor para o estudo de como fenômenos macro-sociológicos que produzem certos indivíduos como seres abjetos" (BORBA, 2015, p.94) e como estes indivíduos são desafiados nas particularidades mais pequenas da nossa sociedade, perceptivelmente na linguagem proferida diariamente.

Considerações Finais

Por meio de sua corpografia urbana (BRITTO, 2010), os sujeitos do *Slam* Marginália afirmam as suas (re)existências e resistências na região central da cidade. Com suas poesias, fazem uso deste espaço-tempo para expressar suas formas de sentir no e o mundo, (re) construir suas subjetividades, que segundo Bakhtin são produzidas socialmente e possuem uma dimensão política que é atravessada pela linguagem. Deste modo, por meio da linguagem verbal (oral e escrita) constroem outros corpos que escapam de uma normatividade, ligam-se ao que Muñoz (1998) chama de Desidentificação e *Queerness*, muitas vezes por meio do dialeto *pajubá / bajubá,* queerificando a linguagem (BORBA, 2015) em seus *CounterPublics*. Além disso, pare-

cem profanar o espaço público que ocupam em São Paulo, este também lugar de micro-resistência urbana (JACQUES, 2010; CRUCES, 2006).

Ainda que a nossa análise recaia sobre a linguagem verbal nesta cultura comunicacional urbana, por meio de postagens nas redes sociais digitais e de trechos das poesias, faz-se necessário destacar que os próximos movimentos cartográficos solicitam um olhar mais atento aos demais eventos organizados por elxs: os atravessamentos, os afetos, os fluxos, as ações implicadas para além do discurso e textos ali comunicados. Por fim, entendemos que realizar essa reunião de pessoas trans e gêneros e identidades dissidentes no centro da cidade de São Paulo também é comunicar, no urbano, o avanço por um espaço de fala, escuta, resistência e acolhimento.

Referências

ALMEIDA, Sílvio. *O que é racismo estrutural?* São Paulo: Letramento, 2018.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico*: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. A Interação verbal. In: *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. O mito hoje. In: *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.

BARTHES, Roland. *A aula***.** São Paulo: Cultrix, 1989.

BORBA, Rodrigo. Linguística Queer: Uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem. *Revista Entrelinhas* – Vol. 9, n. 1 (jan./jun. 2015). Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/viewFile/10378/4862 Acesso em: 10/06/19.

BRITTO, Fabiana Dultra. Co-Implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações. In: In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpocidade* : debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, n° 42, Campinas Jan./June 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104- 83332014000100249&script=sci_arttext&tlng=es#fn01. Acesso em 6 de junho de 2019.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacque e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. 3.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacque e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*: *Da Renascença às Luzes*. 4.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

CRUCES, F. (coord). *Cosmópolis*: *nuevas maneras de ser urbanos*. Barcelona: Gedisa, 2016.

DUARTE, Mel. Rompendo o silêncio através da poesia falada. In: DUARTE, Mel (org.). *Querem nos calar*: *poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. p.9-12.

ELER, Guilherme. O que é o pajubá, a linguagem criada pela comunidade LGBT. *Revista Super Interessante*, São Paulo, 5 de nov. de 2018. Disponível em: https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/ Acesso em 03 de jun. de 2019.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2018. 3.ed.

EVARISTO, Conceição. Prólogo In: DUARTE, Mel. Rompendo o silêncio através da poesia falada. In: DUARTE, Mel (org.). *Querem nos*

calar: *poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. p.13-16.

FORTES, Carolina. Tão afiada quanto navalha: a poesia do Slam Marginália. Revista EmergeMag, 7 de novembro de 2019. Acesso em: https://emergemag.com.br/poesia-afiada-no-slam-marginalia/?fbclid=IwAR0QDL0hUijYL-NOjUSiW8kJJh6VWbPCfhlCCT6qDPWJKzEkzAgE-2lQzBqQ Acesso em 18 de dezembro de 2019.

GERMANO, Lucas. O que é a Teoria Queer? *Medium*. 2 de fev. de 2017. Retirado de: https://medium.com/@lucas.germano/o-que-%C3%A9-a-teoria-queer-5c084c0b6cfd Acesso em 10/06/19.

GONZÁLEZ-VICTÓRIA, Luis Manuel. Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. *Revista nodo* n.10, vol, 5, año 5: 55-72. Janeiro-Junho de 2011. p.55-72

GONZATTI, Christian. *Bicha, a senhora é performática mesmo*: sentidos *queer* nas redes digitais do jornalismo pop. [Dissertação de Mestrado] Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa em Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os ciborgues: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas In: JACQUES, Paola B; BRITTO, F. *Corpocidade*: *debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories. Episodes of everyday racism*. Münster: Verlag, 2010.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972. p.149-15

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1998.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams - Letramentos Literários de Reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*: *transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

Capítulo 21

CARNAVAL DO CONCRETO: BLOCOS PIRATAS NUM RIO DE JANEIRO EM MOVIMENTO

Victor BELART

Introdução

O Rio de Janeiro induz ao movimento. Seja por sua paisagem curvilínea no relevo, pelo fluxo das ondas de seu litoral ou pela inventividade das construções de seu subúrbio: a cidade se estabelece através do que se desloca. A partir da prática da errância, inspirada pela perspectiva da deriva situacionista encontrada nos estudos de Fernandes e Herschmann (2011), este artigo se aproxima do exercício metodológico de uma corpografia (Jacques, 2008) para compreender o deslocamento dos blocos aqui chamados de piratas ou não oficiais na Cidade Pós-Olímpica. Durante o Ciclo Olímpico, enquanto a cidade produzia faraônicas obras em seu Porto, alguns bairros de zonas ainda centrais permaneceram pouco reformados.

No momento em que os megaeventos estimulavam a proliferação de guindastes, canteiros de obras e ecoavam transformações que reiteravam uma ideia de progresso iminente, grupos juvenis passaram a deslocar-se na cidade em busca de novos territórios para organizarem seus ataques musicais e festivos. Partindo dos recentes estudos de Fernandes e Herschmann (2010-atualmente) a respeito das transformações recentes do Carnaval não oficial da cidade, este estudo investiga também o deslocamento dessas manifestações para

outras áreas intermediárias da cidade, como o bairro industrial de São Cristóvão. Interessado em mergulhar por regiões ainda centrais, mas já distantes do Rio de Janeiro da maioria de escritórios empresariais, investigamos a inserção desses grupos em localidades que começam a se aproximar da Zona Norte, configurando espaços carregados de atravessamentos e disputas.

Com tradição industrial, tais espaços abrigam manifestações pautadas pela ideia do deslocamento em distintas interpretações e perspectivas. Aproximado de um aspecto mais cinza e fabril, tais festividades deslocam o Carnaval da cidade para uma região de particular ambiência (La Rocca, 2018), que não reverbera nem o Rio da Praia, nem do subúrbio, nem de seus centros comerciais e de poder.

A Cidade do Techno

Na virada da madrugada para o feriado de 7 de setembro de 2017, a Avenida Presidente Vargas começa a amanhecer preparada para o tradicional Desfile Militar da Independência. Em seus palanques e arquibancadas, forças de segurança terminam os ajustes finais antes do clarear do dia. Neste instante, um frenético som oriundo de fanfarras com metais e percussão ecoa em rua próxima, por notas distintas das que costumam ser tocadas por bandas tradicionais do Exército. Quando a música se aproxima, no lugar de soldados, começam a ser avistados centenas de jovens que correm enlouquecidamente. A multidão é embalada pelo som orgânico de uma música Techno, que ali é tocada por instrumentos como trompete, trombone ou caixa. É o final do cortejo secreto do Technobloco.

Em pleno inverno, o grupo invade a Avenida mais larga do Centro da cidade. Anualmente, a Presidente Vargas é ocupada na mesma data por uma estrutura militar ordenada e hierárquica, com o desfile dos oficiais que começaria logo no início da manhã. Poucas

horas antes da Parada de Independência, no lugar dos tanques e estruturas de combate: purpurinas, luzes de led, pouca roupa, fantasias, muitos beijos, gritos e catarse.

Oriundo do efervescente movimento de festas dissensuais que têm ocupado as ruas do Rio de Janeiro na última década (BARROSO; GONÇALVES, 2016) e parte do potente movimento de microeventos que se espalham pela cidade em reuniões festivas e no carnaval (FERNANDES; HERSCHMANN, 2016), o Technobloco propõe uma ruptura no tradicional formato e percurso de cortejos e blocos de carnaval na cidade: correndo. Naquela noite, encerra sua trajetória exatamente onde desfilam os militares e faz sua provocação à seriedade dos rituais cívicos do feriado da Independência. Ao invés de estabelecer-se parado ou caminhando em ritmo lento no estilo procissão, ele sempre circula pela cidade em velocidade frenética, como se os foliões estivessem disputando verdadeiras maratonas de atletismo. Neste ritmo, facilmente, os jovens acabam movimentando-se por distâncias que raramente são percorridas a pé, capazes de circular por mais de 8km numa mesma madrugada.

Fisicamente esgotados ao longo da correria, fazem pausas regulares durante a noite. Por várias vezes deitam no asfalto e descansam temporariamente até que o movimento seja retomado e a corrida volte. O Technobloco se assemelha ao grupo de fanfarras ativistas surgidas no Rio de Janeiro que compõe o efervescente movimento dos microeventos de rua. Tais manifestações se desenvolvem na cidade no mesmo contexto de valorização dos megaeventos (FERNANDES; HERSCHMANN, 2016). Entre suas bandeiras: a liberdade corporal livre de estereótipos, a ocupação dos espaços públicos da cidade e as experiências estéticas e afetivas da rua, especialmente destoantes de um certo imaginário de cidade vigente nesta década.

Desde 2007, a partir do início do ciclo dos megaeventos na cidade naquele mesmo ano, muitas disputas passaram a ocorrer no Rio de Janeiro. Com a realização dos Jogos Panamericanos, anúncio da Copa do Mundo e a própria eleição do Cristo Redentor como uma das Maravilhas do Mundo, os cariocas passaram observar, representada na mídia ou no próprio modelo gestão pública da "cidade mercadoria" (FREITAS, 2017), um universo de metrópole estereotipada, forçosamente alegre e muitas vezes comercializada como hospitaleira à recepção de turistas ou vista como balneário.

O surgimento do Technobloco, bem como demais fanfarras de rua nascidas no período, como analisam Fernandes e Herschmann, apresenta-se como ruptura a este modelo de estereótipos corporais ou do próprio corpo da cidade. Em seus percursos, ao invés desses corpos caminharem em direção à própria praia ou de dialogarem com um Rio de Janeiro em veraneio "estendidos sobre a areia" (SIQUEIRA; SIQUEIRA, 2011, P.669), mergulham sobre o concreto.

Em suas frenéticas corridas musicais, ocupam o cinzento das ruas e madrugadas do Centro e circulam por bairros nada turísticos como o Estácio, Catumbi e São Cristóvão, tradicionais localidades de uma cidade com perspectiva fabril. No lugar de curvas, biquínis e corpos padronizados, os participantes da festa assumem esteticamente uma essência desviante que ali corresponde, possivelmente, à própria naturalidade performática da vida de cada participante no cenário urbano. Moças que rechaçam a padronização - dos pelos pelo corpo ao cabelo raspado - alternam espaço com homens e mulheres trans ou corpos dotados de uma estética muito distante da ideia do carioca musculoso e bronzeado de sol.

Entre roupas iluminadas e futuristas, há muita gente coberta de tatuagens, cabelos coloridos, entre outras estéticas e marcas cor-

porais que se estabelecem. Tocando Technomusic em batida frenética, no ritmo de rave e utilizando instrumentos orgânicos comuns muitas vezes a festejos de samba ou até mesmo a cortejos militares, o Technobloco mergulha pelas brechas da cidade em corpos que almejam liberdade, transgressão e têm pressa de vivenciar um futuro em seu próprio presente. A história do surgimento do bloco, neste contexto subversivo simultâneo às representações de um Rio de Janeiro conformado e turístico, se assemelha com a própria história do surgimento da música techno nos Estados Unidos. Di Stasi (2018), ao analisar o surgimento das primeiras festas de Technomusic que apareceram em Detroit nos anos 80, acaba por representar também a própria essência do Technobloco no Rio de Janeiro do final dos anos 2010.

Com seus corpos em catarse interessados na ruptura da estética corporal patronizada da Cidade Olímpica, há muito de subversão comum na proposta do technobloco e no que era o propósito inicial da música techno americana com as primeiras duplas de DJs que a idealizou:

> Trancados em um apartamento imaginando cenários futuros onde homens e máquinas coabitariam em um mundo distante da realidade quotidiana dessa cidade decadente e alienante, todos os dois inventaram um novo som, um funk eletrônico e mental onde os grooves da música negra se casavam com a fria música eletrônica europeia de solo europeu. (STASI, 2018, p.147).

Nesta lógica, ao contrário de inserir-se em clubes fechados ou fazer sua produção musical em apartamentos, o Technobloco surge

no Rio de Janeiro disposto a flutuar pela cidade de forma aberta, destoante daquela estereotipada por olhares Olímpicos ou postais turísticos. Em associação diaspórica, combinando instrumentos de tradição popular brasileira e da música negra com um ritmo norte-americano e europeu que já era composto por tal hibridismo, o bloco produz uma outra combinação simbólica do Rio de Janeiro com o exterior. Neste bloco, não se toca samba, afoxé, carimbó, maracatu ou tantos ritmos tradicionais da cultura popular que configurou a tradição do Carnaval brasileiro. Apesar da maioria dos instrumentos utilizados na festa serem propícios para tal, o som techno, aproximado dos beats eletrônicos das raves europeias/norteamericana, faz o bloco de carnaval parecer um encontro de música eletrônica na antiga Detroit ou Berlim, mas que vai circulando em formato de banda itinerante pelos pacatos bairros do Catumbi, Cidade Nova ou Bairro de Fátima.

