



estética da insurgência

As linguagens da democracia em imagem, som e escrita

estética da insurgência

As linguagens da democracia em imagem, som e escrita



Org. Gabriela Freitas
Fernanda Sá
Lorena Figueiredo
Vicente de Paula

estética da insurgência

As linguagens da democracia em imagem, som e escrita



Org. Gabriela Freitas
Fernanda Sá
Lorena Figueiredo
Vicente de Paula



Copyright © 2024 by FAC-UnB

Capa: fotografia de Fellipe Sampaio

Diagramação: Fernanda Sá

Revisão: Gabriela Freitas, Lorena Figueiredo, Vicente de Paula e Fernanda Sá

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA / FAC-UNB

Endereço: Campus Universitário Darcy Ribeiro - Via L3 Norte, s/n - Asa Norte, Brasília

- DF, CEP: 70910-900, Telefone: (61) 3107-6627

E-mail: fac.livros@gmail.com

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Elton Bruno Pinheiro

Fernando Oliveira Paulino

CONSELHO EDITORIAL EXECUTIVO

Rafiza Varão, Gustavo de Castro e Silva, Elen

Geraldes, Janara Sousa, Liziane Guazina,

Dácia Ibiapina, Luiz Martins da Silva.

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO (NACIONAL)

César Bolaño (UFS), Círcia Peruzzo (UMES), Danilo Rothberg (Unesp), Edgard
Rebouças (UFES), Iluska Coutinho (UFJF), Raquel Paiva (UFRJ), Rogério Christofoletti
(UFSC).

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO (INTERNACIONAL)

Delia Covi (México), Deqiang Ji (China), Gabriel Kaplún (Uruguai), Gustavo
Cimadevilla (Argentina), Herman Wasserman (África do Sul), Kaarle Nordestreng
(Finlândia) e Madalena Oliveira (Portugal).

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

Estética da insurgência [livro eletrônico] : as
linguagens da democracia em imagem, som e escrita.
-- 1. ed. -- Brasília, DF : FAC Livros, 2024. PDF

Bibliografia.

ISBN 978-85-93078-60-6

1. Brasil - Política e governo 2. Comunicação e
cultura 3. Crítica social 4. Democracia 5. Direita
e esquerda (Ciência política) 6. Sociedade -
Brasil.

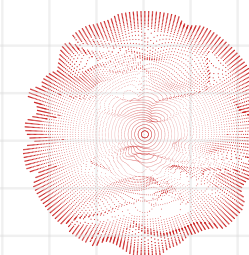
24-226152

CDD-301

Índices para catálogo sistemático: 301

1. Crítica social : Sociologia

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



-apresentação-

APRESENTAÇÃO

Os ataques à democracia em 8 de janeiro de 2023, em Brasília, com clara demonstração de ódio pela arte e pela cultura, nos fazem pensar na importância dessas áreas para a construção de uma sociedade mais progressista e crítica. Mais do que nunca, precisamos divulgar e refletir sobre a importância das artes, do cinema, da fotografia, da música, do teatro e da literatura nesse cenário e compreender seu papel estratégico nas relações sociais e de poder. Reconhecemos a cidade como palco para tais disputas, as quais se originam do próprio espaço e projeto urbanístico que causam segregações e deslocamentos desiguais, impactando as diferentes experiências urbanas, nos diversos níveis de direito à cidade e, conseqüentemente, de possibilidades de construção de sociabilidades, afetos e subjetividades.

Nesse cenário, o próprio conceito de insurgência se coloca em disputa. Os atos terroristas acontecidos em Brasília, em 8 de janeiro de 2023, parecem ser lidos pela extrema-direita como rebelião necessária para a restauração de uma suposta ordem. Precisamos recorrer à história, às artes, à comunicação e à cultura como forma de criar e estabelecer as narrativas adequadas aos debates que impactam a democracia, os direitos humanos e, em última instância, nossos próprios corpos. Imbuído desse espírito, e situado na própria cidade de Brasília, o Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética (Gecae) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília se propõe a chamar pesquisadores e pesquisadoras à reflexão para contribuir com a problematização do discurso acerca da noção de insurgência e propor medidas insurgentes num cenário histórico, social e político de conflitos cada vez mais acirrados para comporem esta publicação sobre o tema.

Este livro está organizado em quatro seções: *Do espaço da rua para o espaço das telas* constitui a primeira parte da publicação que se compõe de três artigos. De Roberta Santos Miranda e Marlúcia Mendes da Rocha, o artigo *“A luta mudará o luto”*: instapoesia de resistência no perfil @poetaseuze traz para a discussão o papel do Instagram na construção de um espaço insurgente para a construção de um espaço insurgente para a construção democrá-

DO ESPAÇO
DA RUA PARA
O ESPAÇO
DAS TELAS

tica. Dessa forma, somos conduzidos pela poesia e conhecemos a força dessa estética no contemporâneo. No artigo *“A estética e a narrativa dos ataques anti-insurgentes de 8 de janeiro de 2023”*, de Roberval de Jesus Leone dos Santos, encontramos análises de alguns atos do dia 8 de janeiro de 2023, buscando compreender a narrativa e a estética de produtos audiovisuais divulgados pelos vândalos durante as invasões aos prédios do Senado Federal, do Palácio do Planalto e do Congresso Nacional. Encerra a seção o artigo *“Imagens em disputa: ativismo digital e poder na era das plataformas”*, de Vitória Paschoal Baldin e Daniela Ramos, em que as autoras investigam comparativamente o uso da imagem como ferramenta de comunicação nas manifestações de 2013 e nos ataques bolsonaristas à democracia em janeiro de 2023, sob a conteste conceituação do ativismo digital.

Na segunda seção, *Pelos entres da insurgência*, o primeiro artigo – *“O método da cena em Jacques Rancière e suas potencialidades insurgentes”* –, de Ângela Marques, traz uma contribuição teórico-metodológica de cunho estético e político para pensar os diversos cenários insurgentes da contemporaneidade. O artigo *“Anhangá versus o Baú da Infelicidade: a luta do Teatro Oficina Uzya Uzona contra a especulação imobiliária”*, de Ana Saggese, aborda a luta do Teatro Oficina em prol do Parque do Rio Bixiga, revelando a persistência política da classe artística no debate de importantes questões urbanísticas e sociais. Por fim, no artigo *“Crítica ao colonialismo persistente via imagem do Cristo Redentor”*, de Leandro Bessa e Leandro Bertolotti Jardim, os autores questionam, em diálogo com a teoria do imaginário, a representatividade colonial do Cristo Redentor em comparação com outras imagéticas decoloniais possíveis.

Na terceira seção do livro *Imagens Insurgentes*, o protagonismo da insurgência se configura entre a fotografia e, principalmente, o cinema. No ensaio *“Breves aproximações entre cinema e ação direta”*, Pedro Belier apresenta uma proposta de aproximação e montagem entre filmes produzidos após a instauração do período ditatorial brasileiro com o intuito de levantar a insurgência presente no embate entre o capitalismo e as instituições a partir desse jogo de imagens. Em *“A relação entre estética e política no documentário Kinshasa Makambo (2018)”*, Isadora Meneses aborda, a partir de experiência ocorrida na República do Congo, a importância de a insurgência emergir nas ruas. Sendo assim, os levantes e movimentos da população se tornam latências para as discussões da presença em insurgências no gênero documental.

PELOS
ENTRES DA
INSURGÊNCIA

IMAGENS
INSURGENTES

Paloma Oliveira e Rogério Luiz Silva de Oliveira, por sua vez, tratam, no artigo *“Escavando memórias e construindo ponte”*, das memórias e vivências de duas gerações atravessadas pela ditadura militar no vínculo familiar entre pai e filha. Somos movidos pelo olhar da diretora e fotógrafa Heloisa Passos a adentrar seu álbum de fotografias particular sobre o Brasil. No último artigo desta parte, *“Politizações do olhar e subjetividade em trânsito no filme Marte Um”*, Fernanda Ribeiro dialoga com Bell Hooks, desdobrando questões de raça, gênero e classe no cinema. Em conversa com o filme, a autora fricciona formas insurgentes e interseccionais de olhar o atual contexto cinematográfico brasileiro.

Práticas para a democracia é o título da quarta e última seção do livro, em que ações insurgentes se organizam de forma a promover vivências e práticas políticas democráticas. Começamos pelo artigo de Júlio César Rigoni Filho, *“As trabalhadoras de limpeza do Palácio do Planalto e a reconstrução da democracia”*, em que busca dar visibilidade ao papel das trabalhadoras no Palácio do Planalto e às relações entre passado, presente e futuro da sociedade brasileira na construção democrática. Em *“O caminhar como ato político e artístico: a insurgência do caminhar de Francis Alÿs”*, Gabriel Teixeira Ramos e Ana Vitória Freitas da Silva nos conduzem por um trajeto político e estético da ação de caminhar que desloca questões identitárias, sociais e políticas relacionadas ao território e podem ser percebidas em ações como as do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas (CAPU), na Universidade Federal de Goiás. Finalizando a seção, o artigo *“Insurgência musical: o show ‘Que tal um samba?’*, de Chico Buarque (com Mônica Salmaso)”, de Breno da Silva Carvalho. No texto, o autor nos guia pelo repertório do show que reúne a complexidade da beleza e a brutalidade das múltiplas visões de Brasil, aglutinadas pela musicalidade e pelo samba, num exercício insurgente contra as políticas culturais de higienização dos imaginários sobre o povo brasileiro.

Esperamos que as leituras aqui reunidas instiguem questionamentos acerca do cenário de disputas discursivas que se acirram cada vez mais, principalmente no veloz contexto das plataformas digitais. Que possamos retomar outras temporalidades e experiências por meio das imagens, dos sons e das diversas escritas e encontrar formas de ser, estar e sentir na contemporaneidade que sejam realmente insurgentes e capazes de subsidiar o desenvolvimento de projetos de sujeito plurais e consistentes. Somente cientes das reais potencialidades de nossas subjetividades engendradas em coletivos múltiplos e ainda possíveis, é que conseguiremos garantir a saúde de um sistema democrático e de suas instituições.

DAS ORGANIZADORAS
FERNANDA DE SÁ
GABRIELA DE FREITAS
LORENA FIGUEIREDO
VICENTE DE PAULA

SUMÁRIO

DO ESPAÇO DA RUA PARA AS TELAS

19	“A luta murará o luto”: instapoesia de resistência no perfil @poetaseuze	Roberta Santos Miranda Marlúcia Mendes da Rocha
37	A estética e a narrativa dos ataques anti-insurgentes de 8 de janeiro de 2023	Roberval dos Santos
51	Imagens em disputa: ativismo digital e poder na era das plataformas	Vitória Paschoal Baldin Daniela Osvald Ramos

PELOS ENTRES DA INSURGENCIA

69	O método da cena em Jacques Rancière e suas potencialidades insurgentes	Ângela Marques
85	Anhangá versus o Baú da Infeliz-cidade A luta do Teatro Oficina Uzyna Uzona contra a especulação imobiliária	Ana Saggese
104	Crítica ao colonialismo persistente via imagem do Cristo Redentor	Leandro Bertoletti Jardim Leandro Bessa

IMAGENS INSURGENTES

132	Breves aproximações entre cinema e ação direta	Pedro Beiler Garcia
140	A relação entre estética e política no documentário <i>Kinshasa Makambo</i> (2018)	Isadora Meneses Rodrigues
154	Escavando memórias e construindo pontes	Paloma de Oliveira Brito Rogério Luiz Silva de Oliveira
168	Politizações do olhar e subjetividades em trânsito no filme <i>Marte Um</i>	Fernanda Salvo

PRÁTICAS PELA DEMOCRACIA

188	As trabalhadoras de limpeza do Palácio do Planalto e a reconstrução da democracia	Julio Cesar Rigolini Filho
202	O caminhar como ato político e artístico: uma relação de insurgência entre o caminhar de Francis Alÿs e o do CAPU	Ana Vitória Freitas da Silva Gabriel Teixeira Ramos
216	Insurgência musical: O show <i>Que tal um samba?</i> , de Chico Buarque (com Mônica Salmaso)	Breno da Silva Carvalho (86)

**Do espaço da
rua para as telas**

“A luta murará o luto”: instapoesia de resistência no perfil @poetaseuze

ROBERTA SANTOS MIRANDA (1)
MARLÚCIA MENDES DA ROCHA (2)

INTRODUÇÃO

A evolução dos meios tecnológicos trouxe inovações estéticas à criação literária, a exemplo da poesia, que absorve características da linguagem visual e digital como alternativa de concepção. Essa convergência midiática entre linguagens tem modificado as instâncias de produção de textos, e a poesia encontra no Instagram, rede social *online* de compartilhamento de imagens, um campo propício para criação e veiculação.

A utilização do Instagram como vitrine para a poesia cresceu substancialmente durante a pandemia de Covid-19, potencializando-se como válvula de escape do ativismo para dar vazão às manifestações contidas por confinamento, assim como às insatisfações com a atuação do governo na condução da crise sanitária e humanitária. Somado à histórica ineficiência da saúde pública, o vírus ganhou contornos políticos diante do negacionismo presidencial e da re(ascensão) do fascismo, que culminou nos atos terroristas de 8 de janeiro de 2023.

Nesse contexto, a produção poética assumiu caráter de resistência política, transbordando nas redes sociais poesias que denunciam o período de risco à vida e à democracia. Conhecidos como instapoetas, escritores como José Vandei Silva de Oliveira (@poetaseuze) não se abstiveram e, como ato político, produziram conteúdo literário nesse espaço cultural, plural e imagético, onde, nesse caso, “viralizar” era pertinente.

Este artigo se propõe a analisar como se estabelecem as relações intermediárias nas poesias como ato político, publicizadas pelo poeta Seu Zé durante a pandemia de Covid-19, mediadas pelas possibilidades técnicas disponibilizadas pelo Instagram.

(1) Doutoranda e mestra em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); especialista em Audiovisual e bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV pela UESC.

(2) Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP) e graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

1 - DA POESIA CONCRETA À INSTAPOESIA

Ao longo da história, o uso das imagens foi fundamental para a comunicação humana e, com o advento dos computadores, a computação gráfica trouxe nova gama de possibilidades criativas e de experimentações poéticas. Clüver (2012, p. 155) argumenta que, diante das várias formas de poesia em novas mídias, o conceito de poesia envolvido nessa prática expandiu “a convenção de se considerar ‘poesia’ todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas e auditivas, datadas do início do século XX e rotuladas, de poesia visual, concreta ou sonora”.

Santaella e Nöth (2012) corroboram as ponderações de Clüver (2012) ao afirmar que o código hegemônico deste século não está na imagem nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi domínio da poesia. No Brasil, nos anos 1950, a poesia concreta – concebida como verbivocovisual para designar o aspecto material da linguagem poética –, proposta pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, pôs em discussão sua visualidade, juntamente com a criação de poemas que trouxeram diagramas de som e de sentido multiplamente direcionados, bem como formas que desenhavam significados, a enfatizar a materialidade plástica dos vocábulos.

Em 1964, período em que se instalou no Brasil o regime militar e consequentemente forte censura à arte, as manifestações artísticas apresentaram-se como resistência ao totalitarismo – a exemplo da poesia concreta – e, além de discutir a relação do verso com outras linguagens estéticas, se posicionaram politicamente, como se observa nos poemas *Greve* e *Luxo/Lixo*, de Augusto de Campos, que transpassam o tempo. Sobre essa época, Hollanda (2004) discorre que, por volta da década de 1970, surge a poesia marginal ou geração mimeógrafo, movimento sociocultural que atingiu as artes, sobretudo a literatura, e que absorveu o grito silenciado pela ditadura militar, gerando uma nova forma de divulgação ao substituir os meios tradicionais de circulação das obras por meios alternativos, como folhetos mimeografados. A poesia marginal era formada, em grande parte, por pequenos textos com linguagem coloquial e apelo visual, a exemplo de *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica.

A palavra poética é uma das formas de resistência contra modelos autoritários de dominação

sendo assim a poesia de resistência reprimida pelo sistema totalitário que vigorava no país ainda pulsa nas criações poéticas contemporâneas, que encontram na rede social Instagram um lugar propício para reverberar suas inquietudes políticas.

A produção de poesias visuais, juntamente com as possibilidades técnicas de produção oferecidas pelo aplicativo, enquadra-se em formatos preestabelecidos de condicionamento e produção da imagem, ao mesmo tempo em que alcança diversos públicos que se identificam com a mensagem, o que determina que os posts viralizem. As ações de interação curtir, salvar, comentar e compartilhar, aliadas à visualidade da poesia, se tornam um ato político de resistência. Lemos (2021, p. 20-21) reitera que, “Mais do que uma entidade biológica, o vírus é uma construção social [...]. A tecnologia é como um vírus, e o vírus como uma tecnologia: eles disparam ações, mobilizando amplas redes, afetando o coletivo”.