Relações entre festas, obras e diásporas urbanas

Como veremos a seguir, as cidades de onde nasceu o Techno no final do século XX tinham uma intensa relação com contextos de transformações arquitetônicas e sociais que ali ocorriam. No Rio, seja em contexto Olímpico ou em tempos passados, a história não é diferente. Pensando na própria história da antiga Capital do Brasil, percebemos que a música produzida na cidade é também produto de uma série de conflitos sociais e urbanísticos que por ali se estabeleceram.

Assim, é possível pensar que as mudanças arquitetônicas e a diáspora urbana do Rio evocaram potentes manifestações de produção cultural em meio a tortuosas remoções. Tais processos nos dão pistas sobre as atuais possibilidades de ocupação musical do Rio a partir da relação entre a música de rua e as recentes reformas de Eduardo Paes.

Relembrando as diásporas cariocas no século XX, Simas (2019), por exemplo, recorda como o batuque da Escola de Samba da Mangueira desde os anos 50 é reproduzido da mesma maneira há décadas do outro lado da cidade na Vila Kennedy por conta de antigas obras e remoções que empurraram a população de uma comunidade para outra. Segundo ele, o fato ocorre graças as transformações urbanas que expulsaram na década de 40 parte da população da área da comunidade onde viveu Cartola para a comunidade na Zona Oeste. A bateria da Vila Kennedy, bem distante da Mangueira, "vai ter as mesmas características da bateria da Estação primeira" (p.139).

Costa (2000), na mesma linha, relembra o Prefeito Pereira Passos e o impacto de sua política urbanística diante do carnaval de rua nos anos 10 com fiscalizações e expulsões da população. Mais de 100 anos antes de Eduardo Paes e das reformas Olímpicas, portanto, Passos e suas remoções no Centro fizeram a população negra da cidade trocar a área do porto pela região da Praça Onze, construindo os primeiros redutos do samba na capital fluminense perto de onde se localiza hoje Sambódromo da cidade.

O trabalho de Rita Fernandes (2018) também relembra este movimento, citando a movimentação cultural em torno da casa da Tia Ciata, na Cidade Nova, icônica referência cultural do Rio após a derrubada do Morro do Castelo e que no início do século XX abrigou a população diaspórica e tornou-se reduto de "sambistas, compositores, artistas, escritores, intelectuais e jornalistas que queriam conhecer suas comidas e os pagodes que ali se realizavam" (FERNANDES, 2018, p,41). Na época, vale ressaltar, o samba e a percussão em tal ritmo eram proibidas e perseguidas no país. Exatamente em tais regiões que o Technobloco vai circular.

Por fim, Souza (2006) relembra o contexto do Bairro do Catumbi, no período da construção da Avenida Presidente Vargas

citada no início do capítulo. Em plena Ditadura do Estado Novo e apogeu do nacionalismo, o bairro recebeu parte da população negra da cidade em nova diáspora, juntamente de imigrantes europeus. Naquele bairro que também foi configurar-se como berço do samba, ciganos diaspóricos organizavam-se "de maneira muito eficiente a partir da regulamentação ritual da vida, expressa através de um calendário de obrigações (inclusive festivas)" (SOUZA, 2006, p.12).

Catumbi, Cidade Nova, Maracanã (Mangueira) e Presidente Vargas são todas regiões centrais do Rio de Janeiro em bairros de ruas majoritariamente estreitas, que em rota de carro ou caminhando podem ser as principais vias de acesso a Zona Norte da cidade vindo do Centro. Todas elas estão bem distantes do aspecto amplo que a arquitetura da cidade vai tomar quando se aproxima da Zona Sul. Como citado, exatamente nesta região com histórico de transformações, forte cultura de rua e diásporas, que o Technobloco escolher flutuar com seus cortejos.

Nas artérias de um bairro imperial/industrial

Voltando ao contexto da música eletrônica, num esforço semelhante ao proposto pelo bloco techno aqui estudado neste Rio de Janeiro dos megaeventos, com sua representação corriqueiramente oficiosa e tida como clandestina, a música techno também estabeleceu suas origens na Europa através deste trânsito pirata e diaspórico. Stasi (2018), ao tratar dos primeiros anos da música techno numa Berlim ainda dividida, relembra que o lado oriental era um "verdadeiro laboratório urbano e social" com a "ocupação ilegal de imóveis" (STASI, 2018, p.428.) Com a queda do muro e esvaziamento de determinados bairros em relação à nova configuração da cidade, começaram a surgir "grandes quantidades de atividades no limite da clandestinidade, entre elas os clubes, não demoraram para ali se ins-

talar" (STASI, 2018, p.429). Este esforço de mergulhar num corpo de cidade representado regularmente como clandestino, marginal e abandonado funciona às margens de acontecimentos de grande apelo midiático representativo, como a realização dos Jogos Olímpicos ou a queda do Muro. Tais conflitos geram socialidades e interações que tornam-se potentes experiências de produção cultural ou político-afetivas na cidade. Corpos físicos e arquitetônicos em comunhão pela cidade num viés potente e agregador.

> Após Berlin, o techno seguiu sua conquista inexorável no planeta: o fluxo migratório de ravers dirigindo-se a cada ano passa essa cidade transformada ao longo do tempo na capital europeia do gênero favoreceu uma contaminação de culturas musicais para além das fronteiras. (STASI, 2018, p.430)

Desta maneira, a partir da popularização do Technobloco, de sua técnica e seus rituais e coreografias corporais, outras fanfarras interessadas em tocar o ritmo eletrônico e repetir suas técnicas passaram a surgir na cidade, como a fanfarra Technobrass, que inclusive é liderada por alguns músicos estrangeiros. Nesta ordem, outros grupos oriundos do movimento das neofanfarras de rua (HERSCHMANN, 2014) também passaram a incorporar a batida frenética, a própria correria e o corpo saltitante em movimento acelerado em suas performances carnavalescas. Assim, manifestações que já movimentam milhares de pessoas nas ruas do Carnaval carioca – como os blocos Amigos da Onça e Boto Marinho - acabam recriando-se e fugindo de antigos estereótipos justamente a partir de uma técnica importada.

Neste sentido, o technomusic é reconstruído e readaptado ao Carnaval da cidade, que vai vendo o ritmo se espalhando pelas ruas, conquistando novos adeptos e transformando a maneira pelas quais uma multidão de corpos cariocas experienciam a cidade onde vivem. A vivência da música techno nos remete a diferentes trajetórias urbanas onde música, socialidade e a malha estrutural e fabril das cidades se entrelaçou, o que nos faz refletir no potente processo de socialidade estabelecido pelo technobloco também num Rio de Janeiro fabril. A partir tradição industrial da Detroit esvaziada ou a própria reintegração de Berlim após a reabertura do portão de Brandemburgo, percebemos duas cidades em transformações simbólicas e estruturais que nos remontam ao Rio de Janeiro das obras Olímpicas e deste contexto transformador. É exatamente nessa cidade modificada e, especialmente, em seu momento de distopia e transformação, com o fim dos Jogos e retorno da rotina, que vemos iniciativas como o Technobloco, entre outros grupos, optando por emergir numa cidade distante da praia e interessada em se experimentar de fora para dentro. Neste sentido, podemos pensar na formação de espaços heterotópicos justamente nos bastidores da cidade.

Nessas experiências, eles não se aproximam nem de seu subúrbio, nem da praia, nem do Centro da cidade dos poderosos edifícios. O Carnaval, portanto, vai se debruçar por artérias urbanas em fábricas antigas que nos remetam a um Rio de Janeiro do século passado. A Cidade Olímpica, imponente por novos modelos de negócio pautados no citybranding (FREITAS, 2017), se aproxima novamente de uma cidade de práticas econômicas mais antigas e ainda vivas nela mesma, como as indústrias.

Os bairros das fábricas, tão próximos de regiões modificadas como o Boulevard Olímpico, o remodelado estádio do Maracanã ou a própria praia, vão dar lugar a experiências festivas e políticas que

o ressignificam. Canevacci (2018), ao tratar da experiencia de raves ilegais em fábricas abandonadas do início do século, nos remete diretamente a tais experiencias no Rio de Janeiro propiciadas por tais cortejos. Os mesmos, portanto, vão se estabelecer num "pedaço de metrópole nascido para funções produtivistas que é lavado, sujado de novo com códigos arranhados" (p.77).

Residência da Família Imperial no século XIX e um dos locais escolhidos pelo Technobloco em seus primeiros anos de desfile, o bairro de São Cristóvão tem tradição industrial. Ainda hoje, casa de fábricas como Ambev (cervejaria), Afghan, FARM ou Armadillo (as últimas do ramo têxtil), o bairro, mesmo em 2019, mantém a tradição de ser um dos fortes polos industriais da cidade, como já foi no passado. Cinzento, cruzado por viadutos e conhecido por ser porta de entrada de importantes vias de passagem da cidade - como a Avenida Brasil - a região está bem distante do imaginário de glamour dos tempos de Império. Fica longe da praia, mas também está fisicamente afastada de tradicionais bairros do subúrbio como Madureira ou Méier.

Neste sentido, a passagem do Technobloco por ali, carregando muitos jovens oriundos inclusive da Zona Sul da cidade, estabelece novas territorialidades (HAESBAERT, 2016), numa região particular que se transforma em laboratório de novas práticas, experiências e visualidades. La Rocca (2018), ao trabalhar a perspectiva da cidade como personagem cinematográfico, concebe que a mesma "cria e veicula uma nova estética urbana"(p.90). Se pensarmos na inserção de iniciativas como o Technobloco pelas ruas de São Cristóvão[1], en-

1 O bairro também abriga o Centro de Tradições Nordestinas, o Museu de Astronomia e um tradicional Clube de futebol Campeão Carioca na década de 20. Uma passarela ligando a região às proximidades do Estádio do Maracanã fez parte das reformas para o Mundial de 2014. O estádio de São Januário, do Vasco, também está

tre outras que veremos a seguir, podemos perceber uma visualidade muito distante tanto da estabelecida sobre o Rio de Janeiro de suas zonas periféricas, quanto de seu Centro financeiro ou das praias.

Deste modo, a inserção dos grupos por tais ruas, nos conduz por viagem aos tradicionais centros industriais do século XX que ainda sobrevivem no XXI, aproximando o carioca que participa de tais celebrações de uma nova consciência a partir de formas e modos de viver a habitar a cidade em sua própria organização. É principalmente assim que, de nossa parte, praticamos uma "contemplação da cidade" que, através dessa modalidade de cidade, serve de fundamentação para o nosso pensamento e nos faz tomar consciência de pluralidade e complexidade características do mundo urbano. (LA ROCCA, 2018, P.91).

Construindo seus percursos a partir dessa experiência, no cortejo fora de temporada que fez, o Technobloco partiu da moderna Zona Portuária da Cidade. Em seguida, circulou pelo Centro Histórico e Colonial do Rio e terminou justamente no bairro em questão. Após desfilar clandestinamente por São Cristóvão, em suas artérias que combinam industrias e residências antigas, o grupo invadiu no começo da manhã Quinta da Boa Vista, encerrando a atividade com um abraço ao Museu Nacional em ruínas.

, o Museu de Astronomia e um tradicional Clube de futebol Campeão Carioca na década de 20. Uma passarela ligando a região às proximidades do Estádio do Maracanã fez parte das reformas para o Mundial de 2014.

---

localizado na região. Era ali que Getúlio Vargas fazia seus discursos nos primeiros anos de CLT no Brasil.

Technobloco em final de cortejo no Museu Nacional / Foto: Acervo do Pesquisador

Tal movimento nos remonta à ideia de La Rocca acerca de uma inspiração cinematográfica de cidade. Nesta ordem, passamos a perceber uma disputa simbólica em torno do bairro em questão a partir de suas imagens. Além das produzidas pelos próprios grupos que se ocupam de tais espaços de forma alternativa, alguns personagens das próprias indústrias, que tradicionalmente já estavam estabelecidas naquele território, passam a interessar-se por novas práticas comunicacionais naqueles próprios espaços, para além de uma perspectiva de produção e indústria como fazem cotidianamente. É neste momento, que alguns cortejos organizados e estruturados por marcas passam a se estabelecer na região.

Outras experiências e percursos: o bloco da FARM e o Terreirada Cearense

Instalada com uma fábrica na área, a marca de roupas FARM tem antiga relação com a produção cultural dos microeventos no Rio

de Janeiro, mas também se aproximou do Bairro Imperial para produzir novas plataformas de comunicação recentemente. Conforme já constatava Fernandes (2013), a marca organizava eventos desde 2010 na Orla da Zona Sul com a temática da rua convidando coletivos independentes, como acontecia no Arpoador. No mesmo bairro, famoso pelo Pôr do Sol, costumava-se apresentar na mesma época o grupo Vulcão Erupçado.

Com o passar dos anos, a FARM passa a aproximar-se do território de sua própria fábrica e através de uma parceria com o grupo, origina o bloco "Meu Glorioso São Cristóvão", que passa a circular, durante alguns anos, por algumas localidades da região. Tal característica revela um afastamento da imagem de um Rio de Janeiro balneário, muitas vezes desgastada pelo público engajado e ativista presente nestes cortejos, quando boa parte dos jovens, apesar de viver em bairros da Zona Sul, vai se interessar por outras versões, imagens e experiências de cidade. A experiência da FARM com seu bloco particular, composto majoritariamente por músicos dos demais grupos do Carnaval não-oficial da cidade, reflete que, nem sempre, tais manifestações surgem espontaneamente apenas por parte de foliões e músicos.

Algumas marcas, portanto, também passam a perceber outras territorialidades do Rio de Janeiro como espaços possíveis para produção de suas imagens particulares. São Cristóvão, enquanto abriga o Technobloco em frenéticas corridas, é também palco de imagens e percursos do bloco da FARM, ao lado de sua fábrica, ampliando a perspectiva da área ser também um território plural e de disputa por parte de quem a ocupa de maneira festiva. Albornoz e Gallego (2011) chamam atenção para a perspectiva de pequenos eventos, em especial festivais, se aproximarem de plataformas de comunicação para grandes marcas. Segundo eles, os responsáveis pelo marketing

encontram em tais eventos "espaço ideal para chegar ao seu target juvenil." (p.97).