Com o desenvolvimento contínuo da linguagem poética, permeada de experimentações tecnológicas computacionais, a convergência midiática entre linguagens tem modificado as instâncias de produção de textos, como os literários. Para compreender a relação entre a palavra e a imagem da palavra, os estudos de Lars Elleström (2017) sobre intermedialidade enfatizam o encontro crítico do material, do perceptivo e do social. Seu ponto de partida é o termo modalidade das mídias, fundamento essencial sem o qual a midialidade não pode ser compreendida, de modo que, juntos, os aspectos material, perceptivo e social constroem um complexo midiático que vai do tangível ao perceptual e conceitual. Sendo assim, os estudos da intermedialidade refletem sobre as relações entre diversos domínios artísticos e midiáticos, bem como sobre seus modos de configuração, suas estratégias comunicativas e seu impacto social (Ramazzina-Ghirardi, 2022).

Como vem ocorrendo com as artes em geral desde o início do século XX, a poesia entrega-se ao prazer da pura exploração do seu próprio material e, associada às possibilidades tecnológicas, se reproduz em cores, movimentos, textos e sons, por meio de aplicativos que dão suporte para a construção e divulgação da “nova poesia

A SAUDADE
É UMA REDE
FEITA DE **NÓS**.

DAI-ME **POESIA**
QUE EU ME LIVRO.

AME O PRÓXIMO
COMO O PRÓXIMO MESMO.

VONTADE DE ENCHER
TUA BOCA DE **POESIA**

DESCULPE O SILÊNCIO,
ESTOU ME OUVINDO.

verbo-áudio-moto-visual” (Machado, 2000, p. 209). Para Lemos (2009, p. 30), com as novas mídias digitais, “ampliam-se as possibilidades de consumir, produzir e distribuir informação, fazendo com que esta se exerça e ganhe força a partir da mobilidade física”. Dessa forma, a poesia passa a ter lugar nos meios eletrônicos, é animada e vista nos monitores de aparelhos como televisão, sala de projeções, painéis luminosos, computadores e *smartphones*.

O Instagram (3) está entre as principais plataformas online acessadas pelos brasileiros e tem sido tomada por um movimento crescente de escritores apelidados de instapoetas por publicarem em seus perfis textos curtos e compartilháveis, que aderem à linguagem dessa rede. Provocados pelo isolamento social da pandemia de Covid-19 e pelo mal gerenciamento da crise sanitária pelo governo, entre outros motivos, poetas encontram no Instagram lugar propício para repercutir seus ideais, onde o tema político norteia muitas criações.

Atualmente, a política tem assumido papel central no debate público, especialmente na internet, com a ascensão de movimentos fascistas e de disseminação de atos antidemocráticos. A poesia visual surge como forma de dar voz aos artistas e cidadãos engajados, permitindo que expressem seus pontos de vista de forma criativa, instigante e insurgente. Nesse sentido, é interessante analisar como essa forma de expressão artística tem sido utilizada para abordar temas políticos, explorando o potencial do Instagram como espaço de democratização da voz e meio de conscientização da população.

(3) De acordo com a plataforma especializada em dados digitais, We are social, o Instagram é a terceira rede social mais usada no Brasil em 2022, com 122 milhões de usuários

“A poesia é um ato político” (Figura 1) é uma das frases que estampava o mosaico de imagens dos 18 posts iniciais do perfil @poetaseuze no Instagram, do poeta José Vandei Silva de Oliveira, nascido no sertão do Ceará, que, ainda na adolescência, se mudou para São Paulo. Professor de Filosofia e coordenador pedagógico de uma escola estadual, publicou em 2016 seu primeiro livro de poesias, que trata de seus lugares de vivência como sujeito periférico nordestino

O Instagram, por sua vez, é uma das redes sociais mais populares da atualidade. Por meio do uso de fotografias, vídeos e montagens, poetas e artistas são capazes de transmitir suas mensagens de maneira acessível, alcançando um público bastante diversificado. A partir das ferramentas oferecidas pela plataforma, é possível explorar técnicas visuais e audiovisuais, como cores, contrastes, formas e música, de modo a criar uma experiência sensorial única para o espectador. Além disso, a legenda e as *hashtags* são recursos que auxiliam na contextualização e na amplificação do conteúdo, facilitando o engajamento dos seguidores e incentivando o compartilhamento. Vale destacar que curtidas e comentários ajudam a engajar a postagem, fazendo que o algoritmo da rede social entregue o post para mais pessoas. Nesse contexto, foi fundamental a utilização do Instagram como espaço de disseminação de ideias e de fortalecimento da democracia.



Figura 1 - Fonte: Instagram @poetaseuze
Publicada em 26 de novembro de 2020



→ educador e gay. Em 2020, durante a pandemia do novo coronavírus, participou das antologias poéticas *Ainda bem que nos restou a poesia* e *Poemas antifascistas*, além de publicar seu segundo livro – *Ser casa, ninho, asa, passarinhos*.

O perfil @poetaseuze já foi @poetaseuzeoficial, sua primeira conta, que foi *hackeada* e excluída. Na época com 14 mil seguidores, já causava burburinho, mas o poeta resistiu, recomeçou e hoje conta com mais de 30 mil seguidores. No mosaico formado em seu primeiro *post*, há também fotografias de manifestações do período em que o Brasil vivia sob o regime militar, das quais se destaca a faixa com o dizer “amanhã vai ser outro dia”, verso da canção Apesar de você, de Chico Buarque, censurada. Essa música se tornou emblemática e um dos símbolos da resistência democrática do período ditatorial aos dias atuais. Seu Zé faz o paralelo entre a ditadura e o governo Bolsonaro (Figura 2) em forma de poesia, postada no dia em que se completaram 58 anos do início da ditadura no Brasil.



Figura 2 - Fonte: Instagram @poetaseuze
Publicada em 31 de março de 2022

Utilizando recursos mais tradicionais da poesia escrita, como a repetição de palavras como elemento de intensificação, a frase “ditadura nunca mais” é repetida ao longo de oito versos, utilizando a fonte **Courier New**, típica de datilografia, na cor preta. Do terceiro ao sexto verso, algumas palavras são substituídas por palavras destacadas na cor vermelha e encadeadas, formando a frase “não beberemos novamente do seu cale-se”. A palavra “cale-se” remete à música **Cálice**, de Chico Buarque, lançada em 1978, e também vetada pela censura, canção de protesto que, por meio de metáforas e duplos sentidos, ilustra a repressão e a violência do governo autoritário da época. O poeta assina com seu nome de usuário @poetaseuze, que forma a imagem de um megafone a representar que sua poesia e sua voz estão amplificados.

No Instagram, Seu Zé milita contra o dismantelo político por meio da criação de poesias em seus mais diversos formatos: videopoema, poesia visual, fotografias, reposts de imagens de parceiros, justamente por se tratar de uma rede social que tem na produção de imagens sua base de conteúdo. O poeta faz uso desse espaço cultural, virtual e plural para criar e explorar de forma engenhosa a poesia, aliando forma e conteúdo para contestar o cenário político nacional, a exemplo do vídeo (Figura 3) em que o poeta faz uma paráfrase da cantiga popular *Se essa rua fosse minha*, de Mario Lago e Roberto Martins, utilizando uma fotografia sua em meio a uma manifestação nas ruas, próximo ao Museu de Arte de São Paulo, animada por um efeito gráfico de pulsar, em que cores são alternadas até que a poesia, com efeito de digitação, se complete. O vídeo não tem áudio, mas é possível “ouvir” as batidas do coração com o efeito do movimento, bem como cantarolar a poesia no ritmo da canção que foi a matéria-prima.

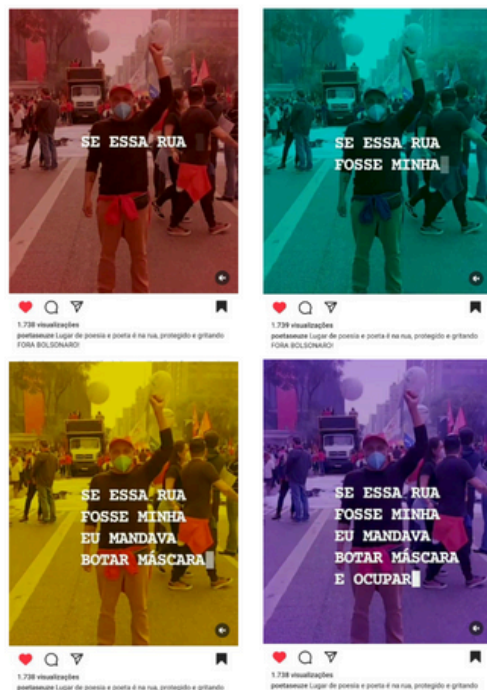


Figura 3 - Fonte: Instagram @poetaseuze
Publicada em 23 de junho de 2022

No Brasil, o termo videopoema tem sido usado desde os anos 1980, quando ocorreram as primeiras experiências com a poesia nas telas dos computadores e televisores. Garcia (2010, p. 2) sugere que o uso de texturas, cores e formas junto às palavras possibilita “a superposição de elementos das artes plásticas no encadeamento sintático do poema” e discorre sobre algumas características da videopoesia, como concisão do texto para melhor adaptação à horizontalidade da tela, além de trilha sonora, que propicia interações com músicas ou poesias faladas.

O vídeo, na contemporaneidade, como afirma Mello (2008, p. 27), é produtor de uma rede de conexões e detentor de “alto grau de retroalimentação entre os mais variados procedimentos e linguagens”, características que lhe conferem a habilidade de transitar nas mais diversas manifestações criativas, a exemplo da poesia. O vídeo e a poesia de Seu Zé têm uma sinergia sinestésica em movimento com distintos modos de produção audiovisual, com o campo do design, com os circuitos online da internet, com as redes nômades de telefonia móvel e com diferentes linguagens convergentes.

Outra forma de representação da poesia visual do poeta é justamente essa convergência com outros meios, como se observa na poesia 29M (Figura 4), que remete a um movimento político de esquerda que esteve presente em várias cidades do Brasil e inspirou outras pessoas a fazerem releituras (Figura 5) desse ato tão significativo para a democracia.

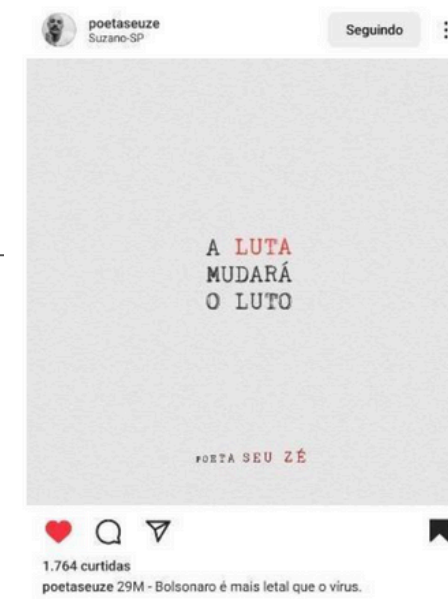


Figura 4 - Fonte: Instagram @poetaseuze
Poesia 29M
Publicado em 28 de maio de 2021



Figura 5 - Releituras da poesia 29M
Fonte: Instagram @poetaseuze
Publicada em 29 de maio, 7 de junho, 28 de agosto de 2021 e 24 de março de 2023, respectivamente.

Jenkins (2009, p. 29) aponta para a “cultura da convergência”, termo criado pelo autor para definir o momento em que, por meio da internet, “velhas e novas mídias colidem” e “fluxo de conteúdos convergem através de múltiplas plataformas midiáticas”. Para o autor, “convergência” define uma série de transformações, inclusive as tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, e representa uma transformação cultural que “ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros” (Jenkins, 2009, p. 30).

A poesia converge, comunica, seja por suas experimentações estéticas e plásticas ou por uma linguagem mais crítica e incisiva, ocupando cada vez mais espaços nos meios digitais e se multiplicando nos suportes para sua apresentação. Bruscky (2019, p. 3) defende que a poesia visual expande as maneiras de comunicar e abre fissuras a sua volta que evidenciam “realidades escondidas, coibidas e inventadas. É nessa subversão que repousa a força estética”. Dessa forma, a poesia de Seu Zé vai para a frente da trincheira, convoca e encoraja seu público às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais de 2022 (Figura 6) e evidencia na cor vermelha a palavra “Sonhar”, que também está presente na legenda, sonho latente em muitos brasileiros que viveram um pesadelo que parecia não ter fim. É importante lembrar que, poucos meses após a batalha acirrada nas urnas ter sido vencida, a mesma poesia foi repostada (Figura 7) no primeiro dia do ano de 2023, dessa vez embalada pela voz da cantora brasileira Simone, em sua canção *Começar de novo*, que ecoa como acalento para a alma, respiro profundo, e traz uma sensação de esperança após dias sombrios da extrema-direita no poder.

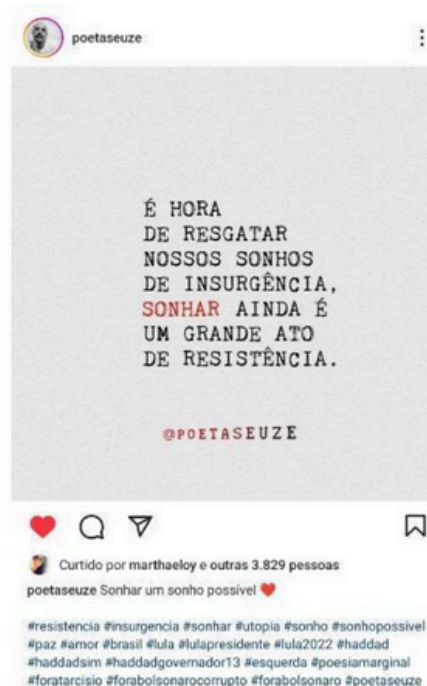


Figura 6 - Primeira versão
Fonte: Instagram @poetaseuze,
Publicado em 29 de outubro de 2022

Figura 7 - Segunda versão
Fonte: Instagram @poetaseuze,
Publicado em 1 de janeiro de 2023

Os dias de luta ainda não tinham terminado. Os “patriotas” estavam à espreita, e o que aparentava ser ação de desespero por terem perdido a eleição e que refletia em manifestações sem sentido e antidemocráticas – que viraram motivo de chacota, inclusive na poesia de Seu Zé (Figura 8) – era só o começo do que estaria por vir: o cavalo de Tróia estava sendo montado.

No primeiro poema, ao som da música infantil *Marcha soldado*, interpretada pelo desenho de animação Bob Zoom, o poeta debocha dos “patriotas” que estavam acampados na frente dos quartéis do Exército, enquanto o Deputado Federal Eduardo Bolsonaro, filho do então presidente, assistia aos jogos da Copa do Mundo de Futebol, no Qatar. O segundo poema ironiza a ação dos “patriotas” que ocuparam rodovias a fim de interromper a circulação de caminhões e atrapalhar a entrega de suprimentos que dependem dessa logística, correlacionando com os dizeres da placa sinalizadora “Atenção! Desculpe o transtorno, estamos em obra”, geralmente utilizada em obras de vias públicas. E o terceiro poema tem como trilha sonora o refrão da música *Cartomante*, de Ivan Lins, na voz de Elis Regina, que diz

**'Cai o rei de
espadas, cai o
rei de ouros,
cai o rei de
paus, cai, não
fica nada',**

da mesma forma como o poeta emprega a assonância como figura de linguagem, utilizando palavras que formam a perspectiva da imagem de um funil para relatar a viagem de Bolsonaro para os Estados Unidos, abandonando seus fiéis seguidores dias antes da posse do presidente eleito.

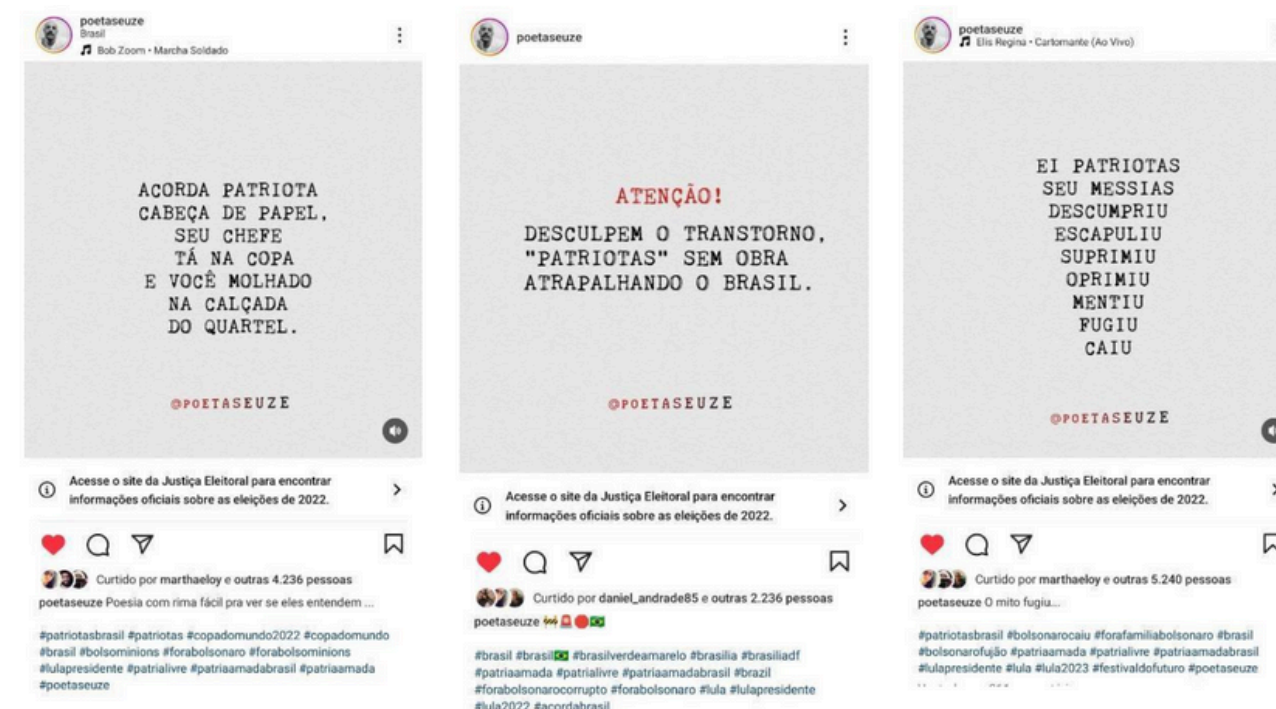


FIG 8- Poesias sobre os atos antidemocráticos
Fonte: Instagram @poetaseuze, publicadas em 28 de novembro, 12 e 30 de dezembro de 2022, respectivamente.

O dia 8 de janeiro de 2023 ficará marcado na história. Eleitores que se diziam patriotas, que utilizavam a camisa da seleção brasileira de futebol, verde e amarela, como fardamento, muitos enrolados na bandeira do Brasil como se fosse uma capa, um manto sagrado, e que acamparam sob chuva e sol por dias (mesmo que patrocinados financeiramente), na verdade eram terroristas, bolsonaristas extremistas que invadiram e depredaram os edifícios-sede dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, em Brasília.

É contraditório demais o comportamento de pessoas que se dizem apaixonadas pela nação e que devastam um patrimônio público e desrespeitam a Constituição Federal de 1988, que estabelece no país um Estado democrático de direito, em um sonho alucinado e alucinógeno de dar um golpe militar e tomar à força a presidência de Luís Inácio Lula da Silva, eleito democraticamente pela terceira vez para estar no comando do país. Apesar da grande perda de objetos que contam parte da história do Brasil e de um prejuízo financeiro imensurável para restauração do patrimônio, a tentativa de golpe não se consumou. A democracia segue inabalada, e os criminosos, presos. E, é claro, a poesia de seu Zé (Figura 9), não se calaria.

O dia 8 de janeiro de 2023 ficará marcado na história. Eleitores que se diziam patriotas, que utilizavam a camisa da seleção brasileira de futebol, verde e amarela, como fardamento, muitos enrolados na bandeira do Brasil como se fosse uma capa, um manto sagrado, e que acamparam sob chuva e sol por dias (mesmo que patrocinados financeiramente), na verdade eram terroristas, bolsonaristas extremistas que invadiram e depredaram os edifícios-sede dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, em Brasília.

É contraditório demais o comportamento de pessoas que se dizem apaixonadas pela nação e que devastam um patrimônio público e desrespeitam a Constituição Federal de 1988, que estabelece no país um Estado democrático de direito, em um sonho alucinado e alucinógeno de dar um golpe militar e tomar à força a presidência de Luis Inácio Lula da Silva, eleito democraticamente pela terceira vez para estar no comando do país. Apesar da grande perda de objetos que contam parte da história do Brasil e de um prejuízo financeiro imensurável para restauração do patrimônio, a tentativa de golpe não se consumou. A democracia segue inabalada, e os criminosos, presos. E, é claro, a poesia de seu Zé (Figura 9), não se calaria.

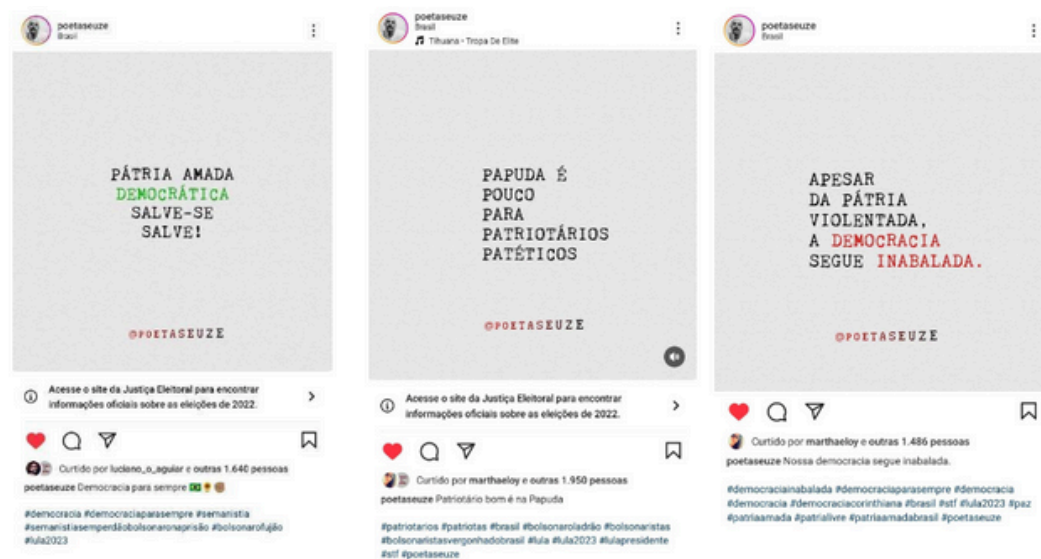


FIG 9- Fonte: Instagram @poetaseuze, publicadas em 10, 14 e 17 de janeiro de 2023, respectivamente.

No primeiro poema pós-atentado, o poeta faz uma alusão ao Hino Nacional Brasileiro, símbolo oficial da República Federativa do Brasil: no trecho “Ó Pátria amada, Idolatrada, Salve! Salve!”, a palavra “idolatrada” foi substituída por “democrática” e “salve”, por “salve-se”, um jogo de palavras para lembrar, mais uma vez, que o Brasil vive um regime democrático e que a origem do poder está nas mãos do povo, por meio de voto secreto. No segundo poema, ao som da música *Tropa de elite*, do grupo Tihuana, que faz parte da trilha sonora de um filme nacional homônimo, o poeta utilizou recursos da figura de linguagem alite-

ração para destacar o momento vivido pelos terroristas, que foram, em sua maioria, presos e encaminhados para o Complexo Penitenciário da Papuda, no Distrito Federal. No terceiro poema, utiliza rimas e destaca, na cor vermelha, duas palavras em versos diferentes que remetem a como a nação segue após os ataques com a “Democracia Inabalada”.

Ao longo da história, sempre que houve modificações na escrita, foram os artistas e poetas que tomaram a frente na exploração de seus potenciais para a criação e as novidades, hoje extraído das novas mídias características inéditas da escritura tanto na sua aparência quanto no seu sistema de codificação interno (Santaella, 2007). Brait (2015, p. 205) afirma que o texto escrito em computador, “utilizando diferentes fontes e cores, muito bem organizado na perspectiva do projeto gráfico, da conjunção verbovisual, associa texto/foto e, por todas essas características, é também marca de uma época”. Dessa forma, a poesia de Seu Zé se destaca em aspectos técnicos, estéticos ou estilísticos, mas conflui quanto ao sentido e à motivação, de modo a, em períodos de risco à democracia, assumir caráter de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia visual contém uma potencialidade insurgente de expressão artística distinta devido à sua capacidade de transmitir ideias e emoções complexas de forma sucinta, associando elementos visuais e audiovisuais que potencializam o impacto da mensagem transmitida para tornar-se um instrumento que expressa críticas políticas e desafia as narrativas culturais dominantes. Essa forma de poesia envolve o leitor numa experiência multissensorial, convidando-o a decifrar não só o significado das palavras, mas também as relações entre os elementos textuais, sonoros e visuais.

Aliada à facilidade de compartilhamento em tempo real nas redes sociais e com um número de pessoas bem expressivo, a arte dos poetas é pulverizada na internet e seu alcance tem sido cada vez maior, provocando mais debates, discussões de ideias distintas que manifestam seu posicionamento no mundo. Nisso reside seu maior diferencial quando comparada ao modo de divulgação da poesia marginal do século XX, por exemplo.

“A luta mudará o luto”, profetiza o poeta Seu Zé. Seu ato poético é um manifesto que sai da alma para lutar contra o que está preso na garganta do povo. A luta foi difícil e sofrida, mais de 600 mil pessoas morreram vítimas da Covid-19 (4), do mal gerenciamento da saúde sanitária sob a égide de um governo que não cuidou do seu povo. O luto, só o tempo fará esmaecer. O luto daqueles que perderam seus entes queridos, o luto de uma nação ferida durante quatro anos da extrema-direita no poder. Mas a guarda não deve ser baixada, o covil está em movimento, e devemos estar atentos e vigilantes para que não venha à tona mais uma vez.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2015.

BRUSCKY, Paulo. *História da poesia visual brasileira*. Sesc, 2019. Disponível em: https://issuu.com/sescbomretiro/docs/historia_da_poesia_visual_brasileira_livreto. Acesso em: 31 out. 2023.

CLÜVER, Claus. 'Arte transgênica': a biopoesia de Eduardo Kac. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FAE/UFGM, 2012. p. 155-171

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017.

GARCIA, Álvaro Andrade. Videopoesia. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia digital: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar/ Columbus, EUA: Luna Bisonte Prods, 2010. DVD.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. São Paulo: Aleph, 2009.

LE MOS, André. *A tecnologia é um vírus: pandemia e cultura digital*. Porto Alegre: Sulina, 2021.

LE MOS, André. *Cultura da Mobilidade*. *Famecos*, Porto Alegre, n. 40, p. 28-35, dez. 2009.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

A estética e a narrativa dos ataques anti-insurgentes de 8 de janeiro de 2023

ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS (5)

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva analisar alguns acontecimentos (6) do dia 8.1.2023, na Praça dos Três Poderes, em Brasília, com base em autores que, no conjunto, caracterizam a insurgência como ação engajada e voltada para fins contra-hegemônicos e antiopressores, a qual geralmente associa um discurso histórico com um discurso estético (Azoulay, 2019; Benjamin, 1987; Trouillot, 2016). Tal concepção permite diferenciar, na contemporaneidade, uma série de ações que se mascaram, enquanto movimento, como insurgentes, mas cuja essência opera, entre outras formas de agenciar o reacionarismo e a violência funesta, como aquilo que Hannah Arendt (1999, p. 274), no âmbito da tradição da filosofia ocidental, chamou de banalidade do mal, “que desafia as palavras e os pensamentos”.

Para a filósofa, a incapacidade de reflexão e a renúncia ao cultivo do pensamento das quais certas ações engajadas são imbuídas resultam na banalização dos atos de violência, na recusa à alteridade e na eleição de grupos, sujeitos ou mesmo ativos sociais, a exemplo da democracia, como inimigos que devem ser eliminados ou excluídos do tecido social. Concebendo a ação acrítica como ato banal e destituído de um espaço em que as ideias se constituem como fundamento da práxis do agir político, agentes criam espaços institucionais próprios nos quais

(6) Usa-se aqui o conceito de acontecimento no mesmo sentido de Vicente (2009, p. 43), isto é, “como a produção de sentido dos fatos”.

(5) Doutor pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e realizador em cinema e audiovisual.

matar, insultar ou destruir equivalem a ações menores, desprovidas de julgamento moral, como a que se faz em privado ou entre comparsas. Nesse sentido, agentes apenas reproduzem, sem questionamentos, as ordens de lideranças, reveladas ou subentendidas nos discursos, nos gestos e nas ações pregressas. Quando esse modo de agir atinge a perfeição máxima, no âmbito atroz e perverso, é possível reconhecer os mais variados tipos e estilos de regime que a modernidade legou, como memória e corolário, à contemporaneidade. O empreendimento colonizador baseado no tráfico de pessoas, o totalitarismo de meados do século XX, o *apartheid* e tantos outros são exemplos.

Em outras palavras: o maior mal perpetrado é o mal cometido por Ninguém, isto é, por um ser humano que se recusa a ser uma pessoa. Dentro da estrutura conceitual dessas considerações, poderíamos dizer que o malfeitor que se recusa a pensar por si mesmo no que está fazendo e que, em retrospectiva, também se recusa a pensar sobre o que faz, isto é, a voltar e lembrar o que fez (que é *teshuvah*, isto é, arrependimento), realmente deixou de se constituir como alguém. Permanecendo teimosamente um ninguém, ele se revela inadequado para o relacionamento com outros que, bons, maus ou indiferentes, são no mínimo pessoas. (Arendt, 2004, p. 177)

1 ANÁLISE DOS PRODUTOS AUDIOVISUAIS DE 8.01.2023



Várias redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos, como TikTok, YouTube e Vimeo, contêm vídeos isolados e playlists relacionados ao dia 8.1.2023 na forma de verdadeiros “monumentos da barbárie” (Benjamin, 1987, p. 225), a exemplo da playlist do Poder360, que conta com mais de 40 vídeos (8 De..., 2023) autoproduzidos por participantes da ação ou oriundos de câmeras de segurança. Note que os vídeos, embarcados nas mais variadas redes sociais e plataformas de armazenamento de mídias, em perfis de indivíduos e dos próprios veículos das mídias jornalísticas e outras organizações, podem estar editados, incluídos em lives e reportagens, às vezes emoldurados com a marca do veiculador, em sequência cronológica dos acontecimentos e mesmo com música de fundo, como fazem Poder360 ou Metrópole. Raramente são encontrados vídeos exatamente como saídos da fonte. Embora isso seja uma limitação para a análise, ajuda na compreensão das próprias organizações midiáticas, as quais são atravessadas por variados interesses (MacBride, 1980).

Para cumprir o objetivo deste texto, escolheu-se como objeto de análise a sequência de vídeos cuja produção original é atribuída a Aécio Lúcio Costa Pereira (Julgamento..., 2023), primeiro réu condenado pelo Supremo Tribunal

de 8.1” (STF, 2023) (7). Aécio parece ter gravado dois vídeos, os quais, na publicação feita por *O Globo*, aparecem montados em sequência cronológica, com duração de 50 segundos. Alguns recursos de edição, como transições, foram incluídos pelo jornal.

O vídeo começa com o título *8 de janeiro: veja vídeos gravados pelo primeiro condenado no dia dos ataques*, o subtítulo Aécio Lúcio Costa Pereira recebeu pena de 17 anos de prisão, e créditos iniciais. As duas frases estão

sobre o vídeo desfocado. Percebe-se, no desfoque, o *close* de Aécio, que está de boné. A voz de Aécio irrompe-se abruptamente quando o vídeo começa e, à medida que a imagem recupera o foco, em *fade in*, ouve-se a frase completa triplamente repetida, com burburinho no *back*: “supremo é o povo, supremo é o povo, supremo é o povo”. O desfoque termina em 00:08, quando o título e subtítulo desaparecem e é possível ouvir outro homem, que está ao lado de Aécio, repetir o bordão.

Nesse trecho, há dois movimentos. Um deles é o promovido por *O Globo*; o outro, pelo próprio Aécio. A primeira questão que surge, no primeiro movimento, é a razão de *O Globo* ter recondicionado a produção de Aécio com elementos que imprimem uma estética e uma narrativa ao vídeo que não existiam antes. Sabe-se que o cinema inaugura uma cultura e, como tal, tem exportado certas estruturas que cria para outras formas audiovisuais por meio de transdução, assimilação e interconexão entre linguagens, razão pela qual aparecem várias estruturas novas da comunicação, em uma espécie de subsunção (Jenkins, 2015). Um exemplo bem conhecido é o corte seco, que, se pode ser considerado uma invenção independente (cinema e, depois, vídeos compartilhados), também pode ser considerado uma assimilação por videomakers a partir do cinema. O fato é que, num caso ou no outro, a função técnica a desempenhar é similar, embora os propósitos estéticos e narrativos possam ser outros. Ora, no vídeo em análise, o desfoque, o *fade*, o som quase acusmático e o título que introduz o vídeo cumprem suas funções.

Do ponto de vista estético, o vídeo ganha fluidez e certa beleza, pois a imagem se transforma em um mosaico de cores confusas em que faces são apagadas, parecendo corresponder a “ninguém”, na feliz expressão de Arendt (2004). Também, traduz quase anonimato, dando a impressão de que há ali muita gente ao fundo e uma massa indistinguível. Em termos narrativos, não se sabe o que está ali, exceto pela voz cujo corpo portador não aparece ainda: é a de qualquer pessoa na multidão. Vê-se que a edição reforça o acontecimento, ao invés de enfraquecê-lo; enaltece o bordão de Aécio, quan-

(7) - “Na Ação Penal (AP) 1060, Aécio Lúcio Costa Pereira recebeu a pena de 17 anos de prisão pelos crimes de associação criminosa armada, abolição violenta do Estado Democrático de Direito, tentativa de golpe de Estado, dano qualificado pela violência e grave ameaça com substância inflamável contra o patrimônio da União e deterioração de patrimônio tombado” (STF, 2023).



do o faz sem mostrar o corpo, em lugar de apontar o crime; emoldura o acontecimento com tons que chegam àquilo que, em cinema, é conhecido por “exposição”, em termos narrativos, quando aos poucos a personagem ou a trama vai sendo explicada antes de a história efetivamente acontecer (McKee, 2016).