Desta forma, podemos perceber que a FARM, ao aproximar-se de São Cristóvão, interessa-se também em dialogar com público jovem que passa a interessar-se pelo bairro através de cortejos e festividades piratas. ROCHA (2012), trabalhando a perspectiva da estética e visualidade entre grupos juvenis, chama atenção para a ideia de que "nossos próprios corpos, na ânsia de responder à uma lógica de máquina voraz, se convertessem em fetiches" (p.133). Assim, podemos perceber que rapidamente, ao mesmo tempo em que torna-se cenário de novas formas de habitar e novas produções de visualidades de cidade a partir dos corpos juvenis que a invadem com os blocos, o próprio corpo urbano do bairro industrial de São Cristóvão é, imediatamente, também experienciado pelas máquinas que o habitam. Ainda assim, é importante reconhecer a multiplicidade de processos ali estabelecidos, numa relação que não vai se esgotar entre binarismos ou propósitos que sejam necessariamente somente poéticos ou somente mercadológicos na região.

Da mesma maneira que a poucos quilômetros dali, na Região do Novo Porto da cidade vai estabelecer múltiplas territorialidades e disputas, também a imagem do Rio fabril estabelecido por São Cristóvão, quando experienciado pelas festas, nos remete a distintos modos de enxergar seus sentidos projetados.

> O consumo de imagens em contextos de diáspora tem se apresentado como lugar igualmente estratégico para analisarmos os efeitos da fúria produtivista das (curiosamente chamadas) sociedades da comunicação. A questão que agora se coloca é: qual a qualidade de vinculação que en-

> gendramos nestas sociedades comunicacionais? Se não escolhemos o que ver, podemos escolher como olhar. (ROCHA, 2012. p.140).

O fluxo comunicacional das ocupações festivas da região nos remete, portanto, imediatamente à uma ideia de movimento. Enquanto um mesmo músico ou produtor pode tocar no bloco da FARM como contratado, vai participar, como folião ou até mesmo músico, do Technobloco em suas potentes errâncias clandestinas no mesmo espaço, com o mesmo público e semelhante estética. Tal relação, especialmente pela localidade onde ocorrem, nos remete diretamente a condição de movimento dos corpos que, ininterruptamente, vão trocando de papéis, movimentando as produções e fazendo com que tais manifestações festivas funcionem numa espécie de engrenagem que se movimenta a partir do deslocamento. Tal qual funcionava uma fábrica, voraz pela necessidade de produção a partir da locomoção de suas engrenagens, observamos a performatividade de tais grupos, normalmente erráticos, tocando música ambulante e dispostos a se movimentar, seja enquanto performam, seja quando mudam os objetivos de ocupação, seja quando evocam o público que os segue no deslocamento.

Careri (2012), aproxima essa ideia do movimento de uma ideia de arquitetura pela noção de percurso, que nos induz ao exercício da caminhada. Segundo ele, o espaço nômade é um "vazio onde percursos unem poços, oásis, lugares sagrados, terrenos" (p.42). Nesta perspectiva, a ideia do deslocamento e da construção de percursos, é exercício fundamental e nela, o caminhar "implica na transformação do lugar e seus significados". (p.51). As duas manifestações, neste artigo representadas, nos exprimem a ideia do movimento a partir da caminhada. Sejam elas produzidas por uma marca ou por jovens

interessados em ocupar espontaneamente a cidade, ambas trazem em sua configuração uma construção de percursos através de um andar físico e errático, com marcas sobre o corpo. Os pés cansados do exercício físico e tático de tais grupos ao caminhar no bairro, são as novas engrenagens que flutuam por uma São Cristóvão em nova configuração.

Há, entretanto, no mesmo bairro, uma terceira e potente manifestação de natureza semelhante, mas fisicamente estática. O bloco mais popular deste circuito na região, o Terreirada Cearense, se estabelece com local certo, horário divulgado e palco fixo dentro da própria Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. Quando observamos a recente tradição do Carnaval de blocos não oficiais do Rio de Janeiro (BARROSO; GONÇALVES, 2016) podemos perceber uma tradição de cortejos em proximidades físicas, sendo facilmente possível ir de um ao outro andando. Enquanto é possível, durante um sábado ou domingo de Carnaval, flutuar rapidamente por dezenas de blocos de Carnaval errantes que circulem a cidade em seu Centro, a Terreirada Cearense, estabelecida estaticamente em São Cristóvão, evoca o público no meio de uma tarde à ideia imediata do deslocamento para uma área um pouco mais distante dele.

É preciso sair do Centro da cidade, em direção à Zona Norte, ao lado oposto da praia, sem uma banda lhe conduzindo, para ir de encontro ao bloco da Terreirada. Estático em São Cristóvão, ele aguarda a chegada de seu público. Neste sentido, podemos perceber que, ainda que de outra forma, o bloco e o bairro industrial, nos aproximam novamente da ideia de errância e da necessidade de desviar de pré-concebidos e programados percursos na cidade pós-olímpica. Vizinho da Rodoviária, do Porto, do Maracanã e de tantas outras obras milionárias nas recentes transformações da cidade, o Bairro de São Cristóvão acaba por evocar transformações de movimentos e

simbolismos na cidade através, justamente, de sua propensão à construção de percursos.

Considerações finais

A experiência de tais festividades pela região de São Cristóvão, tão próxima às cicatrizes, marcas e transformações da Cidade Olímpica, nos aproxima de um bairro historicamente habituado a ser reinventado em distintos processos de transformação da cidade, o que nos remete à ideia constante do movimento de uma cidade em busca de novas frações, vivências e disputas. Emblemático palco do Império, a tradição industrial da região surgiu a partir da decadência imobiliária da região no período Brasil República, quando a área passou a ser terreno de oficinas e indústrias e não mais de uma cidade de glamour.

Ao pensar nas práticas festivas que se estabelecem pelo bairro, podemos compreender imediatamente, a disputa simbólica e prática de uma cidade que se transforma de maneira forçada, em intervenções físicas e marcadas pelo tecido da cidade. O Porto do Rio é modificado, os preços sobem, a juventude vai buscar São Cristóvão e outros bairros vizinhos. Este processo na cidade é também histórico do deslocamento dos indivíduos em relação a transformações arquitetônicas da cidade historicamente, apesar de custoso e de perdas simbólicas, também acaba evocando novas potencialidades e formas de produção cultural.

Com essas novas intervenções culturais oriundas de uma diáspora urbana e as correlações provocadas pelas mesmas, evocando tanto a malha industrial da região, quanto as recentes transformações do Rio de Janeiro Olímpico, podemos perceber o potencial da festa, na perspectiva de Duvignaud (1983) ao pensar que a mesma

se sobrepõe ou se correlaciona a qualquer condição programada e produtivista de cidade.

> A festa, por seu lado, coloca o homem face a um mundo sem estrutura e sem código, o mundo da natureza onde tudo tem exercício apenas as forças do "Eu", os grandes estímulos da subversão. Ela se destrói e renasce das cinzas. (DUVIGNAUD, 1983, p.86).

Deste modo, ao pensar nas ocupações culturais sobre um bairro industrial, pouco percebido pelas transformações da Cidade Olímpica, negligenciado pelo Brasil Império, mas eleito por novas gerações e até mesmo por empresas - no estabelecimento de novos territórios de disputa - remete à potência dos deslocamentos. Podemos pensar, assim, nas novas buscas de uma cidade por seus próprios espaços outros. A cidade se transforma e a população vai procurando novas potências e espaços da cidade para transformar e redescobrir também. Este ritmo errante, incansável e normalmente ilegal de tais festas – diante do pouco conhecimento da gestão pública da cidade - nos remete ao antigo movimento dos Piratas, em busca de habitar e encontrar novos tesouros e modos de viver na cidade a partir da maneira com a qual os mesmos se deslocam e vão procurando novas cidades para habitar.

Numa rápida deriva pelo bairro de São Cristóvão, ouvindo histórias dos moradores, escutamos que - antes de ser o bairro industrial ocupado pelo Technobloco, a casa da fábrica da FARM ou residência da Família Imperial - a região recebeu tal nome por batizar uma antiga igreja à beira-mar, na antiga configuração urbana da cidade. Na época, pescadores amarravam seus barcos junto as

portas da Igreja de São Cristóvão. A prática tornou a área um ponto de encontro entre aqueles que chegavam à região navegando, o que deu origem à Vila que originou a criação do bairro. Tal movimento, inspirado na ideia do deslocamento, nos remete simbolicamente, a tudo que uma cidade encontra, cria e transforma quando se põe à deriva. São Cristóvão, em sua arquitetura que mantém vestígios do Brasil Imperial, das Indústrias do Império, das Festas Regionais Contemporâneas no Centro de Tradições Nordestinas ou na passarela do Maracanã. O bairro de múltiplas faces é revisitado por estes grupos em suas errâncias, na qual Careri (2012) vai chamar de percurso para o "entender como o lugar simbólico em que se desenrola a vida em comunidade" (p.42).

Referências

ALBORNOZ, Luís; GALLEGO, Juan., Setor da música...independente? Apontamentos sobre a trama empresarial espanhola. In: HERSCHMANN (org.) *Nas bordas do mainstream musical: novas tendências da música independente no século XXI*. São Paulo, Estação das Letras e Cores Editora, 2011. P. 87-104.

BARROSO, Flávia; GONÇALVES, Juliana. Subversão e purpurina: Um estudo sobre o carnaval de rua não-oficial do Rio de Janeiro. In: *ANAIS. Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas Extremas: Mutações Juvenis nos Corpos das metrópoles.* Rio de Janeiro, Lamparina, 2018.

CARERI, Francesco. *WALKSCAPES: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gili, 2012.

DUVIGNAUD, Jean. Festas e Civilizações. Fortaleza. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. FERNANDES, Cintia Sanmartin. Territorialidades Nômades: Comunicação, moda e música no Rio de Janeiro. *Ecopos*, v.16, v3, 2013.

FERNANDES, Cintia SanMartin; HERSCHMANN, Micael; *Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro.* XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 2014.

FERNANDES C.S.; HERSCHMANN, M. *Relevância da cultura de rua no Rio de Janeiro em um contexto de valorização dos megaeventos*. Curitiba: Compós, 2016.

FERNANDES, Rita. *Meu Bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FREITAS, Ricardo. Da cidade espetáculo à cidade mercadoria. *Ecopós*. vol. 20. n3. 2017.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

HERSCHMANN, Micael. Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro. *Logos*, v. 2, n. 24, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia (Orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. P. 129 – 139

LA ROCCA, Fabio. *A cidade em todas suas formas*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

ROCHA, Rose de Melo. Corpos significantes na metrópole discursiva. In: *Significação.* São Paulo: Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, n. 37, 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; SIQUEIRA, Euler David de. O corpo como imaginário da cidade. *Revista FAMECOS (Online),* v. 18, p. 657-673, 2011.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas.* Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 2019.

SOUZA, Mirian Alves de. *Os Ciganos Calon do Catumbi. [Dissertação de mestrado].* Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro. UFRJ. 2006.

STASI, Michele Di. Technocities: Detroit, Berlim e a diáspora. In: FERNANDES; HERSCHMANN (org.) *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e política.* Rio de Janeiro: Sulina, 2018. P. 425-434.

Capítulo 22

SLAM DAS MINAS RJ: A ARTICULAÇÃO DAS MULHERES PELA POESIA E PELO TERRITÓRIO

Ana Clara VELOSO, Andréa ESTEVÃO, Fabiano LACOMBE,
Santiago NARANJO, Taissa MAIA

Do *Hip-Hop* no Bronx ao Slam das Minas RJ

O Slam das Minas RJ teve início em maio de 2017, no Largo do Machado, Zona Sul do Rio de Janeiro. O movimento – organizado por mulheres inspiradas especificamente no Slam das Minas DF, que acontece desde 2015 no Distrito Federal, na capital do país, e, de maneira geral, nos *poetry slams,* realizados ao redor do mundo – propõe a realização de eventos itinerantes mensais em espaços públicos, com o microfone aberto para declamação de poesias. Além disso, há uma batalha lúdico poética, o *slam*, durante o qual são atribuídas notas para as performances registradas, de acordo com algumas regras. A cada edição, são conferidos prêmios para as ganhadoras, que se encontram para uma disputa final em outubro, resultando na eleição de uma representante do estado do Rio para a competição nacional, o SlamBR.

Neste artigo, pretendemos refletir sobre o movimento, principalmente, sua relação com o território e as possibilidades que dá a ele. Por isso, traçaremos, de início, um breve panorama histórico de uma expressão cultural que tem relação com a prática do *poetry slam* no Brasil (em geral) e o Slam das Minas RJ (em particular): o *hip-hop*.

A influência se dá não apenas pela referência direta, nostálgica, que algumas das integrantes do Slam das Minas RJ dizem ter daquele movimento, cuja origem remonta à década de 1970 (CURA, 2019), mas por uma série de características que vão desde o foco na oralidade até a ênfase na performance de rua (passando pela predominância jovem e marginal, pelas mensagens engajadas, pela tensão com o mercado e pelo desejo de quebra da invisibilidade). Não é nosso objetivo aqui, porém, traçar uma minuciosa apreciação da história do *hip-hop*, mas, sim, pontuar alguns aspectos deste movimento, em seus momentos iniciais (nos EUA e no Brasil), que julgamos significativos para a análise do Slam das Minas RJ e sua relação com possibilidades territoriais.

Expressão da diáspora negra, o *hip-hop* surge influenciado por uma gama de manifestações artísticas. No *melting pot* em que surgem as primeiras festas (depois chamadas de *block parties*), no Bronx, distrito de Nova York (EUA), podemos incluir não só os gêneros já forjados em solo norte-americano, como *blues*, *jazz*, *gospel*, *rock*, *soul*, *funk*, mas também a influência das festas de rua jamaicanas, movidas a equipamentos de som e microfones acoplados a caminhões e carros: os *soundsystems* (TEPERMAN, 2015).