O vídeo tem mais de 300 mil visualizações, e os comentários são os mais variados, porém o STF parece ser a instituição mais atacada. O *Globo*, ao não introduzir qualquer ação moral na página do vídeo (exceto o subtítulo) com o objetivo de caracterizar os crimes ali perpetrados, aparenta oferecer ao registro o estatuto de um acontecimento histórico: uma das funções da moldura que, além de proteger a pintura, pode ser a de orná-la e destacá-la, a exemplo de tantas obras que empreendem uma narrativa particular aos acontecimentos, como *Primeira missa no Brasil* (Victor Meirelles) ou *O grito do Ipiranga* (Pedro Américo). Contudo, essas pessoas participaram, na verdade, de uma invasão seguida de ataques terroristas, com base em vandalismos, depredações ao patrimônio público, tibieza de setores da segurança pública e provável financiamento por empresários e personalidades (Mori, 2023).

Enquanto os acréscimos narrativos e estéticos às insurgências funcionam como suporte do discurso sobre o qual gerações futuras podem fruir os acontecimentos para o progresso do empreendimento antiopressivo, aqui a estética e a narrativa – elas próprias – fabricam os fatos para revestir o acontecimento de uma característica que ele não possui, qual seja, a da ação libertária. Ou seja, narrativa e estética se põem como artifícios malignos para se sobreporem à explicação verdadeira dos fenômenos, de modo que história e estética estão cindidas, na realidade. Além disso, o vídeo ficou embalsamado e datado, como se fosse um registro de um fato histórico, à maneira dos quadros citados, promovendo, inclusive, a narrativa cronológica. Como explica Trouillot (2016, p. 187), “ao embalar os eventos em sequências temporais, as celebrações adornam o passado com certezas: a comprovação do acontecimento está na inevitabilidade cíclica de sua celebração”. Contudo, salienta o autor, “a história é confusa para as pessoas que a têm de viver” (p. 178).

Passada essa moldura, o vídeo mostra o plano conjunto, em close, de dois homens. Um deles, à esquerda, veste a camisa da seleção brasileira e chapéu; o outro, à direita, é Aécio, de mochila, camiseta branca e boné. Na profundidade de campo, é possível visualizar indivíduos vestidos com a bandeira do Brasil e,

bem ao fundo, o espelho d’água em frente ao Congresso Nacional, cuja câmara alta era para onde as pessoas seguiam, inclusive Aécio, que aparecerá no Senado Federal no vídeo da sequência. Essa parte conclui a fala do homem de amarelo, que gritava “supremo é o povo”. A partir daí, Aécio tira do enquadramento o homem de amarelo e faz uma panorâmica com o dispositivo, mantendo-se sorridente em close, a fim de que a suposta multidão seja vista. Ele próprio, após a panorâmica, faz uma fala, agora enquadrando a si mesmo e o homem de amarelo, mas em posição invertida, para afirmar que doravante invadirá o Senado Federal.

Não se pode ignorar aqui o quanto a gramática do audiovisual para a internet ajuda a execução e melhora a leitura, por parte do espectador, dos objetivos narrativos da autoria e de eventuais personagens ali presentes, algo que Walter Benjamin (1987) já havia observado quando da análise da estetização da política: técnica e estética normalmente funcionam, nesse caso, para criar uma situação que permite dotar de ficção ampla e irrestrita o que, na realidade, acontece de forma limitada no espaço profílmico, ou seja, se a pessoa espectadora estivesse lá e visse, o efeito seria substancialmente menor. Além disso, mercê dessa estratégia, uma anti-insurgência pode perfeitamente ser caracterizada como o contrário, com todos os elementos que o senso comum normalmente associa à insurgência, como grande número de pessoas em concentração, vozes em coro proferindo algum discurso, desfile de indumentárias, escritos e outros materiais que dão visibilidade ao que se deseja e, principalmente, a ação. Assim, as formas são um simulacro do conteúdo que se deseja dar.

Ora, entre 00:08 e 00:22, tal pretensão é bem clara. Num primeiro momento, cumprindo a jornada estereotipada por Vogler (2015), na narrativa clássica, Aécio, o “herói”, obtém a legitimação e o incentivo à jornada, pois, na amplidão do espaço em frente a um dos Poderes da República, o enquadramento das duas faces com pessoas ao fundo permite dar a impressão de que uma multidão o apoia. O homem de amarelo presta-se, naturalmente, à função de mentor, e tem a voz deixada só no discurso introdutório de “supremo é o povo” para, depois, ter seu corpo retirado de cena e imediatamente esse “povo” entrar em quadro, na retaguarda. Logo depois, o “herói” recupera a fala protagonista para explicar os seus objetivos. A mochila nas costas simboliza claramente a partida do mundo comum (São Paulo), encontrando-se com o mentor às portas da “caverna secreta”, na qual terá o desafio de executar o desígnio: a destruição dos políticos. Diz Aécio: “os caras cagam [sic] tanto no Brasil que eu acho que eu vou cagar [sic] lá dentro do Senado”. O mentor incentiva a provação do “herói” com um sorriso e uma frase de impulso: “oh, gente, é nós [sic]”. (8) A recompensa tem pista

(8)- “Em frases como essa, muito comuns entre esses agentes, o verbo “é”, em lugar de “somos”, extrapola a função sintática e semântica na frase. No caso, “é” assume o signo do que é afirmativo e inequívoco, do que não se pode discutir, do que prescinde de evidências, à maneira de uma hipersignificação, como em algumas religiões, as quais, devido à impossibilidade de evidenciar em palavras ou em imagens a divindade, dizem que ela “é”.

declarada no mesmo momento de decisão do “herói”, que foi sair do mundo comum, adentrar no Senado Federal e praticar o terrorismo: “tem um espelho d’água lá, vou nadar lá, aquilo lá é meu, vou nadar lá”. O significado da imagem é reforçado pela voz acusmática, adicionando valor ao que se vê (Chion, 2016).

O conceito de bem público é distorcido pela frase lacônica de que a coisa pública pertence aos indivíduos, e não à sociedade.

Geralmente, a leitura anti-insurgente é no sentido de que é preciso limitar ou eliminar bens e serviços públicos para os outros, exceto para mim. O vídeo faz corte seco para o vídeo seguinte.

Após o vídeo anterior, corta (00:23) para Aécio no plenário do Senado Federal. Começa com uma saudação do “herói”, que, tendo conseguido invadir as instalações do Senado, conta ao mundo a conquista: “amigos da Sabesp [Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo], quem não acreditou ‘tamo’ aqui; quem acreditou também ‘tou’ aqui pra vocês” (9). O acontecimento é registrado com Aécio em plano médio, com parte do corpo fora de quadro para dar espaço à profundidade de campo, na qual se vê, em leve panorâmica, primeiro o plenário vazio (ele está anteposto à mesa), depois as cadeiras dos membros da mesa. Algumas pessoas se movimentam ao fundo com indumentária similar à dos terroristas do vídeo anterior. Logo depois, Aécio fixa o dispositivo e, em tom sóbrio, faz um comando de voz, convocando as pessoas para não desistirem, saírem nas ruas, pararem as avenidas e darem “corroboro [sic] para nós”. No exato momento de final da imprecação, a vinheta de *O Globo* assoma a todo o vídeo e há fade no áudio. Fica a sensação de que aquela jornada acabou, mas entrou para a história. O clímax está exatamente na mudança de ambiente dos vídeos (Aécio gravou dois vídeos em separado, e *O Globo* os uniu em sequência), enquanto o desfecho está no cumprimento dos objetivos da personagem, anunciado no vídeo anterior.

(9) - Quando Aécio xinga, *O Globo* “muta” o áudio com um ruído.

Boa parte desses vídeos, e esse é apenas um exemplo, tem característica similar. Deparando-se com a oportunidade dupla e praticar atos terroristas que podem ser rotulados como atos de revolta e preparar materiais audiovisuais que podem ser capturados pela mídia corporativa em suas grandes e capilares estruturas de divulgação e de eternização do material, os criminosos acionam, no calor do acontecimento, narrativas que se fundamentam em estruturas audiovisuais que, provavelmente, todos nós temos, as quais são aperfeiçoadas pela facilidade de manipulação do dispositivo de captura. Não só: o dispositivo já armazena e publica, o que é um progresso imenso para se conseguir fabricar fatos e verter qualquer acontecimento ou situação em algo mais substantivo do que aquilo que é. Sontag (2004) notou como a mídia visual é hábil em operar formas de poder. Antes do advento da tecnologia contemporânea do compósito audiovisual-compartilhamento, requeria-se certo trabalho preparatório, como os incursos impressionantes de *Triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935). Agora, basta que o dispositivo e a intuição o façam: a reunião de pessoas desprovidas de senso moral pode ser traduzida como uma marcha rumo a uma revolução histórica. A falta de escrúpulos age antes, durante e depois da ação.

Para fins de comparação, foi feita uma breve análise, no canal do jornal *O Globo*, de vídeos que retratam acontecimentos. Note que essa análise comparativa poderia ser feita em outros veículos, porque os vídeos dos atentados de 8.1.2023 também são emoldurados em outros canais. Vídeos como os analisados neste texto, de produção própria ou da equipe do jornal, estão na aba “vídeos” do mencionado canal. (10) Chama a atenção, por exemplo, não haver vídeo que mencione a marcha contra o Marco Temporal, embora exista um podcast, ou seja, uma peça na qual o próprio jornal narra a insurgência e as circunstâncias, como uma reportagem. O primeiro vídeo de insurgência que é encontrado, depois de passar por mais um relativo aos ataques terroristas de 8.1.2023, está postado atrás de dezenas de outros, na verdade, sete meses atrás, relativo ao Dia Internacional da Mulher. (11) O vídeo analisado neste texto (Julgamento..., 2023) foi emoldurado, na verdade, posteriormente aos acontecimentos, para fazer referência ao julgamento dos atos terroristas, o que se harmoniza com a citação de Trouillot (2016) sobre a história. No vídeo da manifestação das mulheres, vê-se um pot-pourri de imagens de insurgências pelo mundo cujos gritos são abafados por uma música retumbante ao fundo. A edição encobriu completamente o acontecimento e mostra que o jornal quis apenas referenciar uma efeméride, não uma insurgência. Em outros dois vídeos, um

(10) - Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC-6xqzMBF2CXTImn_a4aCVg/videos. Acesso em: 22 out. 2023.

(11) - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nr-9jVZm9Y>. Acesso em: 22 out. 2023.

(12) - Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=8jSW6eMgC9I>. Acesso em: 22 out. 2023.

(13) - Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=OJqBzjLExKs>. Acesso em: 22 out. 2023.

(14) - "Foram unidades de trabalho formadas por prisioneiros em campos de extermínio organizados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A maioria dos homens apontados para estas unidades eram judeus, forçados a trabalhar até à exaustão, sob ameaça de execução, para ajudar os alemães a se livrarem dos corpos que saíam das câmaras de gás no Holocausto" (Sonderkommando, 2023).

referente a uma insurgência de mulheres afegãs (12) e outro referente aos protestos contra a reforma previdenciária na França, (13) o próprio veículo de comunicação seleciona os trechos e narra o o próprio veículo de comunicação seleciona os trechos e narra o acontecimento, com uso de poucos recursos, basicamente títulos e créditos. Comparado com esses vídeos, um dos poucos que ganhou edição mais emoldurada pelo jornal foi o de Aécio (Julgamento..., 2023), sobretudo no fade, cujo efeito é bastante evidente.

O ponto de vista de quem perpetra a barbárie e de quem sofre a barbárie ou se rebela contra ela é radicalmente diferente, e essa diferença é mais clara quando se faz uso de algum dispositivo para registro, como câmeras. Isso já começa no momento da produção. Aécio, ao agir em nome de perpetradores e também por si mesmo contava, em seu favor, com a omissão e a indulgência de todo um aparato de segurança pública que deveria antecipadamente estar às portas do patrimônio edilício que simboliza e abriga as instituições. Raramente ou quase nunca, em ações de insurgência, a violência estatal se põe em favor de insurgentes. Com isso, Aécio teve ampla liberdade de criar o acontecimento. De fato, note, por exemplo, situações similares, efetivamente insurgentes, em que manifestantes capturam os protestos de modo próprio, em relação ao que, por exemplo, Mídia Ninja fundou, inclusive, uma estética, dita "câmera-corpo" (Lepri, 2021). Geralmente, o dispositivo fica instável por conta da ação das polícias, as outras pessoas em marcha às vezes atrapalham a produção do vídeo e, em alguns casos, a própria pessoa que produz adquire um sentimento de contenção da compulsão de filmar, pois, caso contrário, não consegue participar da ação. No caso de Aécio, esse exercício é amplamente negado. Percebe-se que, tendo liberdade ampla de colher imagem e som às portas do Congresso Nacional, Aécio cria o acontecimento e consegue empreender uma jornada "heroica". Não é necessário que alguém ou a posteridade interprete o vídeo. Ele próprio o faz. Ele próprio conta a "história" que será feita.

Ora, não é isso que se vê, por exemplo, quando um membro do *Sonderkommando* (14) se insurge contra a barbárie nazista e tira quatro fotografias que testemunham uma "operação de asfixia por meio de gás no próprio tempo.

de seu desenrolar", no campo de concentração de Birkenau (15) as quais suscitam, segundo Didi-Huberman (2017, p. 47), um "valor perturbador para nosso próprio pensamento".

(15)- Ver o filme *O filho de Saul* (László Nemes, 2015).

O fotógrafo clandestino, em primeiro lugar, vivenciou "condições de extremo perigo" (Didi-Huberman, 2017, p. 48). Além disso, o enquadramento e o ângulo das fotos traduzem as condições em que foram tiradas, sob a guarita vigilante dos nazistas. A propósito de uma das fotografias na qual o "horror" não pôde estar presente, explica Didi-Huberman (2017, p. 49): "na impossibilidade de ajustar o foco, isto é, de sacar o aparelho do balde onde ele o escondia, na impossibilidade de posicionar o olho no visor, o integrante do Sonderkommando orientou como pôde sua lente para as árvores, às cegas". Nas palavras de Didi-Huberman, a foto registra, pois, o próprio perigo. Ou seja, não é mesmo preciso ver alguém na fotografia para a posteridade inferir o valor de que nos fala o autor. De resto, os documentos e registros oriundos de insurgências, em diversos graus, até o extremo dessas fotos, carecem de condições ao menos próximas à liberalidade da qual usufruiu Aécio, o que permite caracterizar aqueles atos como anti-insurgentes. E ele o é porque insulta e diminui todo e qualquer registro oriundo de um ato insurgente, ao propor uma produção, uma estética e uma narrativa que se definem por processos opostos: o desempenho de um indivíduo, ou melhor, "ninguém" (Arendt, 2004), em um frenesi discursivo que reproduz e naturaliza as violações de direitos humanos, no sentido de Azoulay (2019), além de desprezar a política enquanto campo legítimo de disputa e de dialogia, em lugar de ampliá-la e fomentá-la. Por fim, tem-se o uso do dispositivo como capital simbólico em si mesmo, em lugar do uso como mediador do capital acionado.

É interessante observar que, embora existam vídeos com performances semelhantes em edificações dos outros Poderes, certamente essa montagem é uma das mais visualizadas, talvez pelo fato de O Globo tê-la elevado à condição de ícone do julgamento dos atentados daquele dia. Intencional ou não, o fato é que há uma coerência na eleição. Com efeito, normalmente, o primeiro ataque de anti-insurgentes é dirigido à sede do Poder Legislativo, como aconteceu no golpe de 1964. A sucessão de acontecimentos que culminaram na ditadura de 1964 começou com a declaração de vacância da Presidência da República no âmbito do Congresso Nacional e somente depois a constituição da junta ditatorial (Gorender, 1987). No vídeo, um indivíduo afirma que invadirá e realmente invade o Congresso Nacional.

O vídeo não se limita ao acontecimento em si. Exatamente por ter sido produzido por um indivíduo no momento em que perpetrava a ação invasora, funciona como signo para ativar a memória seletiva brasileira quanto à histórica violação das leis e da Constituição promovida pelas Forças Armadas

sempre são lembradas nos momentos do golpismo, mas esquecidas no momento em que os membros, atuais e do passado, resolvem não se submeter à decência institucional no âmbito do papel que lhes cabe. Além disso, o signo deixa bem claro que qualquer um pode fazer o que Aécio fez. As estruturas de poder e os grupos sociais que, no anonimato ou ostensivamente, deram apoio ao ato terrorista não apenas conseguiram instalar essa possibilidade, como conseguiram mantê-la em devir dentro da sociedade, à maneira de uma barbárie que pode acontecer a qualquer momento. Portanto, era mesmo necessário estar no âmbito da contemporaneidade para perceber o quanto a ação verdadeiramente insurgente ainda tem de cumprir para sufocar as antíteses.

Além de todos os aspectos relacionados com produção e pós-produção, em que se inserem narrativa e estética do mal, um produto audiovisual não termina na distribuição e no consumo. É uma calda longa que alcança ou a destruição ou a conservação. A propósito,

Através de documentos arquivados, somos presenteados com pedaços de tempo para serem montados, fragmentos de vida para serem colocados em ordem, um após o outro, na tentativa de formular uma história que adquira sua coerência através da capacidade de criar ligações entre o início e o fim. Uma montagem de fragmentos cria assim uma ilusão de totalidade e continuidade. (Mbembe, 2002, p. 20, tradução nossa)

Existe uma diferença grande – embora isso não diminua a periculosidade de ambos – entre o processo de produção e distribuição promovido pelo próprio Aécio e o promovido por *O Globo* e outras mídias quanto aos vídeos anti-insurgentes de 8.1.2023. O primeiro não tem a natureza fixada por Mbembe (2002), mas o segundo tem. Por que, então, arquivar um documento anti-insurgente, o qual pode, sempre que se queira, ascender à exposição no museu sem entrada do YouTube, principalmente perdido em uma coleção de tantos outros documentos, alguns, inclusive, de caráter insurgente, e com um tratamento estético prévio promovido pelo veículo de comunicação? Os publicadores – *O Globo* não só, como já se disse – nem sequer categorizam o vídeo, ao menos com classificações apropriadas aos atos execráveis.

A primeira hipótese é de que existe grande ímpeto das mídias em formular e defender suas opiniões junto aos interesses que perpassam as esferas de poder, mas tibieza na condenação moral explícita de atos como esse. Prova disso é manter o documento no mesmo nível de outros que passam longe de atos terroristas, relacionados à marcha das mulheres. Fazer isso é tratar como igual o que é, na verdade, iníquo. A execração seria possível até porque o STF já havia decidido pela condenação do réu Aécio (STF, 2023). A outra hipótese é de que não existe interesse dos grupos midiáticos em tornar relevantes atos insurgentes, de modo que, ao arquivar tudo de um mesmo modo e emoldurar,

até com mais vigor, atos anti-insurgentes, o efeito geral se neutraliza. A sequência arquivada pelo jornal tem quatro mil *likes* e nenhum *unlike*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto mostrou, por meio de uma sequência representativa de vídeos dos ataques terroristas de 8.1.2023 (Julgamento..., 2023), que, na contemporaneidade, existem ações que se manifestam, enquanto forma, como insurgentes, mas, na realidade essencial, agenciam o reacionarismo e a violência funesta, opondo-se, quer do ponto de vista conceitual, quer do ponto de vista do fenômeno social, à ação engajada voltada para fins contra-hegemônicos e antiopressores que caracterizam um ato insurgente.

Agentes perpetradores de violações, por intermédio de recursos acessíveis, como o poder monopolizado por agentes estatais interessados em ações anti-insurgentes e a capacidade de disseminar e de repercutir fatos junto à sociedade por parte dos meios de comunicação – os quais armazenam, em uma espécie de arquivo do mal, registros anti-insurgentes –, triunfam, ao menos momentaneamente, em empreendimentos que acionam uma narrativa e uma estética do mal, para edificar um acontecimento comunicacional que se pretende um acontecimento histórico, em muitos casos associados a atos insurgentes.

Enquanto no acontecimento histórico o elemento desencadeador é consequente de determinações no âmbito da sociedade, as quais instauram a potência (16) de mudança do estado atual de coisas e é acrescido de significado por disputas que atravessam a sociedade, o acontecimento comunicacional, ainda que seja um fato, decorre de um processo secundário, uma espécie de segunda natureza, no seio da comunicação de massa, em que indivíduos ou organizações selecionam determinado ato e o expõem, enquanto construção, à sociedade, que se transforma em observadora, de modo que as contradições e os atravessamentos não elaboram esse tipo de acontecimento, mas são implicados posteriormente por ele.

No acontecimento comunicacional contemporâneo, em que a técnica audiovisual e do processo de compartilhamento se beneficiam da tecnologia e do contínuo anonimato da produção, parece que não é mais necessário que o líder ou seus asseclas dirijam corpos ou se envolvam em questões de agenciamento, como até a época moderna, a exemplo dos grandes movimentos de massa apoiados pelos meios tecnológicos cujo paradigma é a propaganda nazista. Na contemporaneidade, o próprio indivíduo prepara o acontecimento, com recursos de agentes que, geralmente, não necessitam

(16) - No sentido aristotélico de possibilidade de acontecer (Potência, 2023).

aparecer, impossibilitando a explicitação da cadeia que leva os agentes perpetradores aos seus autores. Assim, a hipótese de Jair Bolsonaro ter estado por trás de todo o 8.1.2023 é, ao mesmo tempo, curiosidade para os perpetradores, numa espécie de fruição sádica do acontecimento, e ameaça para as vítimas, que se movem sob a perspectiva futura de que o pior ainda está por vir, e isso excita e incita movimentos futuros no mesmo sentido, com base em simulacros.

REFERÊNCIAS

8 DE janeiro de 2023. [S. l.: s. n.], 2023. 565 vídeos. Poder 360. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1wHUIp3LRJc-84ML077JP4umCdUbXILM>. Acesso em: 22 out. 2023.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AZOULAY, Ariella Aisha. *Potential history: unlearning imperialism*. Londres: Verso, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília/DF: Presidência da República, [2024]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 19 jan. 2024.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017.

GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015.

JULGAMENTO do 8 de janeiro no STF: veja vídeos gravados pelo primeiro condenado no dia dos ataques. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (50 s). O Globo. Disponível em: <https://youtu.be/n2jd3-g0nOc>. Acesso em: 22 out. 2023.

LEPRI, Adil Giovani. *Corpo, política e sensação em vídeo nas redes sociais: a “câmera-corpo” como fenômeno filmico*. Imagofagia, [S. l.], n. 24, p. 628-652, 2021.

MACBRIDE, Seán. *Many voices one world*. Nova York: Unesco, 1980. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040066>. Acesso em: 22 out. 2023.

MBEMBE, Achille. *The Power of the Archive and its Limits*. In: HAMILTON, C. et al. (eds.). *Refiguring the archive*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2016.

MORI, Leticia. *Por que invasões em Brasília são consideradas atos terroristas pelo STF*. BBC News Brasil, 10 jan. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64218257>. Acesso em: 22 out. 2023.

POTÊNCIA e ato. In: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pot%C3%Aancia_e_ato. Acesso em: 23 out. 2023.

SONDERKOMMANDO. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sonderkommando>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL – STF. STF condena primeiro réu pelos atos antidemocráticos de 8/1. STF, Brasília/DF, 14 set. 2023. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=514074&ori=1>. Acesso em: 22 out. 2023.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: huya editorial, 2016.

VICENTE, Maximiliano Martin. *História e comunicação na ordem internacional* [online]. São Paulo: Unesp e Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 23 out. 2023.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

Imagens em disputa: ativismo digital e poder na era das plataformas

VITÓRIA PASCHOAL BALDIN (17)
DANIELA OSVALD RAMOS (18)

INTRODUÇÃO

A cidade é um palco onde a vida humana se desenrola, mas não apenas isso. É também um discurso, uma linguagem viva que se manifesta nas interações de seus habitantes e de suas estruturas físicas e sociais. A tentativa de impor ordem no espaço urbano é uma característica constante ao longo do desenvolvimento das cidades. O Estado e autoridades frequentemente investem em políticas que visam ordenar a cidade, mas nem sempre essas políticas são bem-sucedidas. Em muitos casos, tais políticas acabam por ser opressoras, segregadoras e estigmatizantes. Uma tendência preocupante é a fabricação de uma cidade voltada para o consumo e para uma gentrificação urbana, em que os interesses econômicos frequentemente se sobrepõem às necessidades e aos desejos das comunidades locais.

O espaço público, nesse contexto, se torna um lugar de consumo visual, onde a lógica do espetáculo prevalece. A presença visual, muitas vezes, se confunde com a presença política das autoridades ou dos atores que desafiam essas autoridades. Nesse cenário, intervenções visuais, como o grafite e o pixo, são utilizadas historicamente e intencionalmente no espaço público como suporte para comunicações subversivas.

Assim como no espaço físico da cidade, a presença de diferentes sujeitos em ambiências digitais, antes pensadas em uma lógica de ciberespaço, também está atravessada por complexas relações de poder. A internet, em seu desenvolvimento constante, revisita questões relacionadas à ordenação do poder de maneira semelhante ao que acontece nas cidades. À medida que o ciberespaço se expande, novas sociabilidades emergem, cada uma com suas próprias regras e hierarquias. Os espaços online podem ser controlados por governos, empresas ou comunidades autogeridas, e essas dinâmicas de controle refletem a distribuição de poder na rede.

[17] Mestranda em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e bacharel em História da Arte (Unifesp). Integrante do Núcleo de Apoio a Pesquisa Obcom e do Grupo de Estudos COM+, ambos associados à Universidade de São Paulo. Pesquisadora de arte e de ativismo digital palestino.

[18] Professora titular no curso de Educomunicação no Departamento de Comunicações e Artes (ECA-USP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos da Violência (Cepid/Fapesp). Integrante do grupo de pesquisa COM+ (ECA-USP) e coordenadora do Núcleo de Apoio a Pesquisa Obcom.

A presença de diferentes sujeitos na internet também levanta questões de inclusão e exclusão. Assim como em cidades, grupos marginalizados, muitas vezes, enfrentam desafios para se fazerem ouvir na era da plataformação (19). A liberdade de expressão online pode ser restringida por governos, empresas e grupos autoritários, e a discriminação e o assédio afetam desproporcionalmente minorias e grupos vulneráveis. Assim, a luta pelo espaço no ciberespaço é, em muitos aspectos, uma extensão da luta pelo espaço no mundo físico.

O presente artigo investiga as possibilidades do ativismo digital progressista contemporâneo a partir da utilização de imagens em dois cenários contemporâneos: as manifestações de 2013 em São Paulo, ligadas ao movimento das praças (Gerbaudo, 2021), e os ataques bolsonaristas aos prédios dos Três Poderes, em Brasília, em 8 de janeiro de 2023. Partindo da centralidade das imagens como ferramenta comunicativa, propomos observar os movimentos que se utilizaram das redes digitais como parte da ação política. Por meio da revisão da bibliografia relevante, argumentamos ser essencial considerar o uso e a circulação imagética como parte da gama de ferramentas políticas comunicacionais que buscam empoderar politicamente diferentes sujeitos, conquistando legitimidade e atenção externa.

Este trabalho fornece uma análise crítica das práticas de ativismo digital, destacando a importância da imagem como ferramenta comunicativa nas dinâmicas políticas atuais. Ao explorar como movimentos de diferentes orientações políticas utilizam a imagem, buscamos oferecer reflexão crítica sobre as imagens como instrumentos para construção política contemporânea, contribuindo para a compreensão das dinâmicas contemporâneas de ativismo político. Para isso, organizamos o presente trabalho em três sessões. Inicialmente, analisamos as abordagens utópicas sobre as relações entre ativismo progressista e ativismo digital, com ênfase na utilização de imagens dos movimentos das praças da década de 2010. Na sequência, descrevemos como uma nova onda distópica emergiu nos debates acadêmicos e jornalísticos sobre a internet e suas possibilidades emancipatórias. Finalmente, abordamos a maneira como os movimentos de extrema-direita utilizaram imagens como ferramenta comunicacional, demonstrando os desafios contemporâneos ligados ao ativismo progressista em rede. No panorama

(19) - "Plataformização" é um fenômeno caracterizado pelo surgimento e disseminação de plataformas digitais que conectam diversos usuários e facilitam interações, transações e colaborações. Essas plataformas operam online, desempenhando o papel de intermediárias entre diferentes partes interessadas e, muitas vezes, baseiam-se em redes de usuários, promovendo a economia de compartilhamento. Exemplos notáveis incluem empresas como Uber, Airbnb, Facebook e Amazon. Esse fenômeno tem impactos significativos na economia e na sociedade, suscitando questões relevantes sobre privacidade, concorrência e regulação.

contemporâneo, observamos uma preocupante distorção da estética e das técnicas ativistas pela extrema-direita, que tem utilizado tais elementos de maneira apropriativa e corrompida. Esse fenômeno apresenta uma complexidade que se torna particularmente evidente, ao analisarmos os eventos ocorridos em 8 de janeiro de 2023.

1 A UTOPIA

No início da década de 1990, a internet saiu dos laboratórios e alcançou milhões de usuários, sendo amplamente vista como catalisadora de inovação, fonte de informações e ferramenta para promover a democratização (Ten Oever, 2021). Essas ferramentas digitais abriram espaço para disseminação de ideias, troca de informações e engajamento político em níveis sem precedentes (Della-Porta, 2013). A sensação de pertencimento a comunidades, a capacidade de votar ou agregar preferências e a expressão livre de sentimentos e ideias são algumas das características que definem a nova era de interação digital (Gerbaudo, 2021).

As experiências iniciais com essas novas formas de sociabilidade, muitas vezes, evocaram um forte sentimento utópico. Grupos bem definidos, navegando por interesses comuns, encontraram a oportunidade de recriar a atmosfera de uma pequena cidade no ciberespaço (Gerbaudo, 2021).

Nesse contexto, o digital, como possibilidade de emulação da esfera pública, se tornou elemento recorrente nas elaborações teóricas como forma de desafiar as estruturas tradicionais de poder e representação (Gerbaudo, 2022)

Os indivíduos sentiram que tinham a capacidade de influenciar diretamente o processo político, em vez de dependerem exclusivamente de representantes eleitos, e, em simultâneo, representantes eleitos perceberam que poderiam influenciar o processo político sem a mediação das mídias tradicionais. A ideia de autoexpressão e autodeterminação alimentou um sentimento libertário e fortaleceu a suspeita dirigida às autoridades tradicionais, à democracia liberal, à ciência, ao jornalismo e à esfera pública (Cesarino, 2022).



A liberdade de expressão foi compreendida como forma de recuperar a autenticidade em um mundo cada vez mais mediado pela tecnologia. A possibilidade de transmitir informações, opiniões e perspectivas de forma direta e sem censura foi vista como meio de restaurar a integridade e a voz dos cidadãos. Nesse contexto, emergiram movimentos em que as tecnologias de comunicação e informação digital foram parte central do repertório ativista. Um exemplo notável é o movimento das praças popularmente conhecido como Primavera Árabe, que começou na década de 2010 como uma onda de protestos e revoltas em várias nações em busca de mudanças políticas, sociais e econômicas. As redes sociais, como Facebook, Twitter e YouTube, foram utilizadas para organizar e mobilizar manifestantes, permitindo a rápida disseminação de informações e a coordenação de protestos em grande escala.

Ao longo dessas manifestações, a câmera, em especial, a partir de seu acoplamento em *smartphones*, forneceram oportunidades sem precedentes para a autorrepresentação dos ativistas e criaram novos rituais performativos de “testemunho da câmera cidadã” (Anden-Papadopoulos, 2014). As câmeras digitais móveis foram descritas como dispositivos poderosos para os ativistas, alterando o equilíbrio do poder comunicativo em favor das massas. Como Anden-Papadopoulos (2020) apontou, contemporaneamente, o testemunhar e o vivenciar têm se tornado profundamente imbricados às imagens e às práticas visuais. Isto é, fotografar e filmar agora fazem parte da experiência de testemunhar, transformando uma experiência sensorial privada em testemunho público compartilhável globalmente nas redes digitais.

O uso da câmera-*smartphone* em formas corporificadas de manifestações políticas, como acampamentos e passeatas observadas nos movimentos das praças, complexifica percepções binárias de *online-off-line*, corpo e máquina, local e global. As possibilidades multimodais de comunicação instauradas com a popularização desses dispositivos revigoraram as esperanças dos movimentos sociais do período sobre as potencialidades de autorrepresentação e documentação desses processos de reivindicação.

Como Nicole Doerr, Alice Mattoni e Simon Teune (2013) já apontaram, a presença e a relevância das imagens nas mobilizações dos movimentos sociais não são inéditas. Os movimentos sociais sempre estiveram intrinsecamente ligados ao sentido visual. Os ativistas articulam mensagens visuais, e suas atividades são representadas em fotografias e vídeos, tornando suas reivindicações visíveis ou invisibilizadas na esfera pública. Os movimentos sociais produzem e evocam imagens em sua atuação. Em simultâneo, a representação é parte essencial de significados sobre os movimentos sociais (Hall, 2016), em especial, para atores externos e públicos dispersos.

20 - O conceito de “direito ao olhar”, proposto em *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* por Mirzoeff (2011), refere-se a uma reivindicação de autonomia, não apenas no sentido de individualismo ou voyeurismo, mas como direito à subjetividade política e coletiva. Essa ideia desafia as estruturas de poder que controlam o que é visível e quem tem o poder de olhar e enfatiza a capacidade de indivíduos e grupos reivindicarem a sua agência visual, mesmo quando é negada por outros

Darcy White e Stephanie Hartle (2022) refletiram sobre a interseção entre ativismo e utilização de estratégias visuais. Em um mundo que enfrenta crises planetárias sem precedentes, o ativismo se torna um meio de reivindicar mudanças significativas para construir um mundo mais seguro e equitativo. A partir dos conceitos de visualidade e direito de olhar (20), os autores destacam como as imagens são fundamentais para o poder, para a autoridade e para o sistema ideológico. A noção de contravisualidade é discutida, sugerindo que o desafio à narrativa visual dominante pode ser uma forma fundamental de ativismo.