Nestas *block parties* surgem as batalhas de *freestyle*, nas quais mestres de cerimônia (MCs) – figuras responsáveis por falar ao microfone, conduzindo a festa, e fazer o *rap*, elemento poético de fala ritmada – duelavam sobre as bases musicais dos *disc jockeys* (DJs) – personagens que selecionam e reproduzem diferentes sons gravados em sequência ou simultaneamente –, botando à prova suas habilidades de rima e de improviso. O movimento *hip-hop*, nota-se, é marcado pela coletividade de diversas expressões artísticas da juventude negra e latina dos guetos nova-iorquinos. Além do DJ e do MC, há os *b-boys/b-girls* (dançarinos) e os grafiteiros. Todos, a seu modo, atu-

ando em construções territoriais e, no caso do grafite, na forma de uma visibilidade "extrema" (LA ROCCA, 2018).

Ressalta-se que esta manifestação artística multifacetada tem ainda um contexto de crise imobiliária, econômica e descaso por parte do poder público. Além de ter de conviver com áreas degradadas no distrito, a crescente (e em grande parte desempregada) população negra e latina de imigrantes sofreu com o planejamento do urbanista Robert Moses, que determinou a construção da Cross-Bronx Expressway, dividindo ao meio o distrito do Bronx, no fim dos anos 1950. A via expressa, finalizada na década seguinte, deixou como legado o barulho e a poluição causados pelo intenso tráfego rodoviário e desalojou mais de 1.500 famílias (SEDENSKY, 2001). Separando, como faz Sennett (2018), a *ville* (o processo "rígido", que considera a dimensão arquitetônica, não necessariamente aberto à participação dos cidadãos, lento, burocrático e, na maior parte das vezes, pautado por uma lógica funcional cuja perspectiva de ordem resvala facilmente para o policialesco e impede o pleno funcionamento da cidadania entendida como direito à cidade) e a *cité* (ligado às dinâmicas de agência e de imaginação, de relação direta dos habitantes com o espaço, seja essa relação simbólica ou materialmente, fisicamente transformadora, como os ativismos sociais e culturais), podemos dizer que, nessa porção da cidade de Nova York, já em meados da década de 1970, o *hip-hop* foi a *ville* criativa que desafiou a caótica *cité*. Se o caos social e o desastre urbanístico apontavam apenas para o fomento à violência (o que, de fato, também acontece), o *hip-hop* e seus actantes (LATOUR, 2012) conseguem mediar as rivalidades das gangues de rua por meio das batalhas simbólicas travadas junto aos sistemas de som (CURA, 2019) e, ao mesmo tempo, produzir uma potência sonora em resposta ao ruído mecânico vindo da autoestrada (KATZ, 2012). Agem, deste modo, com suas astúcias

(DE CERTEAU, 1995) na produção de territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) que ressignificam o espaço público e geram coesão e visibilidade a seus agentes.

Como afirma Cura, da celebração comunitária nas *block parties* às primeiras inserções mercadológicas, "os valores e símbolos de uma cultura periférica se globalizam, graças, principalmente, à proliferação e comercialização de filmes, videoclipes e da *black music*" (CURA, 2019, p. 30). O movimento brasileiro surge desta expansão mundial, mas seguirá uma lógica glocal: o global reinterpretado pelo local. Herschmann aponta que, nos anos 90, há o aparecimento de um novo tipo de poesia ritmada, mais falada do que cantada, que tem influência de (e é influenciado por) diversos ritmos musicais (estrangeiros e brasileiros), sendo o termo *hip-hop* notabilizado, nesse momento, pela tentativa de se demarcar uma fronteira clara com o *funk* (HERSCHMANN, 2005).

Nas festas organizadas por "posses" e associações ligadas ao *hip-hop*, no início do século, surge a prática das batalhas de *freestyle*, que são duelos poéticos em que cada MC tem alguns segundos para rimar no improviso. Embora tenham, em um primeiro momento, um papel secundário nas festas, servindo de preparação para atrações musicais, as batalhas logo ganham protagonismo em eventos como as Rodas de Rima. Um desses eventos, por exemplo, a Batalha do Real, passa a ser considerado então a maior escola e vitrine do *rap* produzido no Brasil, lançando nomes como Emicida e Marechal (CURA, 2019). As batalhas ramificam-se e passam a ter outros formatos. Muito embora as mensagens dos duelos tivessem sempre um forte viés político (*Idem*, 2019), uma mudança é marcada quando surgem as Batalhas do Conhecimento, como alternativa às Batalhas Sangrentas (disputa onde há a ridicularização do adversário). Na nova modalidade, o MC improvisa também, mas tem que formular uma

mensagem de acordo com um tema escolhido. Neste mesmo sentido, temático, surgem as Batalhas de Ideias, de Palavras, de Imagens. As disputas de poesia, *slams*, têm influência direta desse desenvolvimento de disputas de MCs, mas também marcadas diferenças. Veremos adiante como, por exemplo, as mulheres costumam se sentir mais seguras nesses ambientes, por serem majoritariamente frequentados por pessoas do mesmo gênero.

Poder, Poesia e Encontro

Se o movimento *hip-hop* tinha uma preocupação enraizada com os problemas sociais e raciais presentes na sociedade, as discussões de gênero, no entanto, eram negligenciadas e os ambientes das batalhas, hostis às mulheres (CURA, 2019). O uso de discursos sexistas e violentos que as afastaram desses eventos, por homens que em outros cenários estariam em posição desfavorável, denota como "não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e dominados" (FOUCAULT, 1999, p. 89). O poder, tal como entende Foucault, não é um bem que uns possuem em detrimento de outros, mas plural e relacional, que "se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis". (FOUCAULT, 1999, p. 88-89). É neste sentido que o próprio Slam das Minas RJ não é um espaço apenas de concentração de mulheres oprimidas e desprovidas de poder. As resistências não são

> apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formando, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota. As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos;

> mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irredutível (FOUCAULT, 1999, p.90).

Quem assiste, presencialmente ou por vídeos, as apresentações dessas mulheres, não duvida da potência delas. Nos eventos, o microfone fica disponível para quem quiser declamar poemas, desde que autorais, sem acompanhamento musical, figurino, acessórios ou adereços, e com duração de até três minutos. Os textos são majoritariamente engajados politicamente, embora não haja um pré-requisito definido neste sentido. Mas essas resistências não ficam "em posição de exterioridade em relação ao poder" (FOUCAULT, 1999, p.90) e, por isso, existem no mesmo campo estratégico, e se articulam a partir dos mesmos mecanismos.

Para entender como isto funciona, focaremos em dois atributos importantes do movimento e dos eventos: o primeiro, o corpo, e o segundo, o discurso. Às cinco juradas (excluída a possibilidade de ter homens brancos e heterossexuais nesta posição, embora sejam convidados a assistir e pensarem sobre seus privilégios) escolhidas aleatoriamente no meio da plateia, minutos antes do início das apresentações, são dadas orientações de que, além da poesia, a performance e o conteúdo sejam levados em consideração. Atribuídas as cinco notas por elas, de 0 a 10, são descartadas, antes de calcular a média, a maior e menor pontuação.

Mas, o que é a performance senão um determinado modo de agir, enunciar, e posicionar o corpo? Portanto, o mesmo corpo que é alvo essencial dos micropoderes disciplinares, segundo Foucault (1999), é, no Slam das Minas RJ, ferramenta das resistências e des-

taque nas apresentações. A vida das mulheres, e especialmente das mulheres negras, parece ser justamente a "vida nua", da qual falava Agambem (1998), aquela que o Estado consente a qualquer um matar, através de discursos normalizados. Seus corpos sofrem intervenções sociais e podem ser violentados. Mas nesses eventos de *slam* resistem e criam suas próprias narrativas.

> É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo (FOUCAULT, 1999, p. 95).

Parte importante de seus discursos, segundo atributo que destacamos, o sexo continua a exemplificar que as relações de poder são mais complexas do que poderia imaginar o pensamento clássico. "Acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie" (FOUCAULT, 1999, p. 136), o sexo é alvo privilegiado do disciplinamento, principalmente quando os atores em questão são mulheres; entretanto, no Slam das Minas RJ, é reivindicado. A liberdade sexual é frequentemente aplaudida, em sua diversidade. Em três de quatro jornadas anuais já realizadas pelo movimento, por exemplo, mulheres negras bissexuais saíram vencedoras e ovacionadas, mais do que pelo júri, por um público ativo, que se reconheceu no discurso e se satisfez. Não raro, segundo a organização dos *slams*, a plateia interfere na atribuição de notas, pressionando por pontuações melhores. Neste caso, parece dispensável e ineficiente tentar recomendar cri-

térios para a avaliação. O que mobiliza o público, também majoritariamente feminino, são emoções compartilhadas, a capacidade de afetar e ser afetado (Foucault, 1999). Por isso é que, apesar dos temas fortes abordados, violências, como racismo, estupro, gordofobia, ao término dos eventos, o clima, em geral, não é de tristeza, mas de alegria,

> Um afeto ativo que sinaliza o aumento do nosso poder de agir e pensar. Dessa forma, a alegria não é um estado estático, como a satisfação poderia ser, mas um processo dinâmico que continua apenas na medida em que nossos poderes continuam a aumentar. (...) Dito de outra forma, a alegria é na verdade o resultado de alegres encontros com outros encontros que aumentam nossos poderes e a instituição desses encontros para durar e se repetir (HARDT e NEGRI; 2009, p. 380).

É nesta alegria, que funda não só o ser solo, mas o ser em comum, a vida social, ainda segundo Hardt e Negri (2009), que as mulheres ali presentes parecem requerer a felicidade pública, retomando o conceito como político, tal qual os pensadores do século XVII: um mecanismo de aumento e amplificações do que queremos e do que podemos fazer. Por fim, parecem requerer a vida:

> Foi a vida, muito mais do que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através de afirmações de direito. O "direito" à vida, ao corpo, à saúde, à

> felicidade, à satisfação das necessidades, o "direito", acima de todas as opressões ou "alienações", de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser, esse "direito" tão incompreensível para o sistema jurídico clássico, foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder que, por sua vez, também não fazem parte do direito tradicional da soberania (FOUCAULT, 1999, p. 135).

Territórios, Cidade Aberta e Ativismos Culturais

O direito à vida, nos seus múltiplos aspectos, é um processo contínuo de disputas e conflitos que visa a conquista e o exercício da vida nos espaços onde a mesma acontece, ou seja, no espaço vivido, física e simbolicamente. Esse espaço é onde se configuram as tensões já apontadas aqui entre *ville* e *cité* (SENNETT, 2018).

Há tensões e conflitos nos processos de construção da cidade e da cidadania, seja na dimensão *ville* ou *cité*. Algumas iniciativas que contam com poucos recursos e muita criatividade, podem ser consideradas ações denominadas pelos autores, como urbanismo tático, em referência à distinção apontada por De Certeau (1995) entre as dimensões estratégicas e táticas das ações nos espaços públicos. O Slam das Minas RJ é um coletivo cujas ações podem ser entendidas como típicas do urbanismo tático.

Vale destacar como movimento precursor e inspirador do recente Slam das Minas RJ, o movimento Circuito Carioca de Ritmo e Rima. Esse movimento reuniu durante alguns anos, artistas de várias ocupações e tendências, com vontade de realização, mas não absorvidos pelo mercado *mainstream*, para o exercício de sua arte, intercâmbio de experiências e engajamento nas lutas para viabilizar a ocupação da rua pelas múltiplas expressões artísticas de agentes

da cidade, principalmente periféricos, mas não apenas. A potência desse e outros coletivos de artistas viabilizou a negociação de políticas públicas que reconhecessem e garantissem a ocupação das ruas da cidade, como, por exemplo, a criação da Lei do Artista de Rua (5429/2012), que dá garantias legais ao artista e regulamenta atuação, de modo a diminuir perseguições, arbitrariedades e violência das forças da ordem contra os artistas de rua.

Podemos dizer que o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) articulou uma rede de coletivos artísticos a qual criou condições para inúmeras iniciativas de artistas ativistas, dentre os quais, a emergência do Slam das Minas RJ, tanto no sentido da afirmação da cultura do hip hop e do rap na cidade e no estado do Rio de Janeiro, quanto em termos de circuitos culturais fortalecidos pelas rodas de cultura que se espalharam pelas ruas, praças e espaços abandonados da cidade (HERSCHMAN, 2005), afirmando e dando visibilidade local, regional e até nacional a produtores culturais e artistas cariocas e fluminenses. Tais ações, além de articular redes de artistas e de espaços da cidade, vêm recuperando e ressignificando esses espaços antes marginalizados, produzindo territorialidades culturais que acrescentam novas camadas de vivências e memórias, aumentando a densidade histórica de lugares emblemáticos como, por exemplo, a Lapa, a Cinelândia, a região portuária, os bairros de Vila Isabel, Méier, Madureira etc.

As práticas e a combatividade do CCRP e de inúmeros outros coletivos que atuam na rua, promovem a fricção entre *ville* e *cité* e apresentam a riqueza da cidade aberta, tal como apresenta Sennett:

> O MIT me fez pensar que todas essas variedades do "aberto" poderiam resolver o enigma entre *ville* e *cité*. Em vez de tentar arrumá-la, uma ci-

> dade aberta trabalharia com suas complexidades, gerando por assim dizer uma molécula complexa de experiência. O papel do planejador e do arquiteto seria ao mesmo tempo estimular a complexidade e criar uma *ville* interativa e sinergética maior do que a soma das partes dentro da qual as pessoas seriam orientadas por bolsões de ordem. Em termos éticos, uma cidade aberta naturalmente toleraria as diferenças e promoveria a igualdade, mais especificamente, porém, ela libertaria da camisa de força do fixo e do familiar, criando um terreno para a experimentação e a expansão das experiências (SENNETT, 2018, pag. 19-20).