Sob esse imaginário sociotécnico (21), as tecnologias de informação e comunicação foram vistas como forças que poderiam, por si sós, transformar sociedades inteiras, promovendo a participação política e a abertura democrática. No entanto, essa visão simplifica a complexidade do fenômeno, desconsiderando o “repertório de comunicação” (Gerbaudo, 2021) de cada sociedade e os contextos sociopolíticos específicos que moldaram o curso dos protestos. Cada país mantinha suas próprias dinâmicas políticas e sociais, e as formas de protesto e resistência foram influenciadas por fatores específicos (Kamrava, 2013). Assim, o movimento das praças foi muito mais complexo e multifacetado, com diferentes grupos e atores utilizando as tecnologias digitais de maneiras variadas e, frequentemente, contraditórias.

(21) - Um imaginário sociotécnico é a combinação de visões, símbolos e entendimentos futuros que existem nos grupos e na sociedade (Ten Oever, 2021). Tais visões influenciam o comportamento, a identidade individual e coletiva, bem como o desenvolvimento de narrativas, políticas e instituições (Jasanoff; Kim, 2015). Um imaginário sociotécnico orienta o processo no qual as pessoas cocriam conhecimento, tecnologia e ordem. A tecnologia, inerente a esse processo, inibe e estimula o comportamento humano. Mobilizamos esse termo para demonstrar como o imaginário sociotécnico da arquitetura da internet e suas possibilidades tecnológicas foram reconfigurados e subvertidos durante três décadas de coprodução, após sua comercialização e privatização.

Uma abordagem mais adequada, como aponta Gerbaudo (2021; 2022), deve considerar a coreografia desses movimentos, ou seja, como os protestos foram organizados e coordenados, não apenas digitalmente, mas também no espaço físico. As tecnologias digitais não foram o único fator que impulsionou protestos. Técnicas de mobilização, coesão social e estratégias de comunicação em perspectiva mais ampla desempenharam papel crucial na capacidade de os manifestantes se organizarem e efetivamente transmitirem suas mensagens.

É importante notar que esse pensamento utópico inicial estava restrito às experiências de grupos relativamente pequenos, predominantemente de classe média, que tinham acesso à internet nas suas primeiras décadas de popularização. À medida que a tecnologia se tornou mais acessível, a utopia se complexificou ante a diversidade com que grupos substancialmente mais amplos passaram a se apropriar desses meios.

É inegável que as plataformas de mídia social têm por objetivo primordial buscar lucro. Atraindo o maior número possível de usuários e mantendo sua atenção e tempo, essas empresas se tornaram gigantes econômicos que moldam a paisagem digital. Para serem atraentes, no período, as plataformas se apresentaram como espaços onde os usuários poderiam encontrar conteúdos alternativos e se expressar de maneiras que não estavam disponíveis no sistema midiático tradicional (Gerbaudo, 2021). Tal estratégia é sustentada pelos efeitos de rede, conceito-chave que impulsiona sua expansão (Tufekci, 2017). Quanto mais pessoas aderem a essas plataformas, mais úteis se tornam para todos os usuários. A interconexão maciça cria um ciclo de feedback positivo que alimenta o sistema ininterruptamente, no qual a presença de muitos usuários atrai mais pessoas, independentemente de suas opiniões políticas ou características específicas da plataforma. Esse fenômeno coloca um dilema diante dos ativistas que desejam utilizar as plataformas para promover suas causas: eles podem se sentir desconfortáveis com a plataforma dominante, mas a ausência de usuários a tornaria inútil como ferramenta de ativismo.

O fenômeno do capitalismo de plataformas (Srnicek, 2017) implica uma nova faceta dual e complexa para o ativismo contemporâneo: combina o impulso inerente ao lucro com a promessa de liberdade de expressão, criando um ambiente em que a busca de atenção e a necessidade de conexão social se entrelaçam com questões de controle, vigilância e poder digital. Apesar disso, foi apenas com os vazamentos realizados por Edward Snowden, ainda em 2013 (22), que a perspectiva das potencialidades democráticas da web 2.0 ganharam uma nova faceta tecnodeterminista.

(22) - Para uma visão do caso, ver Verble (2014).

2 A DISTOPIA

A ascensão da internet trouxe consigo uma transformação notável nos movimentos sociais, proporcionando um terreno fértil para a rápida expansão de movimentos em rede. No entanto, esse novo paradigma de mobilização também apresenta desafios significativos. Por um lado, uma característica marcante dos movimentos sociais na era digital é sua capacidade de crescer em escala rapidamente, muitas vezes, sem a necessidade de estruturas organizacionais prévias. Isso é, em parte, resultado do uso eficaz das tecnologias digitais para mobilização. Por outro lado, a agilidade na mobilização frequentemente resulta em movimentos que enfrentam desafios substanciais quando se trata de questões de organização política de longo prazo (Tufekci, 2017).

A capacidade de organizar sem o apoio de organizações formais é uma das características distintivas dos movimentos em rede. Como Tufekci (2017) aponta, isso acelera o processo de mobilização e permite que os movimentos atinjam uma grande escala em curto espaço de tempo, mas também apresenta uma série de desafios, como falta de estrutura de liderança claramente definida e dificuldade para manter a coesão e a resiliência. É importante reconhecer que a era pré-internet envolveu um trabalho árduo que aclimatou as pessoas aos processos de tomada de decisão coletiva. A resiliência é essencial para a sobrevivência e o sucesso dos movimentos, pois estes, inevitavelmente, enfrentam obstáculos e contratempos.

A ascensão da era digital transformou profundamente o cenário do ativismo, trazendo uma série de novos desafios e complexidades que afetam a capacidade dos ativistas de efetuar mudanças significativas e, diante do imediatismo das redes, prolongar sua ação no tempo de forma estratégica. Uma das questões prementes que surgiram com a digitalização é o controle estatal de informações e a vigilância em massa. Os vazamentos de Edward Snowden revelaram programas de vigilância em larga escala conduzidos por agências de inteligência, como a National Security Agency (NSA), dos Estados Unidos. Isso gerou preocupações substanciais sobre a privacidade dos ativistas e o potencial monitoramento de suas comunicações online, minando a confiança na segurança das tecnologias digitais.

As redes sociais e as mídias digitais também se tornaram terreno fértil para a disseminação de informações falsas e a manipulação de discursos políticos. Isso pode prejudicar seriamente a credibilidade e a eficácia do ativismo online, minando a confiança do público em mensagens e movimentos legítimos. Em *Twitter and Teargas: The Power and Fragility of Networked Protest* (2017), Zeynep Tufekci examina como o *Twitter* e outras mídias sociais desempenham papel significativo na amplificação das vozes dos ativistas e na aceleração da disseminação de informações. A socióloga

também destaca que essas mesmas plataformas são suscetíveis a propagação de informações falsas e a manipulação de discursos políticos, o que pode minar a credibilidade e a legitimidade dos movimentos ativistas. Argumenta, ainda, que a credibilidade das informações é fundamental para a sustentabilidade dos movimentos, uma vez que a desconfiança ou a perda de legitimidade pode enfraquecer o ativismo no longo prazo.

Melgaço e Monaghan (2021) identificam a existência de uma “dialética de (in)visibilidade” no contexto de protestos contemporâneos digitalmente mediados. Para os autores, a visibilidade está diretamente associada ao poder, mas também traz consigo exposição e abre caminho para controle e vigilância. Movimentos sociais utilizam diversos meios imagetivamente criativos para tornar seus direitos e demandas mais visíveis. No entanto, as agências estatais também empregam práticas organizacionais e tecnológicas para monitorar e controlar tais movimentos, criando uma “luta pelo controle da visibilidade”. Uma mudança importante é a capacidade de filmar e transmitir ao vivo eventos de protesto, evitando problemas relativos à apreensão pela polícia desses materiais. Essas imagens, porém, também podem ser usadas como evidências de acusações legais, o que representa um dilema para os ativistas.

Anden-Papadopoulos (2020) observa que, com o tempo, as políticas e práticas das plataformas têm dificultado a atividade dos ativistas, incluindo a moderação de conteúdo excessivamente agressivo e a censura. Ou seja, o ativismo digital não está inteiramente sujeito à agência humana, em decorrência de sua profunda dependência das plataformas proprietárias. Os ativistas são obrigados, para utilizar essas redes, a aceitar as regras impostas pelas plataformas privadas, que definem como o ativismo circula online (Treré, 2015).

O poder do ativismo através de imagens, como o cenário contemporâneo explícita, não reside apenas na forma final dos objetos, mas também nos processos que levam a essas criações, como a prática, a pedagogia e o registro de ações coletivas diretas (White; Hartle, 2022), bem como as ideologias circundantes a tais narrativas. Isolar tais instâncias imagéticas a comunicações pontuais, reverberadas em contextos específicos e de nicho, ameaça subestimar seu poder no engajamento político.

Outro ponto de destaque é a presença crescente de atores institucionais, como organizações de notícias internacionais, na busca de imagens ativistas para relatar tais manifestações. Essa colaboração nem sempre foi igualitária, com ativistas, muitas vezes, percebidos como fornecedores não remunerados de imagens. Isso levou alguns ativistas a abandonar suas práticas populares em fa-

vor de formatos institucionais mais convencionais de criação de imagens. Por fim, Anden-Papadopoulos (2020) enfatiza o desafio ligado à preservação dos registros audiovisuais das mobilizações contemporâneas, dadas as ameaças à sua existência, como remoção de plataformas e cooptação de imagens.

3 A EXTREMA DIREITA

Atualmente, podemos observar como grupos de extrema-direita foram capazes de enfrentar, com maestria, os desafios da ação política digitalmente mediada. Jen Schradie (2019) elaborou uma perspectiva provocadora e perspicaz do ativismo digital e das complexidades envolvidas em sua dinâmica, contestando a visão comum de que a internet, como ferramenta democrática, favorece predominantemente movimentos progressistas. Em vez disso, a autora destaca como a tecnologia digital pode, em alguns casos, beneficiar mais os grupos conservadores do que os progressistas.

Em 8 de janeiro de 2023, o Brasil presenciou estarecido um dos ataques mais sistemáticos ao sistema político nacional desde a redemocratização.

Militantes da extrema-direita, descontentes com os resultados eleitorais, saquearam e depredaram os edifícios do Palácio do Planalto, do Supremo Tribunal Federal e do Congresso Nacional. A invasão aos Três Poderes da República representou um ataque evidente à democracia nacional. Durante o evento, imagens, vídeos e transmissões ao vivo foram produzidos e compartilhados nas plataformas digitais, contribuindo para a disseminação de uma narrativa distorcida que objetivava borrar as fronteiras entre ativismo e atos extremistas, gerando confusão e alimentando fenômenos de desinformação na contemporaneidade.

ativismo e atos extremistas, gerando confusão e alimentando fenômenos de desinformação na contemporaneidade.

É crucial evitar a generalização precipitada que associa automaticamente tais atos a todo o espectro ativista. A crítica não deve recair sobre o conceito de ativismo em si, mas sobre o desvirtuamento dessas práticas por grupos extremistas que, ao distorcerem as ferramentas do ativismo, comprometem a integridade do discurso político. A confusão entre ativismo e terrorismo não apenas deturpa a mensagem subjacente das causas legítimas, como também cria um ambiente propício para generalizações prejudiciais, restringindo a liberdade de expressão e o direito à mobilização pacífica.

Byman (2022, p. 103) analisa como o discurso do ativismo social pode ser

invertido quando grupos organizados de extrema-direita, como um líder da Ku Klux Klan, nos Estados Unidos, no contexto dos protestos do Black Lives Matter, gravou um vídeo chamando antifascistas (“antifas”) de “terroristas de “terroristas culturais”. Também, as fronteiras entre extremistas, militantes do extremismo e terroristas são frequentemente borradas no contexto do ativismo digital. O que, de fato, pode ser enquadrado como terrorismo de extrema-direita? Não pretendemos responder a tal pergunta neste artigo, mas deixar anotado que esta é uma discussão crucial que precisa ser enfrentada nesse cenário midiático do ativismo digital.

A partir de uma perspectiva de coreografia (Gerbaudo, 2021), a relação entre o espaço físico e as ações realizadas em ambiências digitais implicou a convocação de acampamentos e manifestações na capital federal, espaços em que a produção e a circulação de imagens foram parte fundamental das ações político-comunicativas ali realizadas. A performatividade é, assim, parte significativa dessas movimentações, destacando como performances e manifestações estéticas desempenham papel essencial no ativismo contemporâneo (White; Hartle, 2022). Embora a imagem em rede seja uma ferramenta essencial do ativismo visual, os ativistas, muitas vezes, combinam a indexicalidade fotográfica e a viralidade das redes sociais para obter um impacto retórico e estético (Melgaço; Monaghan, 2021). Ou seja, o ativismo contemporâneo é tanto *online* como *off-line* em que a presença física dos ativistas é elemento fundamental. A divulgação de imagens de vandalismo por ativistas de extrema-direita no Brasil em 8 de janeiro de 2023 apresenta uma diferença marcante. Quando esses ativistas realizam ações violentas e compartilham suas imagens nas plataformas, o efeito resultante para aqueles que não apoiam tais ações e não estão envolvidos na disseminação de desinformação eleitoral é um sentimento de temor dos possíveis desdobramentos dessa violência.

Um terrorista é um militante que usa a violência para criar um efeito psicológico mais amplo: não só atacar uma pessoa de esquerda ou um imigrante por raiva ou para se opor ao inimigo, mas deliberadamente tentar usar este ataque para criar um efeito psicológico e enviar uma mensagem em nome do movimento supremacista branco. (Byman, 2022, p. 10)

No contexto do 8 de janeiro, é impossível determinar se todos que estavam na Esplanada dos Ministérios depredando as instalações públicas tinham essa intenção. Talvez, alguns sim, outros não. E os financiadores do ato? Teriam eles a intenção de criar um efeito psicológico maior de medo sobre o movimento? Podem ser enquadrados como ativistas e terroristas?

As transmissões ao vivo, que também aconteceram no 8 de janeiro, histórica-

ricamente trazem consigo uma série de características técnicas que impactam a política como é praticada e percebida pelos movimentos sociais contemporâneos (Kavada; Treré, 2020). A imediatez, a autenticidade, a sensação do “ao vivo” e a perspectiva incorporada do livestreaming são elementos fundamentais para pensar em como essa ferramenta comunicacional se tornou parte central dos movimentos contemporâneos. A produção e o compartilhamento instantâneo dessas imagens técnicas ampliam a noção de transparência, uma vez que busca a visibilidade quase total das ações dos movimentos. No entanto, a busca de transparência total também gera tensões em torno da autovigilância, implicando, no caso específico do 8 de janeiro, a produção de provas autoincriminatórias.

No entanto, a análise desses eventos também deve considerar como a linha tênue entre ativismo legítimo e atos de terrorismo pode ser obscurecida quando a performatividade é levada a extremos prejudiciais à ordem democrática. Embora a estética e as manifestações visuais sejam componentes essenciais do ativismo contemporâneo, é fundamental reconhecer que, em alguns casos, a manipulação dessas ferramentas por grupos extremistas representa um novo desafio para a sociedade. Essa deturpação deliberada exige uma abordagem crítica e assertiva para evitar confusões prejudiciais à compreensão do ativismo legítimo, que visa a uma mudança social democrática. A utilização distorcida da estética ativista pela extrema-direita não apenas compromete a integridade dessas práticas, como também cria um terreno fértil para equívocos na interpretação dos eventos políticos. **A confusão entre ativismo e terrorismo, alimentada pela apropriação inadequada, tem implicações significativas na narrativa pública, contribuindo para um discurso confuso e potencialmente perigoso.**

Com a disseminação das plataformas e sua apropriação pela extrema-direita (Gerbaudo, 2018; Cesarino, 2022), servindo literalmente de plataforma para políticos como Donald Trump, Viktor Órban, Javier Milei, Marine Le Pen e Jair Bolsonaro, seus usos para propósitos populistas foram referendados e didaticamente ensinados para seus apoiadores. Assim, não é estranho que mesmo depois de os invasores do Capitólio terem se autoincriminado por postarem vídeos e fotos da invasão, o mesmo aconteça no 8 de janeiro brasileiro. O *feedback* positivo incessante gerado por esse tipo de uso reside em: quanto maior a produção de imagens postadas da invasão dos prédios em Brasília, mais a bolha do cidadão é inflada com likes, comentários e compartilhamentos, sem que haja mecanismo de feedback negativo (barrar a postagem, por exemplo) das plataformas, mais ele entende que está no caminho certo.

A diferença dos movimentos autoritários e populistas do século XX para o XXI se dá do *feedback* instantâneo gerado pela arquitetura algorítmica dos novos mediadores da realidade social. Para isso, é preciso reforçar a produ-

ção de imagens, de preferência, cada vez mais escaladas em violência, como estamos vendo na nova fase do conflito Israelo-Palestino, a partir de 7.10.2023, ou, no caso analisado, como foi preciso escalar a violência contra o patrimônio simbólico da democracia brasileira.