No caso específico do Slam das Minas RJ, claramente uma iniciativa que aposta na via de uma cidade aberta, a postura e reivindicações feministas de viés interseccional clamam, como a luta das mulheres explicita e demanda, o que os estudos decoloniais denominam lugar de fala. Esse lugar de fala, importantíssimo, e os discursos combativos que emanam desse lugar precisam, para transformar a sociedade androcêntrica em que vivemos, de condições e lugares de escuta, cuja importância nos aponta Spivak (2010). Mas como criar lugares de escuta para que as lutas das mulheres possam ser conhecidas e propagadas, influindo numa efetiva mudança social? O Slam das Minas RJ, na sua ocupação das ruas, transformando becos, passagens e praças, de vários lugares da cidade, em ágoras contemporâneas (CURA, 2019) e seu caráter itinerante – o coletivo não tem lugar fixo para os eventos que organiza – viabiliza pontes, costuras, na cidade partida. Segundo Letícia Brito, uma das organizadoras:

> O caráter itinerante favorece o acesso em uma cidade partida e com pouca oportunidade de mobilidade da população. (...) Estar na rua é fundamental. É garantir a democratização do espaço, é garantir a equidade no acesso à cultura, é oportunizar acesso ao protagonismo. A rua é que constrói a diversidade e garante o acesso à liberdade.[1]

Para que essas práticas culturais combativas e libertárias ganhem visibilidade e adesão é preciso que elas se façam presentes nas ruas, nos espaços públicos da cidade, mas também nos territórios informacionais das redes sociais.

A Voz das Minas nas Ruas e nas Redes

Nos últimos anos, as redes sociais têm contribuído para a criação e eventual crescimento de perfis com propostas sociais e culturais. Plataformas como YouTube, Facebook, Instagram, Twitter, entre outras, ajudam muitos coletivos a quebrar barreiras físicas para alcançar a midiatização através do digital.

Esse crescimento, entre outros fatores, é dado por uma série de estratégias digitais que buscam impactar um público-alvo para gerar fluxo, visualizações, compartilhamento, comentários e curtidas. É o caso do Slam das Minas RJ, que utiliza plataformas como Facebook e YouTube para compartilhar o conteúdo de seus encontros e batalhas de rua. Assim, cria um espaço de encontro e interação virtual, onde o debate permite uma ampliação do conhecimento e apoio às propostas audiovisuais levantadas pelo coletivo.

1 Entrevista concedida à Ana Clara Veloso, por e-mail em 30/06/2019.

As redes sociais como espaço democrático de luta (ALVES, 2013) oferecem uma certa liberdade de debate, discussão e questionamento, algo que, segundo Rôssi Alves (2013), em seu texto Rio de Rimas, não acontece, por exemplo, com as mídias tradicionais, que ignoram as rodas culturais de rimas no Rio de Janeiro - outro dos muitos movimentos artísticos urbanos - e, portanto, tornam esse espaço de luta invisível.

Segundo Da Silva (2017), o YouTube ainda é uma ferramenta basilar e intuitiva para a participação ativa do público que chega aos vídeos para atuar como juiz, problematizando e discutindo o conteúdo das rimas emitidas pelos protagonistas. Isso facilita o consumo e enriquece o debate dentro de uma plataforma que permite a criação de vínculos através da interação de cibernautas. Isso, sem dúvida, ajuda no crescimento do movimento e seus processos de transformação e legitimação.

> Uma vez que a participação do público é um ingrediente elementar para a realização do evento físico, principalmente por ele atuar como juiz dos combates, parte-se da premissa de que a audiência continua ressignificando o acontecimento na grande rede, especialmente no YouTube (DA SILVA, 2017, p.11).

A ocupação do espaço virtual pelo Slam das Minas RJ tem sido bem recebida e compartilhada por muitos fãs. No Instagram, há 11.600 seguidores e uma média de 200 curtidas por publicação. Em seu perfil, por meio de fotografias, promove seus ideais e convida seus seguidores a interagir entre si. O mesmo acontece no Facebook, onde, por exemplo, as recomendações e opiniões das pessoas são po-

sitivas, a informação sobre eventos, *slammers, djs* e notícias é massiva e o índice de compartilhamento é razoável: três por publicação. Por outro lado, no YouTube, com mais de 40 vídeos, 8.000 assinantes e 10 comentários por publicação - alguns vídeos com maior audiência contêm mais de 50 comentários - o canal Slam das Minas RJ contribui para o debate e ajuda a ressignificar o conteúdo. Entretanto, para Alves (2013), os números não se tornam um elemento tão relevante quando se fala em processos culturais:

> Parece haver uma existência de que o artista, o produtor cultural, o agente cultural venham da rua para as redes sociais. A correria ganha maior reconhecimento vinda do espaço público. Ou seja, a atuação virtual deve corresponder uma atuação na rua – na geração de processos culturais no bairro e na rede. Assim, tem-se uma legitimação, independentemente do número de seguidores, *views, likes*... (Alves, 2013, p.115)

No entanto, (ALVES, 2013) também afirma que o Facebook, como meio de propagação, continua sendo uma fonte de eficiência e credibilidade para além dessa ação a partir da rua. Assim, Letícia Brito, poeta e líder do Slam, assegura que "as mídias sociais auxiliam no alcance de nossa arte a um número maior de pessoas".

Dentro dos múltiplos conceitos sobre redes sociais, Susca (2019) as define como plataformas tecnossocietais contemporâneas onde há uma troca de infoemotividades. Os corpos - ou melhor, bárbaros – permitem essa troca e pretendem exprimir um pensamento complexo dentro das redes sociais, que oferecem uma liberdade par-

cial e onde não há intermediação de um representante que possa, por exemplo, censurar algum comentário, vídeo ou ação.

O autor menciona que, à medida que as pessoas interagem e curtem mais, a realidade existe mais e, se de repente for compartilhada, essa realidade não é mais a de quem a publicou, senão a de quem a está vendo, a de quem a está curtindo, do outro. Ao mesmo tempo que a realidade interfere numa espetacularização que mediatiza a existência e a materializa.

> O espetáculo não é apenas a plataforma expressiva por meio da qual assistimos ao desenvolvimento do mundo em seu jogo simples de superfícies, mas antes o terreno onde as imagens do mundo e a sensibilidade das subjetividades societais tomam corpo e vibram em conjunto (SUSCA, 2019. p. 10).

O Slam das Minas cria a realidade mencionada a partir do espaço virtual. Lá, propostas de eventos e de batalhas são engendradas, materializando-se no espaço urbano e gerando conteúdo para retornar às redes sociais. A página do coletivo cresce por meio da interação com o público e da possibilidade de viralização.

Sendo assim, o alcance das ferramentas digitais legitima a existência dos eventos convocados pelo coletivo. Sem que haja um intermediário entre o Slam das Minas RJ e o público, o clamor pela democratização do acesso à poesia pode ser atendido. Como dito anteriormente, elas criam o evento no espaço virtual e materializam o encontro no espaço urbano, fazendo da rua esse instrumento político. Nesse sentido, outro conceito de Michel Foucault se faz necessário para o desenvolvimento deste artigo: o conceito de heterotopia.

A partir dessa ideia, afirma-se que o *ethos* do Slam das Minas RJ só pode ser concretizado por meio da prática na cidade.

Slam das Minas e Heterotopia

De acordo com Foucault (2011), a experiência ocidental com o espaço apresenta uma história. O autor introduz brevemente a relação espacial na Idade Média, que era marcada por um conjunto hierarquizado de lugares. Dicotomias - como o lugar do "sagrado" e o lugar do "profano", ou, o lugar protegido e o lugar sem defesa – promoviam uma dinâmica de oposições. O indivíduo que se localizava em determinado polo, não podia se localizar no outro. Apesar do avanço científico, que permite determinar e formalizar o espaço, essa lógica ainda persiste no contemporâneo. Segundo Foucault:

> Talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização (FOUCAULT, 2011, p.413).

O autor se refere ao espaço físico que abriga interações. Não é um espaço vazio, mas repleto de significações e definições próprias das relações humanas. Afinal, o agente capaz de sacralizar o lugar é aquele que está inserido na trama social. Dito isso, Foucault lança um olhar mais interessado ao posicionamento que suspende, neutraliza ou inverte o que se pensa sobre o espaço em questão. A heterotopia

seria o principal tipo de posicionamento nesse sentido, pois realiza efetivamente as utopias e propõe utilizações diferentes daquelas já estabelecidas. Ele identifica alguns princípios do jogo heterotópico, entre os quais, destacam-se o terceiro, o quarto e o quinto princípio.

Para Foucault (2011, p. 418), o terceiro princípio da heterotopia seria o "poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis". Cita o exemplo do teatro, que promove uma série de significados fabulados ao espaço retangular do palco. A narrativa ficcional autoriza a criação de projeções distintas naquele recorte geográfico, validadas pelos agentes envolvidos – atores e público. Da mesma forma, o coletivo Slam das Minas RJ circunscreve outra prática aos espaços urbanos que ocupa.

Para a elaboração deste artigo, os autores estiveram em um evento realizado no Corredor Cultural Tim Maia, no Centro do Rio de Janeiro. Na ocasião, o coletivo realizou shows e uma batalha de rima. Em qualquer outro momento, sem que haja uma intervenção artística acontecendo no local, trata-se de um bairro destinado aos negócios. Movimentado à luz do dia e inóspito durante a noite – essa é a realidade da rua Pedro Lessa, onde fica o Corredor Cultural. Assim, ao se apossar dessa paisagem para realizar arte e política, o Slam das Minas RJ derruba a oposição entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Elas abrem um caminho que atravessa os dois polos.

O quarto princípio da heterotopia, por sua vez, pressupõe sua relação com o tempo. No caso do Slam das Minas, um tempo fugaz. A festa seria uma heterotopia crônica, cujo posicionamento específico preenche determinado espaço geográfico de forma datada. Pode-se visualizar, portanto, o evento promovido pelo coletivo no Corredor Cultural Tim Maia como um reflexo desse princípio. A intervenção delas durou apenas uma noite, mas foi responsável por

alterar a ordem vigente que costuma organizar a rua Pedro Lessa: não a transformou em um centro de lazer, nem corroborou com seu domínio estritamente profissional. A intervenção do Slam das Minas fundou e encerrou outra proposta, no meio termo entre polos opostos.

Por fim, o quinto princípio da heterotopia supõe que elas sempre possuem:

> Um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se chega a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações. Só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos (FOUCAULT, 2011, p.420).

O código mais significativo no Slam das Minas RJ se refere ao grito de guerra puxado pelo grupo, usualmente evocado pela apresentadora. Antes de alguma participante declamar sua poesia, há o seguinte diálogo: "eu digo Slam, vocês dizem!" e o público grita "Minas!". Esse gesto é fundamental para quem deseja se posicionar no espaço heterotópico proposto pelo coletivo. É um modo de fazer as atenções convergirem, dando protagonismo à poeta que reivindica a fala. No entanto, o objetivo é a inclusão participativa de todas as pessoas. Os eventos subvertem a hierarquização do espaço, estimulando, inclusive, a desconstrução de opressões naturalizadas no convívio cotidiano. Os jurados da batalha de rimas são priorizados de acordo com sua identificação enquanto minoria. Dessa forma,

homens brancos e heterossexuais são postos de lado, movimento contrário aos padrões sociais. Tais processos ritualísticos integram o público e as poetas na mesma dinâmica heterotópica, isolando os demais que optam por não se adequar.

Considerações Finais

Ainda é cedo para entender por completo a contribuição que o Slam das Minas RJ traz para a cidade, com problemas sociais tão enraizados. O que já é possível notar, no entanto, é que o movimento, a cada evento, integra mais mulheres na luta auto-organizada por suas liberdades. Não de uma maneira sisuda, mas com muita criatividade e emoções (políticas, aqui, este sentido tomado à flor da pele). Mulheres marcadas por tantas violências ganham um microfone para falar sobre suas próprias histórias, de um determinado lugar. Cada beco, onde majoritariamente esses eventos acontecem – e a realização em espaços públicos é proposital – vira palco não de suas opressões a cada dia, onde se sentem inseguras e por onde passam rapidamente, mas do empoderamento que não é algo que pode ser confiscado, sem resistência, a qualquer momento.

Concluímos, portanto, que através do território e da poesia, ao fim de cada *Slam*, as mulheres fortalecidas reconhecem o Rio, suas ruas, como espaços abertos às suas lutas e onde querem estar politicamente.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.

ALVES, Rôssi. *Rio de Rimas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

CURA, Tayanne Fernandes. *Minas de batalha: feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia*. [Dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro, Centro

de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Escola de Comunicação (ECO), Programa de Pós-graduação Comunicação e Cultura (PPGCOM), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2019.

DA SILVA, R. V. *Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical*. In: Anais do Congresso da Intercom. Curitiba: Intercom, 2017.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, vol. I A Vontade de Saber*. 13a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. "Outros espaços". In: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Common Wealth*. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*, São Paulo: Intercom, 2014.

KATZ, Mark. *Groove music: the art and culture of the hip-hop DJ*. Nova York: Oxford University Press, 2012.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/EDUSC, 2012.

SEDENSKY, Matt. *Neighborhood report: Bronx up close; decades later, doing the Cross Bronx Expressway Right*. The New York Times. Nova York, 7 de out. de 2001. Disponível em: https://www.nytimes.com/2001/10/07/nyregion/neighborhood-report-bronx-up-close--decades-later-doing-cross-bronx-expressway.html. Acesso em: 29 jun. 2019.

SENNETT, Richard. *Construir E Habitar: Ética Para Uma Cidade Aberta*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SUSCA, Vincenzo. *Afinidades Conectivas*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Capítulo 23

FISSURAS PERFORMÁTICAS: ERRAR & DESMORALIZAR OS GÊNEROS

José Pedro de Almeida OLIVEIRA – Thi Gresa

Introdução

Sussurrar.

Esse artigo é pensado todo em sussurros, em pequenos e simples fluxos que constroem e propõe outras territorialidades e outras organizações, entendendo que as assim se dão os micro terremotos, produzindo novos caminhos, reorganizando os corpos e os espaços geográficos. São justamente esses fluxos que procuramos descobrir quando acionamos as práticas do erro, da performance e do erro. Entender e aceitar o erro, ser o erro, transformar o erro em estética. Desmoronar as estéticas. Performar e construir outras estéticas.

Sempre usamos o erro a nosso favor. O erro enquanto posicionamento político que tensiona e cria a confusão nas estruturas que sempre usaram o erro para determinar os caminhos e as escolhas que deveríamos seguir. Errar é um ato político. Errar é performance. Sim, erramos!

para criar novos mundos.

Essencialmente desmoralizar a organização CISteimca, romper com a lógica, transformar e produzir novas linguagens e novas perspectivas de acionamentos com o corpo, produzir novas linguagens é produzir novos corpos. Desmoralizar e construir novos gêne-

ros. Desmoralizar e desmoronar. Desmoralizar e colocar o corpo em trânsito. Trânsito e levar o corpo para o espaço do erro.

Entendemos que todos esses fluxos se dão e são em sí a performance do corpo que escreve sobre o corpo e que vive a possibilidade de desmoronar e colocar em entulhos as perspectivas heterocisnormativas. Destroços & de troços.

Não a toa iniciamos a escrita – após o erro – com "& Fissuras". O CIStema não dimensionou o giro que produzimos com os nossos erros. O erro tensiona e produz o corpo fissurado, o corpo que passa a tensionar e produzir linguagens e ações políticas nas fronteiras, na fissura, que transborda do corpo e torna-se, fissura do espaço. O corpo corta, o corpo tensiona, o corpo navalha.

O artigo-performance se desdobra em tensionamentos, espaço e território em que produzimos os redimensionamentos estéticos e ruidosos-&desmoralizantes-&performáticos dos corpos que a partir das fricções Polititica[1] buscam transformar as narrativas e as construções fissuradas.

Este artigo é um escrito sobre processos de performance que convergem para construção de tensionamentos sobre gêneros e novos dimensionamentos dos corpos que buscam acionar performaticamente os ruídos, lançar os troços e construir barricadas. O artigo ao mesmo tempo que é pensado em fluxos de performance, busca tensionar algumas bibliografias que tendem a produzir linguagem erro, linguagem dos corpos que marcam as diferenças quando são apontados como "isso".

Acionar é implantar pequenas bombas. O caminho não tem volta, o ruído é corpo, palavra é corpo.

& Corpo barricada. & Corpo bomba. & Corpo troço. & Corpo isso. & Corpo fissura. & Corpo ruído. & Corpo navalha.

---

1 MATTOSO, Glauco. Polititica. São Paulo: Córrego, 2018.

Introdução ou, daqui pra baixo tudo é erro![2]

Errar o corpo é um caminho sem volta, é justamente o caminho da performance que te lança ao espaço e ao encontro da experimentação. Experimentar é em sí outra possibilidade de abertura aquilo que não sabemos o que acontecerá, mas nos colocamos no espaço, no percurso, no estado. Por vezes me questiono quais são os caminhos que sempre me levaram ao erro, ou, como construímos – entre espaços, passos e territorialidades – os encontros e as possibilidades das aberturas do erro.

A pergunta "como nos lançamos ao espaço que nos propicia o erro com forma de experimentação estética?" é a motivadora desta sessão, pois bem, como construir um percurso que me coloque em encontro com algumas bibliografias que me baguncem e que transformem o olhar desse corpo que está errando, e construindo/produzindo/transcriando novas e outras subjetividades e processos de construção estéticas.

A estética do erro é produzida por aqueles corpos, como diz na nota, que produzem os espaços e as territorialidades do desvio moral. A mesma moralização que produz a estética heterocisnotmativa, que impõe de forma unilateral e desconexa/desorienta as possibilidades e as formas dissidentes de existências. A pergunta que fazemos num segundo plano é: até que ponto conseguimos tensionar as existências normativas ao ponto de lançarmos e expandirmos as margens?

---

2 Erro: S.M. Ação ou consequência de errar, de se enganar. Falta de acerto. Equívoco. Falta. Comportamento inadequado. Desvio da moral. Contrário a verdade. Não pensamos o erro na dicotomica/polaridade heretocistemica "certo/errado", resignificamos a palavra, cosntruimos outras dinâmicas a partir do que é o erro. Utilizamos o erro a favor da experimentação para construir novas possibilidades de existências.

O corpo que erra, em outras palavras, é o corpo que antes de experimentar experiencia. É o corpo que se coloca na fronteira estética. No limite.

$ CIDADE $

A PRÁTICA DO ERRAR MARCA UMA POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS POR MEIO DAQUELAS EXISTÊNCIASEDAQUELESCORPOSQUESEENCONTRAM NO ESPAÇO DO ENTRE, QUE SE COLOCAM NO ESPAÇO DO NÃO CONHECIMENTO, DO NÃO SABER. A LUTA, O DERRUBAR DOS MUROS COMEÇA QUANDO A ÚNICA OPÇÃO É O ERRO. COMO TRANSLESBIXAS, DEGLUTIMOS O ERRO, TRANSPOFAGIZAMOS O ERRO. RUMINAMOS O ERRO. NOS PERDEMOS NO ERRO. ERRAMOS AO ERRAR. MARCAMOS O ERRO E TRANSFORMAMOS O ERRO NO PROCESSO QUE TRANSFORMOU DESDE O COMO OS CORPOS QUE TRANSITAM NOS ESPAÇOS E OS CORPOS/EXISTÊNCIAS QUE TRANSITAM NA FRESTA, NA RACHADURA. PRODUZIR DESTERRITORIALIZAÇÃO.

& OCUPAR A CIDADE.

& OUTRA CIDADE.

CONSTRUIR ENTULHOS TRAJETOS!

A contranarrativa, a antinarrativa. A narrativa que produz a resistência e propõe a partir das fissuras as novas formas de existência. Ao mesmo tempo que marcamos a necessidade da narrativa do erro, essa se dá em outras linguagens, em outros tensionamentos. O erro não se narra corretamente, o corpo que erra narra na cicatriz. A cicatriz é a margem? É o espaço de ação da performance? É a desmoralização? A cicatriz é o desvio moral?

Narra a sua cicatriz e a falha "fendosa" aberta pelo corpo na cidade. Assim, "os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade" (BERENSTEIN, 2014. p. 28). A construção da nossa narrativa se dá na exatidão, é precisa e é cortante como os corpos que transitam nos espaços das desmoralizações que acionam os choques e ruídos - terremotos, disparando assim as ondas da performance.

Narrar as nossas existências, transformas os cursos. Desmoronar e construir novos corpos. Nós narramos os nossos ruídos, como já dissemos, as nossas cicatrizes. Linha e letra. Performance e palavra.

Produzir um erro antiético, imoral. Desmoralizar o erro e narrar o que vem depois. Narramos as nossas existências rompendo com a lógica de controle e do juízo moral. É produzir giros de narrativas que confundam os caminhos os padrões. Desautomatizar o corpo, entendendo que é necessário: aprender para desaprender e aprender novamente.

Se perder, se confundir. Causar a confusão no outro, perder-se no olhar. Fazer e descobrir no fazer como narrar. O erro é o acontecimento.

Sentimos no corpo, e com o corpo todo. O processo de construção do erro produzindo percursos e experimentações estéticas. É um perder o controle que nos leva a ser o corpo ruidoso, o corpo da margem. A margem do corpo como construção e experimentação constante do corpo que rompe a lógica da construção das dinâmicas do espaço concreto, produzindo um processo e uma experimentação que nos leva a uma consciência de desdobramentos do delírio concreto. Descobrir os pedaços, os cacos, os entulhos. Desmoronar o corpo. Confusão, o erro é confusão. Beatriz (Bia) Medeiros e Fernando Aquino abrem a fresta

> A arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio, é abertura para a fusão do *socius*, sua confusão que leva e encontra outra vez o movimento mesmo, aquele que a vida necessita, isto é, o tempo, onde o desejo tem seu sentido. A arte é pensamento, mas pensamentocomocorpointeiro, descoberta a cada resto e a cada novo re-sentir a criação. (AQUINO; MEDEIRO, 2011. p. 26)

A única intenção é errar para se descobrir, se desdobrar. Expandir subjetividades "errosas". Paola, ainda sobre a intenção dos erros

> São relatos daqueles que erram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para experiência (BERENSTEIN, 2014. p. 31)

O corpo que erra conduz/e leva a cidade a se tornar o espaço fissurado – na próxima sessão vamos estruturar e construir narrativas desses corpos que transbordam e constroem as múltiplas fissuras. Ao mesmo tempo o corpo que erra produz outro olhar para o seu corpo. A construção do erro produz novos corpos? Redimensiona?

Paola fala sobre a experiência do corpo na cidade, e se fosse: o terremoto do corpo no corpo que traduz a experiência em erro em narrativa poético-trans-visual: Performance.

O corpo se coloca e cria trânsitos de performance no espaço e no território ocupado por normatizações éticas. O corpo antiético, ruidoso. O corpo traça um troço, performa a fissura e desaba a cidade "quando isso acontece – e acontece muito – o território que se estava construído [ou estava estabelecido pelo heterocistema] desaba de repente" (ROLNIK, 2016. p. 98).

Quem erra narra, e de forma a "desestabilizar a ordem espacial dominante, inventam outras possibilidades pelo uso" (BERENSTEIN, 2014. p. 278-279). Inventamos, erroneamente os nossos corpos translesbixas que por entre as possibilidades constroem essas narrativas e transformam "os usos" e "refaz os fazeres".

& Fissura

Como se dão as imigrações dentro do mesmo território? Como nos sentimos exilados e imigrantes a própria terra? As construções de deslocamentos dentro do nosso território se estabelece de forma violenta quando entendemos as lógicas e as estratégias genocidas e necropolíticas dos espaços que comprimem as subjetividades e das estruturas cistemicas que estabelecem como vão acontecer os trânsitos.

O corpo, travestigenere, tranlesbixa, corpo-barricada – todos esses devires de nós em nós mesmos, e todos "devir outros de nós mesmo" (ROLNIK, 2016. p. 18) – estabelece novas perspectivas do território e do corpo. Corpo performance. Construir enquanto performer e existências fissuradas o rompimento construindo outras noções e formas de ler/estar no espaço.

A fissura que rompe o espaço ao mesmo tempo dinamiza outras formas de se experimentar. A fissura rompe com as lógicas de fronteira, limite, território. São espaços transcriados, o corpo que faz o espaço é o corpo que se refaz no limite e na fenda.

Corpo fenda-performa ruído. Construtor de espaços relacionais, de espaço de atuação e acionamento da performance. Ao mesmo tempo nessas espacialidades em fissura-performance descobrimos esses espaços de tensão, onde ao mesmo tempo que produzimos os ruídos que nos encaminham as fissuras e consequentemente aos novos dimensionamentos, temos também "nesta busca incessante de aproximar a arte da vida, não somente o espaço se vivifica, como a própria figura do artista se modifica. Longe de desenhar espaços e universos idealizados, ele torna-se um construtor de espaços-afeto, um construtor de territórios afetivos, de vivências relacionais" (ARANTES, 2007. p. 162)

A imigração, o trânsito e os fluxos fissuram o espaço. O espaço fissurado se choca e cria as novas perspectivas em performance. O corpo que se desloca é o corpo que produz as narrativas, ao mesmo tempo e o corpo que deixa inscrito no território a potência de existir. A pulsação da vida, a articulação que penetra e permite transfigurar e perturbar as territorialidades. Perturbarmos os desenhos dos mapas.

Não olhamos o mapa, colocamos o mapa no corpo, assim podemos construir com as nossas fissuras e com os nossos erros as possibilidades de redimensionamento da cidade. Corpo constrói e cria as fissuras e fissura o corpo da cidade. Assim como dissemos na sessão anterior sobre o erro, aqui o mapa funciona como uma espécie de transposição dos nossos ruídos, com o mapa no corpo, e com o mapa do corpo no corpo da cidade podemos transitar entre as

dimensões fissuradas produzindo os ruídos e as novas possibilidades de bordas, fendas, margens, territorialidades.

As fissuras, os tensionamentos que acionam além de ruídos as fricções provocam esses deslocamentos sociais, que podem ser os micro deslocamentos do corpo na cidade. O corpo que migra da fronteira para outros espaços, esse corpo-tensionado-ruidoso coloca em disputa alguns discursos políticos, e provoca os movimentos ruidosos na cidade.

Produzimos com o corpo, com a presença. A fissura é a intervenção, a fissura produz a interversão. Inverte a lógica, inverte o olhar. Virar a cidade, torcer, esticar, dilatar. Expandir com o corpo o espaço de ocupação. E ser o corpo um espaço de ocupação da cidade.

Como que a cidade olha o nosso corpo. Como os outros corpos produzem olhares nos nossos corpos. E como o olhar fissura o corpo e carrega em si a possibilidade de criar frestas e produzir outras/novas, margens, abismos.

> Talvez nosso trabalho seja o de abrir um espaço utópico/distópico temporário, uma zona "desmilitarizada" na qual o comportamento "radical" significativo (não superficial e o pensamento progressista sejam permitidos, ainda que só durante o tempo de duração da peça. Essa zona imaginária permite tanto ao artista quanto aos membros do público, assumir posições e identidades múltiplas e em contínua transformação. Nesta zona fronteiriça, a distância entre o "nós" e o "eles", o eu e o outro, a arte e a vida, torna-se embaçada e não espetifica (GOMEZ-PENÃ, p. 446).

Antes, o terremoto!
& Corpo barricada!

Corpo que produz desobediência, desorganiza o espaço. Lança os espaços para as fronteiras das fronteiras. Constrói com a desobediência e consequentemente com subjetividades travestigeneres os tensionamentos que colocam em prática as fissuras da performance. Trata-se de romper com as lógicas da produção capitalista e que caminham e performam "la frontera. La outra parte del outro lado. El outro lado del outro lado. El este lado del outro lado" (VALENCIA, 2010. p. 14).