Jen Schradie (2019) defendeu, nesse sentido, que os grupos de ativismo conservador desfrutam frequentemente de vantagens em termos de recursos financeiros e acesso à tecnologia, enquanto os grupos progressistas podem enfrentar desafios significativos nesses aspectos. A socióloga argumenta que o ativismo digital é uma empreitada que exige não apenas engajamento, mas também recursos substanciais, indo além das expectativas simplistas de que a internet ofereceria formas igualitárias de participação. Organizações com mais recursos, pessoal e estrutura tendem a ser mais proficientes na utilização das ferramentas digitais em comparação com grupos horizontais que podem lutar para manter níveis elevados de participação online. Isso sugere que grupos de direita conseguiram capitalizar a internet e suas plataformas de maneira eficaz, colocando-se em uma posição de vantagem. Schradie (2019) conclui que a internet e as tecnologias digitais tendem a reproduzir desigualdades de poder preexistentes. Grupos conservadores e reacionários frequentemente têm uma estratégia mais coesa e veem a internet como ferramenta para consolidar seu poder, enquanto grupos progressistas, às vezes, subutilizam a internet em favor de meios tradicionais de organização.

Diante dos recentes ataques à democracia ocorridos em 8 de janeiro de 2023, em Brasília, nos quais o ódio à democracia nacional se manifestou explicitamente, é crucial refletir sobre a centralidade das plataformas como parte das estratégias sociopolíticas. Imagens, nesse cenário, desempenham papel estratégico nas relações sociais e de poder. Grupos conservadores têm explorado as ferramentas digitais, como produção de imagens e transmissões ao vivo, para promover sua agenda. O feedback positivo das plataformas incentiva comportamentos extremistas, enquanto grupos progressistas enfrentam desafios em termos de recursos e acesso à tecnologia. No cerne dessas questões está a observação de que produção e circulação de imagens nessas ambiências tendem a reproduzir desigualdades de poder preexistentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto complexo de ativismo digital por meio de imagens, observamos que as cidades e o espaço digital se tornaram arenas onde as lutas políticas contemporâneas são travadas. As imagens desempenham papel fundamental na comunicação e mobilização política, uma vez que moldam a percepção pública

e conferem legitimidade às mensagens dos movimentos. A capacidade de produzir e compartilhar imagens instantaneamente nas redes digitais revolucionou a forma como a política é praticada e percebida. Nesse cenário intrincado do ativismo digital por imagens, torna-se evidente que a extrema-direita tem corrompido e se apropriado da estética e das técnicas ativistas.

O ativismo digital progressista utiliza imagens – explorando seu potencial transformador e valor estético restrito – como ferramentas comunicativas essenciais para empoderar sujeitos ao conquistar legitimidade e atenção. A análise das práticas de ativismo digital destaca a importância da imagem como ferramenta comunicativa nas dinâmicas políticas contemporâneas, e as tecnologias digitais permitiram disseminação de ideias e engajamento político em níveis sem precedentes. Movimentos como a Primavera Árabe usaram as redes sociais para mobilização e organização de protestos em grande escala. A presença de câmeras em *smartphones* possibilitou a autoexpressão e o testemunho da câmera cidadã, transformando a experiência visual privada em testemunho público compartilhável.

Paralelamente, grupos de extrema-direita têm dominado a política digital, utilizando a produção de imagens e as transmissões ao vivo como ferramentas fundamentais. O *feedback* positivo das plataformas incentiva comportamentos extremistas, criando um ciclo de retroalimentação que fortalece a extrema-direita pela sua estratégia emotiva de apelo binário “amigo-inimigo”, “adoração-ódio”. Tais grupos têm vantagens em termos de recursos financeiros e acesso à tecnologia, enquanto grupos progressistas enfrentam diversos desafios nesses aspectos. Em decorrência da reprodução das desigualdades preexistentes, grupos conservadores usam sistematicamente a internet para consolidar seu poder. A capacidade de amplificar imagens e mensagens de maneira instantânea e global tem se mostrado uma ferramenta poderosa na promoção de suas agendas.

Portanto, à medida que examinamos as perspectivas contemporâneas do ativismo digital por imagens, é essencial reconhecer que a tecnologia, por si só, não é uma força emancipatória. A construção de uma sociedade mais justa e democrática requer não apenas o uso eficaz das ferramentas digitais, mas também o compromisso ativo com a organização política, a mobilização de recursos e a luta constante contra as desigualdades de poder que permeiam o espaço digital e as cidades. A busca de transparência, credibilidade e sustentabilidade deve orientar o ativismo digital progressista.

REFERÊNCIAS

ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari. Citizen camera-witnessing: *Embodied political dissent in the age of 'mediated mass self-communication'*. New Media & Society, v. 16, n. 5, p. 753-769, 2014.

ANDEN-PAPADOPOULOS, Kari. *Image Activism After the Arab Uprisings/ Producing Image Activism After the Arab Uprisings-Introduction*. International Journal of Communication, v. 14, p. 16, 2020.

BYMAN, Daniel. *Spreading hate*. The global rise of white supremacist terrorism. Oxford University Press New York, 2022

CESARINO, Leticia. *O mundo do avesso. Verdade e política na era digital*. São Paulo: Ubu, 2022.

DELLA PORTA, Donatella. *Can democracy be saved?: participation, deliberation and social movements*. Cambridge; Malden: Polity Press, 2013[COSMOS]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1814/27234>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DOERR, Nicole; MATTONI, Alice; TEUNE, Simon. *Toward a visual analysis of social movements, conflict, and political mobilization*. In: DOERR, Nicole; MATTONI, Alice; TEUNE, Simon. *Advances in the visual analysis of social movements*. Bingley/UK: Emerald Group Publishing Limited, 2013. p. xi-xxvi.

GERBAUDO, Paolo. *Máscaras e Bandeirasbandeiras*. São Paulo: Funilaria, 2022.

GERBAUDO, Paolo. *Redes e Ruasruas*. São Paulo: Funilaria, 2021.

GERBAUDO, Paulo. *Social media and populism: an elective affinity?* Media, Culture & Society., (v. 1-9) 40, n. (5), p. 745-753, 2018.

WHITE, Darcy; HARTLE, Stephanie. *Visual Activism in the 21st Century: Art, Protest and Resistance in an Uncertain World*. London: Bloomsbury Publishing Plc. 2022.

JASANOFF, Sheila; KIM, Sang-Hyun. *Dreamscapes of modernity: Sociotechnical imaginaries and the fabrication of power*. Chicago/USA: University of Chicago Press, 2015.

KAMRAVA, Mehran. *The modern Middle East: a political history since the First World War*. Berkeley: University of California Press, 2013.

MELGAÇO, Lucas; MONAGHAN, Jeffrey. Introduction to the anthology. In: WHITE, Darcy; HARTLE, Stephanie. *Visual Activism in the 21st Century: Art, Protest and Resistance in an Uncertain World*. London: Bloomsbury Publishing Plc. 2022. p. 1-18.

MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham/USA: Duke University Press, 2011.

SCHRADIE, Jen. *The revolution that wasn't: how digital activism favors conservatives*. Cambridge/USA: Harvard University Press, 2019.

SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. New Jersey/USA: John Wiley & Sons, 2017.

TEN OEVER, Niels. *"This is not how we imagined it": Technological affordances, economic drivers, and the Internet architecture imaginary*. New media & Society, Barcelona, v. 23, n. 2, p. 344-362, 2021.

TRERE, Emiliano. *Ecología del videoactivismo contemporáneo en México: alcances y limitaciones de las prácticas de resistencia en las redes digitales*. In: SIERRA, F.; MONTERO, D. (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa, 2015.

TUFEKCI, Zeynep. *Twitter and tear gas: The power and fragility of networked protest*. New Haven/USA: Yale University Press, 2017.

VERBLE, Joseph. *The NSA and Edward Snowden: surveillance in the 21st century*. ACM Sigcas Computers and Society, v. 44, n. 3, p. 14-20, 2014.

pelos
-entres-da
insurgência

O método da cena em Jacques Rancière e suas potencialidades insurgentes

ÂNGELA MARQUES (23)

INTRODUÇÃO

O método de trabalho e de escritura de Jacques Rancière não surgiu antes de uma longa trajetória de investigações que envolvem o trabalho com os arquivos operários, a análise de obras filosóficas e literárias e a reflexão acerca do cinema, da pintura e da fotografia. A leitura de entrevistas e obras mais recentes de Rancière, sobretudo os livros publicados entre 2017 e 2022, torna claro que o filósofo francês foi tomando consciência de seu método a partir da realização das cenas de dissenso, que tomam forma em uma escritura que opera por meio da articulação, da montagem entre palavras, textos, imagens e gestos heterogêneos e, muitas vezes, heterocrônicos.

Quando escreveu *A noite dos proletários* ([1981] 1988), Rancière estava iniciando uma forma de trabalho com os arquivos que dialogava com aquela de Michel Foucault. Para Foucault (2004), a ida aos arquivos da Biblioteca Nacional de Paris não tinha por objetivo buscar fatos que atestassem a veracidade de suas pesquisas sobre as instituições e seus dispositivos de controle, mas visava à produção de uma experiência de construção de um outro olhar sobre a história, sobre os processos de subjetivação e sobre as relações sociais atravessadas pelo poder. “Fazer uso de documentos serve não apenas para atestar, mas para fazer uma experiência que autorize uma alteração, uma transformação na relação que temos conosco mesmo, com nosso saber e com o mundo onde, até aí, nos reconhecíamos sem problemas” (Foucault, 2004, p. 271).

Ocorre que, durante o processo de encontro com os arquivos do sonho operário no século XVIII, Rancière (2016) se deparou com documentos inusitados: cartas, jornais, poemas e textos literários produzidos por Louis Ga-

[23] Professora Associada do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É coautora do livro *Diálogos e Dissidências: Foucault e Rancière* (Appris, 2018 – com Marco Aurélio Prado); e tradutora das seguintes obras do filósofo Jacques Rancière: *O trabalho das Imagens* (Chão da Feira, 2021) e *O método da cena* (Quixote + Do, 2021). Pesquisadora colaboradora do Grupo Litem, da Université Evry Val d’Essonne, Institut Mines-Télécom et Université Paris-Saclay. Este trabalho resulta de apoio do CNPq e da Fapemig.

briel Gauny, a quem chama de “o filósofo plebeu”. Diante desses precisos elementos, o filósofo francês teve que encontrar uma forma de articulá-los em seu próprio texto, escapando da armadilha de “explicar” a condição de trabalho e de vida dos operários. Para não deixar que sua escrita se transformasse em uma narrativa causal de organização dos acontecimentos e das experiências que tinha em mãos, optou por construir uma operação intervalar: uma cena. Naquele momento, Rancière (2016) ainda não tinha uma ideia clara de que estava a colocar em funcionamento o método da igualdade por meio da operação de montagem da cena. O que ele sabia era que estava elaborando um método que dependia de uma operação política e poética com a escrita, partindo da heterogeneidade dos arquivos, das citações e de acontecimentos narrados que deveriam ser articulados por uma experimentação desviante, baseada mais na descrição do que na explicação, e que pudesse, assim como afirmou Foucault (2004), alterar as coordenadas da experiência de quem escreve e de quem lê. Ao comentar as descobertas que fez durante sua imersão nos arquivos, Rancière (2016) afirma ter certeza de que o importante era colocar em relação palavras, discursos e eventos, recusando a causalidade que ordena linearmente os acontecimentos, incorporando-os a uma lógica explicativa. “Para mim, o único método que vale a pena é ver se as palavras de repente têm peso ou ressonância em relação a outras palavras, se estabelecem uma teia em relação a outra teia e constituem uma cena” (Rancière, 2016, p. 33).

Seu trabalho com os documentos dos operários franceses do século XVIII foi retomado e revisto em várias entrevistas e livros, de modo que é possível perceber como o método da cena foi se tornando algo mais palpável para o próprio autor, a ponto de ele responder aos entrevistadores que, desde a década de 1980, já elaborava cenas que só passaram a nomear o processo igualitário de valorização da palavra “de todos e de qualquer um” no decorrer dos anos 2000 e de seu trabalho mais voltado para a arte.

A noite dos proletários já era uma obra feita de cenas: um olhar através da janela, um encontro marcado entre duas pessoas, a narrativa de um domingo no campo, que oferecem testemunho, ao mesmo tempo, da realidade material de uma separação das formas da experiência e do esforço para transgredi-la, para entrar em outro mundo, reconfigurando um universo sensível. (Rancière, 2020, p. 840)

A preocupação em mostrar que havia uma forma policial (24) de organizar e controlar a experiência e que, junto a esta, havia uma forma política de fraturar e contestar uma governamentalidade redutora das potencialidades de experimentação levou Rancière (2010b) a tentar encon-

24 - Rancière (2010b, p. 37) afirma que existem “duas formas de disputa sobre a partilha do sensível”: [...] a primeira conta apenas partes reais – grupos existentes definidos por diferenças de nascimento e por funções, espaços e interesses diferentes que fazem o corpo social excluir qualquer suplemento, e a segunda conta uma parte dos que não têm parte. Chamo a primeira de polícia e a segunda de política. O consenso significa a partilha de uma experiência comum e não litigiosa.

trar uma forma de pesquisa e escritura que pudesse valorizar as cenas insurgentes produzidas pelos operários nos limiares das horas de trabalho e descanso para remontá-las em uma escritura capaz de condensar, aproximar, relacionar de outro jeito alguns momentos únicos. Momentos quaisquer nos quais os operários subvertiam fluxos temporais, espaciais e subjetivos, permitindo a redistribuição e a redefinição das coordenadas definidoras de sua posição no mundo e nos quadros que orientam a legibilidade e a avaliação moral das existências:

Assim, eu estava diante de pequenas cenas: eles narravam, eles descreviam, eles trocavam. E eu disse a mim mesmo: é preciso conseguir fazer compreender que isso é talvez mais importante que os modos tradicionais de explicação da expressão operária pela situação, pela condição, pelo desenvolvimento da industrialização, etc. Eu fiz uma cena com a própria cena dos operários. Ou seja, eu fiz operações de condensação: eles construíam um espaço de palavra e eu escolhi alguns momentos, momentos de condensação dessa palavra. (Rancière, 2021, p. 19)

Alguns anos depois da publicação de *A noite dos proletários*, Rancière publicou *O mestre ignorante* (1987 [2004]), colocando em prática novamente seu método igualitário de valorização da polifonia em uma escritura na qual as vozes parecem deslizar umas sobre as outras, reconfigurando a paisagem do texto e mantendo as singularidades, mas permitindo arranjos e desarranjos sobre uma superfície em que autor, leitores e citações se encontram e se desencontram na busca não de uma interpretação que se aproxime do gesto de decifrar a mente do autor, mas de ter a liberdade de apropriar-se dos elementos dispostos no texto ensaístico e criar novos percursos. “A questão é fazer com que o destinatário possa se inscrever nessa paisagem, o que não significa que ela ou ele entendam o sentido de todas as palavras ou o que está na cabeça do pensador” (Rancière, 2019c, p. 37). Na elaboração dessa superfície de experimentação, a ficção é a forma de articular o ensaio: não se trata de opor verdade e invenção, mas de permitir outros arranjos temporais e textuais que evitem explicações que geralmente reiteram e naturalizam existências, saberes e olhares.

Se você pensar na escrita de O mestre ignorante, com sua mistura sistemática de vozes, o que contribui para a força do ensaio, para mim, é precisamente que é quase impossível separar a história do comentário, separar o que é apresentado ali como a história de algo real da minha reflexão sobre essa realidade ou de uma ficção que eu poderia muito bem ter inventado por completo. O que constitui a cena, para mim, é esse entrelaçamento dos diferentes níveis de significação e essa transversalidade que corre entre os diferentes níveis do discurso. (Rancière, 2016, p. 69)

O método de Rancière articula dois movimentos: a construção de uma cena que dialoga com outras cenas e a construção de uma escritura que permita a coexistência de singularidades, temporalidades e espacialidades. O filósofo francês trabalha para elaborar combinações inusitadas entre materialidades, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum. “São operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelacem as articulações de meu discurso com as articulações dos textos operários na constituição de um objeto” (Rancière, 2019c, p. 27).

A partir da retomada de alguns dos trabalhos mais recentes de Rancière, este texto tem por objetivo ressaltar algumas das características potencialmente insurgentes do método da cena, destacando como esse método interfere em nossa apreensão das imagens, dos objetos, dos sujeitos e de seus modos de aparecer, se relacionar e figurar no mundo. Veremos como a cena se expressa no gesto de reorganizar, redefinir e alterar “a topografia do perceptível, do pensável e do possível” (Rancière, 2020, p. 830), uma vez que é uma “máquina igualitária” que aproxima e tensiona momentos e materialidades não sob a forma de um fio contínuo, mas por meio de “outras cenas que agem umas sobre as outras” (Rancière, 2019c, p. 33).

Acreditamos que o método da cena pode estimular, fundamentar e criar conhecimentos partilháveis para propostas emancipatórias e insurgentes, uma vez que propõe experiências – artísticas, científicas, sociais e políticas – que não se imponham pela hierarquia do conhecimento legitimado, pela verticalidade do poder nem pela restrição da experiência da alteridade, especialmente quando se trata de pensar as experiências da vulnerabilidade que sempre são múltiplas e interseccionais. Percorrendo a trilha do pensamento de Rancière, argumentamos que seu método da cena traz potencialidades insurgentes para artistas, pesquisadores, filósofos, escritores e professores que desejam explorar, rever e redispôr coisas, elementos, corporeidades e vestígios em uma superfície – a tela, o papel, o corpo, o som, o palco etc. –, desafiando o “já dado” e conferindo importância aos fragmentos dispersos, inauditos, para retrair as rotas que nos permitem produzir sentido acerca de eventos e de sua legibilidade.