É importante afirmar o trânsito que se estabelece neste espaço de atuação de fricção, o corpo travestigenere vive esse espaço de violência capitalista, e o tensionamento não passa de uma tentativa de resposta à atuação necrocapitalista, que ignora a experiência e o ruído do outro e faz com que a existência encarne a violência. Mas, nossas existências produzem outros territórios, tensionam ao extremo, abrem a fissura e rompem a lógica de produção heterociscapilista defendida por Sayak Valencia. É o rompimento das hierarquias, é o acionamento de outros lados, outros mundos. "Por eso, somos nosotrxs quienes buscamos trazar uns respuesta a la violência encarnizada ejercida por el capitalismo gore que se perma al amplio espectro de lo cuerpos, los cuales no se reducem a las rígidas jerarquías de lo feminino y lo masculino" (VALENCIA, 2010. p. 175).

O terremoto apresenta novos dimensionamentos corporais, novas formações do corpo, novas perspectivas de apresentação de subjetividades, agora fissuradas. Fissuras múltiplas, tanto no corpo, como dito acima, como as fissuras do mapa. Mapa do corpo e corpo do mapa. Mapa para desorientar, reorganizar os mapas.

Saskia Sassen (2003) fala sobre recuperar a cidade para, segundo ela "recupera uns multiplicidade de presenças em el entorno" (p. 108), mais adiante, ela acrescenta a narrativa do espaço, "lugar estratégico para toda una serie de nuevas formas de acción" (idem). Redefinindo os espaços estratégicos, os espaços de construção de tensão dos corpos que estão adquirindo novas formas de presença (e aqui a presença ocorre quando o heterocapitalismo se da conta da fenda e das brechas que foram acionados pelos corpos travestigeneres translesbixas). É o fazer política transnacional, perfurar as localizações, transportar os corpos, construir novos trajetos e marcara a cidade com um novo fazer político.

Acionando as autoras e ativando a fenda. Corpos fisurados que pensam essa "acción", que performam, para Sakya Valencia (2010): "Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del processo de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía" (p. 15)

Eu diria, aprofundar o ruído, expandir a fissura, reorganizar o corpo-navalha. Com a recuperação reativar e construir novos fazeres, políticos, subjetivos, transpolíticos.

& desmoralizar

Redimensionar os corpos, pensar novas perspectivas, outras possibilidades de práticas translesbixas. Redimensionar e repensar estéticas que possibilitem não o regime neoliberal/ultraliberal de autorização, ou ainda mais, os regimes necroliberais (PRECIADO, 2019). O que propomos com a reestruturação das estéticas e das dinâmicas travestigeneres é possibilitar o rompimento, o corte transversal no heterociscapitalismo e no heterocisliberalismo. Não vamos continuar produzindo mundos afetivos e acolhedores: o mundo é

fissura, escombro, entulhos, destroços. Já falamos das fissuras… já falamos do erro… falamos agora dos corpos que produzem as fissuras e do corpo que erra.

O que pode vir depois do corpo que tensiona? & fricciona? O que acontece com o heterocisultraliberalismo[3]? Perfurar o espaço com o corpo? Para Guillermo Gómez-Peña (2013) essa é a potência do corpo-performance,

> A performance nos deu uma lição extremamente importante que desafia todos os essencialismos: não estamos presos na camisa de força da identidade. Temos um repertório de identidades múltiplas e perambulamos constantemente entre elas. Sabemos muito bem que com o uso de elementos cenográficos, maquiagem, acessórios e vestuário nós podemos muito bem reinventar nossa própria identidade aos olhos dos outros, e nos fascina experimentar com esse tipo de conhecimento […] o jogo de inverter as estruturas sociais, étnicas e de gênero é intrínseca de nossa práxis" (p. 447-448).

Possibilidades de corpos, perfurando o espaço, perfurando outros corpos, construindo outras perspectivas. Perfurar e colocar

3 Novas grafias. Tentativas de dimensionar os olhares que perfuram os nossos corpos violentamente. Pensando as produções de normatizações produzidas pelos corpos heterocisnormativos que amplificam os abismos. Heterocisultraliberalismo talvez compreenda o fascismo, os regimes autoritários, e a forma que estão se organizando as produções e os cistemas, compreendendo inclusive as perspectivas e as possibilidades do necrocapitalismo e necroliberais.

os entulhos no caminho, o nosso corpo está no caminho como uma possibilidade de intervenção. Desenhamos o mapa e depois colocamos o mapa no corpo, para com o nosso corpo entender quais são os espaços que acionamos os tensionamentos, e onde os nossos corpos translesbixas perfuram. Perfuramos a cidade, o corpo contagia.

Corpo-vírus. & Performance que contamina. & Entulho.

Se colocamos o entulho no corpo e fazemos do corpo o corpo-entulho. Construímos as interversões dos gêneros, o giro do corpo é o giro da perspectiva do olhar. Entulho no corpo é o corpo entulhado. & corpo entulhado é aquele que diante dos olhares normativos. Ser a barricada do olhar.

$ CIDADE $

SEGUNDO DOMINGO DE JUNHO/201, COPA DO MUNDO, "A POC DA COPA", OS ABISMOS DAS DISTOPIAS PRODUZIDAS COM O EVENTO.
ATELIÊ ABERTO PARA EXPERIMENTAÇÕES DE POETIXO/TIPOGRAFIA, CENTRO DE SÃO PAULO, VALE DO ANHANGABAÚ, POR ENTRE 13H E 15H.
FOME. PROCURANDO ALGO PARA COMER COM UMA LATA DE COCA NA MÃO, ENTRE OS BARES (JÁ TODOS FECHADOS). DEPOIS DE ATRAVESSAR A RUA, O SENHOR QUE ME SECAVA COM OS OLHOS E APALPAVA O PAU ME QUESTIONA "QUANTO VOCÊ COBRA?".
SIGO ANDANDO. PARO. OLHO PRA TRÁS. ELE TÁ COM O PAU PRA FORA.
VOU-ME EMBORA,
MAL SABE ELE QUE PROCURAVA POR COMIDA TAMBÉM.

No prólogo do livro *Un apartamento em Urano* (PRECIADO, 2019), Virgínia Despentes escreve sobre a obsessão que os regimes autocráticos[4] tem de violentar os corpos dissidentes, como territórios transitórios de guerra, de disputa, como se essas existências carregassem consigo grandes poderes econômicos, quando, na verdade são apenas outras subjetividades, outros trânsitos, outras transições e outras dinâmicas de organizações politicas. É o corpo que cruza a fronteira e politiza não apenas as organizações, mas o espaço político da perfuração que causa da desmoralização das perspectivas ultraliberais, hetercisultraliberais.

A autora coloca os regimes autoritários sobre os corpos como processos de extorsão e extrativismo existencial, para Virginia

> tienen que atacar los curpos *queer*, los cuerpos de puta, los cuerpos trans, los cuerpos fora da ley. És como si tuviéramos petróleo, y como si todos los regimes poderosos quisieran accender a el y para ello nos privam de la gestion de nuestras tierras. És como si fuéramos ricos en una materia prima indefinible. Si le interesamos a tanta gente, debe de ser porque tenemos una rara y preciosa esencia (DESPENTES, 2019. p. 14).

Carregamos nas apenas as distopias, os ruídos e as tensões que produzimos com as nossas existências, também carregamos a nossa matéria prima, o nosso petróleo, o nosso ouro é o que faz a gente transitar pela cidade. Nosso corpo deixa rastros de fogo na cidade.

4 Para a autora, os regimes autocraticos são aqueles acionados pela extrema direita, que nos levam aos regimes e as políticas fascistas (ultraliberais), as organizações religiosas (as igrejas neopetencostais).

Abre as frestas, aciona as desmoralizações e as perfurações para fazer vazar todas as contradições. Brincamos com as contradições para demonstrar, apresentar e tensionar a estrutura que não permite a penetração. Penetrar o espaço e os corpos. Penetrar com a confusão que causamos quando rompemos com as perspectivas.

Construímos com os corpos os novos olhares, para que com os giros e com as penetrações propiciar que as nossas existências e os nossos corpos causam vertigem, que são a vertigem. Estar na beira.

A busca por corpos que se contaminem que propiciem a performance em outros corpos, que produzam os territórios no corpo, as novas imagens e as novas dimensões. Que possibilitem não apenas a liberdade estética (e essa só podendo ser não ética e desmoralizando), mas que propicie a liberdade política, sexual.

Escancarando, e distorcendo para a ampliação dos ruídos e rasurando as normatividades que impossibilitam a que produzam o extrativismo estético político, produzimos assim nossos corpos que: desmoralizem, rasguem o espaço, triturem as normas, confundem os territórios, quebram os muros, racham e produzam as fissuras.

Contra o heterocisultraliberalismo: "tu hisoria no es la del paso de un punto a outro, sino la historia de una errancia, la busqueda de un intervalo como lugar de vida. Una transformacion constante, sin identidad fija, sin actividad fija, sin direcion fija" (idem)

No coletivo, mas mantenham a suas subjetividades e as suas idiosincrasias.

conclusão confusão & performance

ou, orientações para performar troços

o ato de performar é a ação de construir outros mundos.
mundos paralelos para além daqueles que podemos imaginar,

são os mundos em que as nossas existências e as nossas possibilidades se fazem possíveis&potentes.
performamos para transformar em ação o ruído & fisura

CADE XS CORPXS LGBTQIA+ NOS MUROS?

PIXO → BIXA

PIXA TRAVA → TRAVA T

R

A

V

A

! O CISTEMA !

NOSSO DELÍRIO É NOSSA REVOLUÇÃO, ESTADOS DE EMERGÊNCIA DA CRIAÇÃO

ENTULHOS & DESTROÇOS
DE TROÇOS

Referências

ARANTES, Priscila. Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territórialdiades. In., MEDEIRO, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana F. M (org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

BERENSTEIN, Paola Jacques. *Elogia aos errantes*. Salvador: Edufba, 2014.

DESPENTES, Virginie. Prólogo. In., *Un apartamente em Urano: Crónicas del cruce*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In., DAWSEY, John; MOLLER, Regina [et. al.] (org). *Antropologia e Performance: ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

MATTOSO, Glauco. *Polititica*. São Paulo: Córrego, 2018.

PAVÃO, Violeta. E então, quais corpos vibram em teu corpo?. In., ESPIRITO SANTO, Denise; MOTTA, Gilson (org.). *Zonas de contato: usos e abusos de uma poética do corpo*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Rio Grande de Sul: Sulina, 2016.

SASSEN, Saskia. *Contrageografias de la globalización: gênero y ciudadanía em los circuitos transfronteirizos*. Madrid: Traficante de sueños, 2003.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina S.L., 2010.

Sobre os autores

Adriana Lima de Oliveira é doutoranda e Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) de São Paulo. Pesquisadora na modalidade de Bolsa Sanduíche (PDSE 2018) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES. Especialista em Comunicação: Política, Educação e Cultura pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e bacharel na área de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. E-mail: projetocidadefuturo@gmail.com.

Amilcar Almeida Bezerra é professor do Núcleo de Design e Comunicação (Campus Agreste) e do Programa de Pós-graduação em Música (Campus Recife) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com estágio de pós-doutorado concluído na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO – UFRJ) em 2019, integra atualmente a equipe do Inventário Nacional das Matrizes Tradicionais do Forró, pesquisa financiada pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Coordenou a implantação do curso de Comunicação Social do Campus Agreste da UFPE (2015), com ênfases em Mídias Sociais e Produção Cultural, reconhecido e avaliado com nota máxima em 2019 pelo MEC. É membro do conselho editorial da Editora da UFPE, crooner da Banda de Frevo Elétrica, grupo musical carnavalesco sediado no

Recife (PE), além de vocalista e co-autor das canções da banda pop caruaruense Joana Francesa. E-mail: amilcar.bezerra@gmail.com

Ana Clara Veloso é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora vinculada ao Laboratório de Comunicação Comunitária (LECC) da instituição. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). E-mail: a.claraveloso@gmail.com

André S. Queiroz é Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisador do GP CNPq *Imagens, metrópoles e culturas juvenis* (PUC-SP)e do GT CLACSO *Infancias y Juventudes*. E-mail: andre-sq@live.com

Andréa Estevão é doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). E-mail: andrea.estevao@gmail.com

Caio Dayrrel Santos é comunicólogo e jornalista graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais com período sanduíche na Universidad Autónoma del Estado de México. Atualmente cursa mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve pesquisa sobre anonimato e per-

formances políticas na América Latina, sob orientação do prof. Giuseppe Cocco. Também é midialivrista, membro da rede de comunicadores Jornalistas Livres. Participou do Comitê Mineiro do Fórum Nacional da Democratização da Comunicação (FNDC) e colaborou com a Mídia Ninja e a rede Facción de midiativistas latinos, tendo experiências reportando manifestações populares e movimentos sociais na Argentina, Brasil e México. Foi bolsista de apoio técnico no Grupo de Imagem e Sociabilidade (GRIS) da UFMG, sob coordenação da profa. Vera França. Hoje compõe o Laboratório Território e Comunicação - LABTeC da UFRJ. E-mail: caiosantoscomunica@gmail.com

Diogo Azoubel é Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Brasil. Professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (Seduc-MA). E-mail: diogoazoubel@gmail.com

Elizabeth Borelli é Doutora em Ciências Sociais e Mestre em Economia Política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Graduada em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas de São Paulo. Concluiu o Pós- Doutorado em Ciências Sociais pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO. É professora e pesquisadora nos cursos de graduação e pós-graduação da PUCSP. E-mail: eborelli@pucsp.br

Fabiano Lacombe é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em

Comunicação Social/Radialismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). E-mail: fabianolacombe@gmail.com

Felipe Luna Silvatti é Bacharel em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), graduando em Jornalismo pela Universidade Paulista - UNIP e mestrando em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Paulista – UNIP, sendo bolsista Capes-PROSUP. Integrante do URBESOM – Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação ligado ao PPGCOM - UNIP. E-mail: felipe.silvatti@gmail.com

Fernanda Elouise Budag é Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo também pela ESPM-SP. Membro dos Grupos de Pesquisa: (1) Juvenália - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo (ESPM-SP); (2) Midiato - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA/USP); e (3) Comunicação, Filosofia e Tecnologias (FAPCOM). Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Culturas Urbanas" da Intercom (2021-2023). Docente da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e da Universidade São Judas (USJT). Coordenadora dos cursos de Pós-graduação Lato Sensu da FAPCOM. Coordenadora do grupo de estudos "Narrativas, consumo e marcas: aproximações na contemporaneidade" (FAPCOM). Campos de abrangência de pesquisas científicas: linguagens, análise de discurso, audiovisual, narrativas e consumo. E-mail: fernanda.budag@gmail.com

Flavi Ferreira Lisboa Filho é Doutor em Ciências da Comunicação. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Pesquisador líder do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Audiovisualiades. Pró-Reitor de Extensão da UFSM. E-mail: flavi@ufsm.br

Francine Ribeiro é bacharel em Relações Internacionais pela PUC-SP e Mestre em Ciências Humanas e Sociais pela UFABC investigando movimentos sociais e coletivos, suas dinâmicas e formas de resistências em relação ao *modus operandi* da Segurança Pública no Estado de São Paulo. Integra o grupo de pesquisa SEVIJU - Segurança, Violência e Justiça (CAPES/CNPQ) na UFABC e, na PUC-SP, participa da investigação "Genocídio juvenil e os movimentos de resistência: as mães do luto à luta". E-mail: francine.ribes@gmail.com

Gabriela Cleveston Gelain é jornalista pela Universidade Federal de Santa Maria, mestra em Comunicação pela UNISINOS, pesquisadora e oficineira. Atualmente é doutoranda no PPGCOM ESPM-SP. Integra os grupos de pesquisa Juvenália e UrbeSom, e também é pesquisadora associada na rede de investigação CLACSO, no GT Infancias y Juventudes. E-mail: gabrielagelain@gmail.com

Giovana Santana Carlos é Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com doutorado-sanduíche no Departamento de Comunicação na DePaul University, com bolsa Fullbright. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), graduada em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo pela Universidade

de Passo Fundo (UPF). Foi professora substituta no curso de Jornalismo na Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Minas Gerais, entre 2012 e 2013. Suas pesquisas envolvem cultura pop e de fãs, cultura pop japonesa (mangá) e literatura (histórias de amor – "romances"). E-mail: giovanacarlos@hotmail.com

Iara Noronha é Graduada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Integrante do grupo de pesquisa TeleVisões. E-mail: madoucevie@gmail.com

João Pedro Pinho é Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Estudos de Mídia (UFF). Integrante do grupo de pesquisa TeleVisões e membro da comissão organizadora do Congresso TeleVisões. E-mail: joaopedropgt@gmail.com

João Marcelo Flores de Brás é doutorando e mestre pelo PPG Comunicação da Universidade Paulista- UNIP. Graduado em Propaganda e Marketing, Pós-Graduado em Marketing pela Univ. Presbiteriana Mackenzie. Pós-Graduado em Branding pela Fundação Getúlio Vargas. Professor dos cursos de Comunicação da Universidade Paulista. Integrante dos Grupos de Pesquisa Juvenálkia (ESPM). Pesquisador do Musimid (Centro de Estudos em Música e Mídia) e pesquisador do URBESOM (Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação), ligados ao PPGCOM UNIP. E-mail: jmarcelobras@gmail.com

José Pedro Almeida/ Thi.Gresa é pessoa não-binária, performer, poeta, poetisa. Tem formação em Artes do Corpo/Performance (PUC/SP). Mestra em Comunicação Social pela UERJ. Pesquisa questões relacionadas a performance, gêneros, as fronteiras das existências ruidosas, novas formas de existências, fronteiras estéticas, e os trânsitos entre performance&política. Desenvolve desde o mestrado investigações a partir da imagem das NA-VA-LHAS, tanto nas suas performances quanto nos estudos teóricos. E-mail: josepedro.arte@gmail.com

Josimey Costa é Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e pós-doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECOPÓS/UFRJ). É pesquisadora e docente nos programas de pós-graduação em Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN) e em Ciências Sociais (PPGCS/UFRN). É membro do Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura (Marginália/UFRN/CNPq). Coordenou o Grupo de Pesquisa em Comunicação e Culturas Urbanas da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) de 2012 a 2016. E-mail: josimeycosta@gmail.com

Lauren Steffen é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Jornalista na Reitoria do Instituto Federal Farroupilha. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades. E-mail: lauren.ssteffen@gmail.com

Luiz Ribeiro é estudante do Bacharelado em Comunicação Social, com ênfases em Mídias Sociais e Produção Cultural, (Campus

Agreste) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integra pelo segundo ano consecutivo o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) sob a orientação do prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra. Escreve para o site Cin3filia (https://cin3filia.com/) e edita o portal de crítica cultural Café Colombo (https://www.cafecolombo.com.br/), registrado como projeto de Extensão da UFPE. Atua como músico, cantor e compositor nas bandas Rasga Mortalha e Joana Francesa desde 2015 e 2018, respectivamente. Tem um álbum lançado - "Híbrido", de 2020, com a Rasga Mortalha - e, ao lado dos dois projetos, já realizou trilhas sonoras e shows em eventos e espaços importantes da cena cultural de Pernambuco. Em 2019 ganhou, através de decreto municipal, a medalha do mérito Maestro Mathias Malaquias por serviços prestados à cultura do município de Caruaru (PE). E-mail: pwluiz@gmail.com

Lucimara Rett tem Pós-Doutorado em Comunicação pela Universidade Paulista - UNIP, tendo sido bolsista PDS CNPq de agosto de 2018 a julho de 2019. Publicitária e Professora Associada do Departamento de Métodos e Áreas Conexas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Doutora em Comunicação pela UMESP (2009). Integrante dos grupos de pesquisa CIEC (UFRJ), URBESOM (UNIP) e ReC (UFF). E-mail: lucimara.rett@eco.ufrj.br.

Mayka Castellano é Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre e doutora em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-

UFRJ), com pós-doutorado pela mesma instituição. Uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa TeleVisões e organizadora do Congresso TeleVisões. E-mail: maykacastellano@gmail.com

Mônica Nunes Neustadt é doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UERJ, membro do grupo de pesquisa em Comunicação, Arte e Cidade, CAC- UERJ. Possui pós-graduação em Comunicação Empresarial pela Universidade Cândido Mendes e graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Estácio de Sá. Docente do curso de Jornalismo da Universidade Veiga de Almeida – UVA. Coordenadora da Rádio UVA (web radio). Integrante do NDE do curso de Jornalismo da Universidade Veiga de Almeida, campus Tijuca. Foi coordenadora do curso de Jornalismo da Universidade Veiga de Almeida, Campus Cabo Frio (2014-2015). Atuou no mercado jornalístico por 15 anos, trabalhando em emissoras de rádio, TV e como assessora de comunicação. Pesquisa assuntos relacionados à comunicação, comida, favela, culturas comunitárias e memória. E-mail: monicaneustadt@gmail.com

Oziel Gheirart é publicitário, produtor e músico, idealizador do projeto multi-artes *Baladeur*. Especialista em Gestão de Processos Comunicacionais; Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo; e Doutor em Ciências Sociais. É integrante dos grupos de pesquisa JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo e URBESOM - Culturas urbanas, música e comunicação. E-mail: gheirart@yahoo.com

Patrícia de Souza Nunes é Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN), com bolsa CAPES/DS. Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Recebeu o Prêmio Francisco Morel, na categoria mestrado, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM). E-mail: patricia.nunes.ufrn@gmail.com

Paula Guerra é Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto. É Professora no Departamento de Sociologia da Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Publicou 55 capítulos de livros (40 em editoras internacionais - Reino Unido, EUA, Canadá, Alemanha e Brasil) e 87 artigos em revistas especializadas - 55 em revistas internacionais, incluindo revistas WOS-Q1, como o Journal of Sociology, Popular Music and Society, European Journal of Cultural Studies, Critical Arts, Portuguese Journal of Social Sciences, Cultural Sociology, Young, and top ranked Latin-American journals such as Sociologia & Antropologia, Horizontes Antropológicos e Tempo (Niterói, online). E-mail: mariadeguerra@gmail.com

Ricardo Ferreira Freitas é Professor Titular da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. É doutor em Sociologia - Université Paris V (René Descartes) (1993), com bolsa da CAPES. Desenvolveu estágio pós-doutoral em Comunicação no CEAQ/Sorbonne com bolsa da CAPES (2006/2007) e Estágio Sênior em Comunicação e Sociedade, com bolsa da CAPES, na Universidade Paul Valéry-Montpellier 3 (2015/2016). É membro do corpo docente do programa

de pós-graduação stricto sensu em comunicação da UERJ desde a sua fundação. Tem experiência na área de Comunicação Organizacional e Teoria da Comunicação. Líder do grupo Comunicação urbana, consumo e eventos, cadastrado no CNPQ. Pesquisador PQ2 do CNPQ. E-mail: rf0360@gmail.com

Rita de Cássia Alves de Oliveira é doutora em Antropologia, integra o Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, possui pós-doutorado junto ao Curso Postdoctoral en Ciencias Sociales, Niñez yJuventud da CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) e coordena a investigação "Genocídio juvenil e os movimentos de resistência: as mães do luto à luta". Participa da rede internacional de pesquisadores do GT "Crianças e jovens" do Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/CLACSO. Integra, na condição de vice-lider, o grupo de pesquisa "Imagens, metrópole e culturas juvenis" do CNPq. E-mail: ritacaoalves@gmail.com

Rodrigo Rossi Morelato é Operador de Câmera pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC-RJ), bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ) e doutorando por essa mesma instituição (2019-2023) com bolsa Demanda Social pela CAPES. Suas pesquisas giram em torno da ecosofia, sobretudo quanto a processos de agricultura urbana, agroecologia e comunicação para a cidadania. E-mail: rodrigomorelato@gmail.com

Rose de Melo Rocha é Professora titular e Pesquisadora do PPGCOM-ESPM, líder do JUVENÁLIA - questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo, pesquisadora do GP CLACSO Infancias y juventudes. Bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPq). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Pós-doutorado em Antropologia (PUCSP) e atualmente junto ao Programa de Investigación Postdoctoral en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (CLACSO). E-mail: rrocha@espm.br

Santiago Naranjo é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: santiagonaranjomocm@gmail.com

Silvia Borelli é Doutora e Livre Docente em Antropologia (PEPG em Ciências Sociais. PUC-SP). Professora e pesquisadora do PPG Ciências Sociais da PUC-SP. Líder do GP CNPq *Imagens, metrópoles, culturas juvenis*. Investigadora do GT CLACSO *Infancias y Juventudes* e integrante da coordenação da Red Iberoamericana de Postgrados en Infancia y Juventud (RedINJU) e do Programa Postdoctoral de Investigación en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (CLACSO). E-mail: siborelli@gmail.com

Simone Luci Pereira é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutora em Ciências Sociais – Antropologia (PUC/SP). Tem pós-doutorado em Música (UNIRIO), pós-doutroado em Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (CLACSO) e pós-doutorado em Comunicação (UFRJ). Professora e pesquisadora do PPG Comunicação da Universidade Paulista-UNIP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa URBESOM (Culturas Urbanas, Música

e Comunicação) ligado ao PPGCOM UNIP. Foi coordenadora do GP INTERCOM Comunicação e Culturas Urbanas (2017-2020). Pesquisadora do GP CLACSO Infancias y juventudes em América Latina. Integrante da Diretoria da IASPM-LA – Associação Internacional para o Estudo da Música Popular – Seção Latino-americama (2018-2022). Vice-coordenadora do GT COMPÓS Comunicação, Estudos de Som e Música (2021-2022). E-mail: simonelp@uol.com.br

Taissa Maia é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especializada em Arte, Literatura e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Graduada em Administração com ênfase em Entretenimento e Cultura pela Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro (ESPM-RJ). E-mail: taissamac@hotmail.com

Tatiana Bastos é Graduada em Comunicação Social - Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades. E-mail: bastosftati@gmail.com

Thiago Tavares das Neves é Pós-Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM/SP. Doutor e Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Possui graduação em Rádio e TV e em Jornalismo também pela UFRN. Vice coordenador do Grupo de Pesquisa "Comunicação e

Culturas Urbanas" da INTERCOM (2019-2020). Participante do grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura - Marginália. Pesquisador do grupo JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo da ESPM/SP. Interesse temático: corpo; afetos; epistemologia da complexidade; festas de música eletrônica; tecnologia; educação a distância; antropologia urbana, filosofia pós-estruturalista, estudos de gênero. E-mail: nevesthiago1@hotmail.com

Vania Oliveira Fortuna é Doutora em Comunicação pela UFF (2016), mestre em Comunicação pela UERJ (2009), graduada em Comunicação Social (Relações Públicas pela UERJ e Jornalismo pela UESA). É professora dos cursos de Jornalismo e de Publicidade da Universidade Veiga de Almeida (UVA). Coordenadora Técnica do Laboratório de Comunicação Institucional da UVA (AGECOM). Membro dos grupos de pesquisa Comunicação Urbana, Consumo e Eventos, e Comunicação, Arte e Cidade (CAC), ambos da UERJ. Membro do Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo – Lacon (UERJ). Tem experiência nas áreas de Comunicação Organizacional e Jornalismo. E-mail: vaniafortuna@gmail.com

Victor Belart é doutorando no PPG Comunicação da UERJ. Integrante do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade - CAC. Especialista em Jornalismo Cultural. Tem interesse nas áreas de comunicação e música, consumo e culturas urbanas. Articula e promove ocupações culturais em espaços públicos do Rio de Janeiro. E-mail: belart.victor@gmail.com

SP-Δ96
SP-Δ56
SP-Δ03
SP-Δ96
SP-Δ21
SP-Δ7Δ
SP-Δ98
SP-Δ7Δ
SP-16Δ
SP-Δ21
SP-Δ91
SP-Δ99
SP-16Δ
SP-Δ09
SP-Δ21
SP-Δ91
SP-Δ2