O trabalho do método da cena é, antes de tudo, explorar uma capacidade de verificação das redes de significação. Ou seja, é pelo método que o autor rompe totalmente com a hierarquia dos saberes e propõe uma articulação igualitária entre saberes, vozes, ofícios, palavras. Sua proposição se baliza, antes de tudo, em uma interpelação densa à condição hierárquica que impõe enquadramentos específicos ao lugar daquelas experiências que não são consideradas como parte do que é o comum em uma sociedade: quem pode aparecer, falar, emancipar-se, participar da construção democrática? Essa espécie de afronta à confiscação das vozes e palavras produzidas por efeito das hierarquias é o que o método da cena, ao verificar a igualdade entre todos os elementos dispostos e

articulados, pretende fazer visível. Tornar visível e legível o dano que está inscrito em todas as formas de hierarquia social.

Assim, acreditamos que o método da cena pode contribuir

para construir e pensar cenários insurgentes nos contextos vivenciados na atualidade, ao apostar na possibilidade de transformar a criação e a circulação de sentidos e de conhecimentos partilhados que deslocam significados, imagens e ações, alterando nossa experiência e nossa relação com o que pode ser comum, coletivo, mote para alianças entre corpos, espécies, conhecimentos e sonhos.

1 A REFLEXÃO SOBRE AS IMAGENS E A TRANSFORMAÇÃO DAS LEGIBILIDADES

A compreensão da potência insurgente do método da cena pode ser mais bem definida quando partimos das reflexões do filósofo francês produzidas acerca da arte, do cinema e das imagens de forma geral. Um texto importante nesse processo, originalmente publicado em 2007, é *Le travail de l'image*. Nele, Rancière discute as táticas envolvidas na produção de uma exposição da artista lituana Esther Shalev-Gerz. A exposição, intitulada *MenschenDinge* (*The Human Aspect of Objects*) (2004-2006), reúne imagens de vários objetos encontrados em campos de concentração nazistas e produzidos pelos prisioneiros judeus para uso cotidiano: pentes, pratos, calçados, escovas de dentes, que foram fotografados – frente e verso, exterior e interior – e filmados enquanto manipulados por pessoas que trabalham no museu e contam as maneiras de utilização e apropriação de cada objeto. Esse dispositivo, que mostra o mesmo objeto em vários ângulos e permite que “voltem à vida” nas mãos dos funcionários do museu, possibilita escapar à organização testemunhal da exposição dos vestígios, que aponta os artefatos como “provas” estanques do genocídio. Não se trata apenas de mostrar a ausência daqueles que foram mortos, mas de “extrair os objetos, as imagens, as vozes de sua solidão, de multiplicar através da circulação o potencial que possuem” (Rancière, 2010a, p. 101). Shalev-Gerz produz intervalos e deslocamentos, ao permitir que as pessoas se coloquem entre as imagens, a narrativa gravada e os vídeos que focalizam as mãos que manipulam os objetos.

A reflexão feita a partir da obra de Shalev-Gerz permite que Rancière (2010a) também torne mais explícito o que considera importante em seu pró-

prio método. Para ele, só é possível construir uma nova forma de legibilidade do mundo quando objetos, imagens e textos são apropriados e “transformados por uma nova montagem, por um novo trabalho do pensamento e um novo risco do corpo” (Rancière, 2010a, p. 102). O filósofo reconhece no trabalho da artista sua própria concepção do que deve ser uma cena, de como é possível subverter o controle do regime policial a partir de insurgências na montagem de uma legibilidade dos objetos do mundo que invente “uma maneira de estar com eles que seja também uma forma de os colocar entre nós, para estabelecer uma comunidade de intervalos (Rancière, 2010a, p. 103). Para ele (2010a, p. 97), o método intervalar emancipa os espectadores, ao permitir que façam outras associações entre ausências, silêncios, palavras, imagens, memórias e experiências; interessa a maneira como a artista cria “uma comunidade de pessoas que estão entre aqui e alhures, entre agora e um outro tempo, entre os gestos complementares e desconexos da palavra, da escuta e do olhar”.

A arte constrói formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras que tecem as relações entre os passados e um presente, entre os espaços distantes e um lugar de exposição. Essas comunidades não se unem senão com o ônus de separação, não se aproximam senão com o ônus de criar distância. Mas separar, criar a distância, também é colocar palavras, imagens e coisas em uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e de criação, de palavra e escuta que se chamam e se respondem. Não é desenvolver bons sentimentos nos espectadores, é convidá-los a entrar no processo contínuo de criação dessas comunidades sensíveis. (Rancière, 2010a, p. 104)

É interessante notar como Rancière descreve o próprio método ao falar do dispositivo criado por Shalev-Gerz nesta e em outras obras como *First Generation*, na qual fotografias que mostram parcialmente corpos de pessoas migrantes nos convidam a estar entre as imagens, construindo outra partilha do sensível. O mesmo se passa quando, mais recentemente, Rancière (2018; 2022) se reconhece na forma, assim como o cineasta português Pedro Costa configura sua escritura fílmica. Os filmes de Pedro Costa, segundo Rancière (2022), criam uma cenografia na qual as pessoas e os elementos não serão mais exatamente os mesmos, pois saem de uma paisagem fixa para circular em um espaço intervalar que nos convida a olhá-los, escutá-los e percebê-los de outra maneira. Pedro Costa, ao filmar migrantes cabo-verdianos negros, que chegam a Portugal em busca de trabalho, rompe com um regime de visibilidade que designa sempre os mesmos espaços e experiências às pessoas. Ele produz cenas nas quais há uma demonstração de um conflito e, ao menos tempo, a busca para reenquadrar o que supostamente estava definido. Assim, se originam operações que desorganizam e redistribuem o que está dado, interferindo simbolicamente e

Tomamos aqui as reflexões que Rancière (2010a; 2022) elabora sobre o método da cena a partir de seu contato com Shalev-Gerz e Pedro Costa, mas esse exercício também pode abarcar os ensaios que ele dedica a Guimarães Rosa nos livros *Les bords de la fiction* (2017) e *A ficção à beira do nada* (2021). Ao comentar o exercício de *mise en scène* feito no processo de escritura, Rancière (2019c) destaca como eles produzem processos de desidentificação de corpos observados (e muitas vezes vigiados) a partir do fato de, em certas situações e momentos, as personagens poderem observar os próprios movimentos, descolando-se das identidades e dos scripts impostos. São escritas que alteram a maneira como os sujeitos políticos se constituem, “distanciando-se das identidades impostas por meio de atos que alteram a distribuição das posições, e assim, a configuração de um mundo comum” (Rancière, 2020, p. 834). Assim, o aparecimento político está ligado à construção de um mundo comum que requer que as corporeidades sejam redefinidas e desconectadas de suas funcionalidades.

Segundo Rancière (2010a, 2022, 2021), as cenas criadas nas obras de Shalev-Gerz, Pedro Costa e Guimarães Rosa podem ser articuladas, no seu próprio texto, a outras cenas, formando uma rede na qual a potência do aparecimento vincula-se à possibilidade de essas operações sobre o visível e o pensável terem de deslocar e até mesmo de retirar os corpos dos lugares (concretos e simbólicos) que lhes foram destinados e de transformar as redes materiais, discursivas e intersubjetivas que os sustentam e amparam, modificando suas vulnerabilidades.

A liberdade dos corpos está relacionada a tais disjunções e deslocamentos, à abertura de interstícios entre o que fazem e o que veem, entre o movimento e a quietude, e entre as fissuras e opacidades que as formas de sujeição podem deixar como marcas, e através das quais cumplicidades, trocas, desejos, sonhos e sentimentos (paixões, atrações, ultrajes) pode fluir com efeitos inesperados. (Quintana, 2019, p. 219)

A criação da cena fratura os “quadros dentro dos quais a experiência comum se deixa contar” (Rancière, 2017, p. 15). Sua operação emancipatória tem grande poder de afetação sobre os corpos; conduzindo a transformações que não são necessariamente definíveis e conceitualizáveis, mas que aparecem por meio do “excesso que surge no possível desajuste do que está montado; e do intervalo. E, assim, a ênfase também está na materialidade do incorpóreo, e sobre os efeitos que os intervalos podem ter sobre os corpos, suas práticas e modos de relação” (Quintana, 2019, p. 225). O método da cena questiona hierarquias a partir de um trabalho com as pala-

bras e as imagens que visa “tornar sensível a montagem já trabalhada pelo artista para desviar o material ou objeto de seu destino previsto” (Rancière, 2010a, p. 101). O gesto de tornar sensível reposiciona aquele que monta a cena, mas também aquele que a percorre no tempo e no espaço. No caso do leitor da cena montada pelo filósofo, é feito um convite para que ele possa ou não “aceitar mover-se com o texto, fazer algo com ele” (Rancière, 2019c, p. 38), deslizar entre duas lógicas de partilha do sensível operando juntas. Nesse processo, o leitor torna-se também sensível a algo que escapava a seu olhar até então, algo que estava acomodado no regime de legibilidade policial, que não tolera excessos ou suplementos. No caso de quem monta a cena, o desafio é escapar à explicação causal e construir um espaço de jogo, uma superfície que abrigue a conexão entre planos de igualdade:

No fundo, o que tentei fazer por meio da escrita foi romper as barreiras entre as disciplinas e entre palavras de cima e de baixo, para constituir o que hoje gosto de chamar de planos de igualdade, esses pequenos tecidos de um mundo da palavra igualitária. Mas é claro que isso é algo que eu não programei desde o início, foi algo que se constituiu ao longo do trabalho, que fui levado a sistematizar a partir da minha leitura dos textos de Jacotot. (Rancière in Waks et al., 2022, p. 8)

A cena faz funcionar a igualdade tão necessária à emancipação e que deve ser testada e experimentada por meio de alterações na disposição do espaço e na coexistência de temporalidades. Uma das principais dimensões de insurgência da cena é o fato de ela poder engendrar outra temporalidade, diferente daquela que encadeia e faz valer o que estava previsto (Rancière, 2018a). Sob esse viés, a cena abre intervalos e limiares nos quais podem-se retrabalhar formas de emancipação que se manifestam como rupturas, rachaduras e brechas na racionalidade governamental pautada por relações de controle e subjugação. Interessa a Rancière (2018c, p. 36) o “poder do momento que cria um encadeamento temporal desviante”, pois é ele que contém a potência insurgente que desdobra um movimento emancipatório. “A emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento” (Rancière, 2018c, p. 33).

2 UMA OPERAÇÃO INSURGENTE DE MISE EN SCÈNE

O método da igualdade utilizado por Jacques Rancière (2006) opta por uma forma de apresentação por meio da qual várias coisas, situações, discursos, corpos e acontecimentos se fazem perceptíveis e inteligíveis em superfícies que

são constantemente redefinidas e reorganizadas. Para compor a obra *A noite dos proletários*, Rancière (2016, p. 74) comenta que os textos dos operários foram articulados com textos literários, poemas, fragmentos de jornais, documentos institucionais etc.: “Assim, tive que colocar as palavras em relação a cenários e performances textuais que pertencem normalmente a outros registros, a mundos que supostamente não carregam nenhuma relação com a cultura da classe trabalhadora”. Tal bricolagem de textos e registros não produz uma simples ilustração ou exemplo, mas uma relação dissensual que articula uma superfície na qual se desenvolve o trabalho de invenção das operações que permitem uma reconfiguração do mundo comum da experiência.

No fundo, trata-se de uma condensação de experiências que forma uma proposição de mundo. Nesse momento, as palavras, as imagens, os pensamentos que foram reunidos no livro são de certa maneira desmontados e entram em novas combinações e, conseqüentemente, fornecem a possibilidade de novas sínteses sensíveis. Sínteses sensíveis que ocorrerão de várias formas: pode ser um livro dito teórico, pode ser um romance, uma obra de arte, uma ação dita política. (Rancière in Waks et al., 2022, p.10-11)

Os arquivos do sonho proletário são aproximados e articulados em uma superfície, em um mapa que poderia oferecer outras possibilidades de composição e legibilidade (Rancière, 2019c). Assim, o dissenso não é a revelação de algo que está abaixo de uma superfície, mas a própria redefinição da superfície e do olhar que a percorre, compondo uma paisagem inteligível. O método da igualdade permite a elaboração de cenas onde “não há realidade escondida sob as aparências, nem sistema único de apresentação e interpretação do dado impondo a todos a sua evidência” (Rancière, 2012, p. 48). Percebemos que há forte presença do espaço, dos intervalos, das bordas e zonas no trabalho de montagem da cena como elementos centrais de um método que tenta retrair as rotas e coordenadas que nos permitem produzir sentido acerca de eventos, suas temporalidades, legibilidades e refúgios para a articulação de demandas por justiça (Rancière, 2009; 2018a; 2018b; 2020; 2021; 2022). Sob esse aspecto, a superfície sobre a qual se monta a cena tem também uma cronotopia singular. O tempo que se abre junto com a cena não é o tempo do devaneio como escape da violência e da brutalidade, mas “[...] é um tempo que se desdobra outramente, que confere um peso diferente a esse instante desviante, ligando-o a outros instantes, permitindo outros acessos ao passado, construindo outra memória e criando, por isso mesmo, outros futuros (Rancière, 2018b, p. 37).

A superfície sobre a qual o filósofo francês configura uma

TOPOGRAFIA INTERVALAR

não se contrapõe a uma profundidade escondida ou a um véu que precisa ser erguido para vermos uma suposta verdade escondida. Para Andrea Calderón (2020, p. 32), a superfície configura um “lugar polêmico que acolhe uma singularidade, permitindo que ela comunique assimetrias sem relação prévia”.

Uma superfície de conversão surge de maneira performativa, ou seja, em sua própria formação, enquanto realização relacional. Trata-se de uma transformação que requer certo estado estável, o que não implica que seja rígido, mas que a conversão das operações modifica a estrutura e, por sua vez, toda mudança de estrutura modifica a relação. A superfície seria a textura do intervalo no processo, esse instante de disparidade que modula encontros e permite a reconfiguração de um mundo. Reconfiguração não quer dizer redistribuição num sentido tradicional, mas configuração de intensidades sensíveis que são polêmicas. [...] A matéria não fica inerte esperando uma forma, mas configura um dos vários elementos heterogêneos que, em seu conjunto de relações, alcançam ressonância até configurar outros sentidos do possível. (Calderón, 2020, p. 33)

A topografia intervalar confere à cena uma capacidade de misturar e “articular diferentes níveis de sentido, criando uma linha transversal” (Rancière, 2016, p. 69) em que deslocamentos modificam o mapa do que é pensável, do que é nomeável e perceptível e, portanto, do que é possível” (Rancière, 2009b, p. 577). É possível dizer que a superfície composta e percorrida pelo método em ação revela uma topografia intervalar de um jogo que cria potencialidades insurgentes ao modificar as posições e coordenadas onde aparecem os corpos, as relações entre eles e as estimativas de suas capacidades, as palavras e as imagens: “esse jogo desfaz uma ordem dada de relações entre o visível e as significações a ele relacionadas e constitui outras tramas sensíveis que podem contribuir para a ação de sujeitos políticos” (Rancière, 2009b, p. 515) que se desdobra e aparece na cena.

Construir uma cena a partir de elementos singulares não quer dizer apenas colocá-los juntos, mas escolher a racionalidade que produzirá inteligibilidade a partir dos fragmentos. A racionalidade que contraria a ordem ficcional causal está ligada ao trabalho de montagem no qual identificamos situações, acontecimentos, vínculos entre os eventos e a modalidade desses vínculos

(Rancière, 2019a, p. 53). A operação igualitária atua na articulação de elementos que “aparentemente pertencem a registros diferentes” (Rancière, 2020, p. 838).

O problema é, então, construir o espaço desses pontos de igualdade, estabelecer relações de igualdade entre os textos filosóficos e outros textos, construir pontes entre palavras que parecem pertencer a dois registros totalmente diferentes e a dois mundos absolutamente heterogêneos. [...] Me concentrei em instaurar, pela escritura, um plano de igualdade entre blocos de linguagem e de pensamento que geralmente estão separados, uns do lado que explica e outros do lado da matéria a ser explicada. (Rancière, 2019c, p. 27-29).

Rancière (2010a, p. 105) preserva os espaços entre os elementos que se entrelaçam na cena, pois é neles que se formam as comunidades de sentido, “comunidades parciais e sempre aleatórias que se constroem na atenção que um ouvido presta a uma voz, que um olhar traz sobre uma imagem, um pensamento sobre um objeto”. Nos intervalos abertos pela cena, nos cruzamentos plurais e polifônicos das palavras, das imagens e das escutas, produzem-se insurgências e excessos, multiplicando o gesto emancipador e insurgente das invenções e das experimentações transformadoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As potencialidades insurgentes do método proposto por Rancière (2009a, 2018a) estão intimamente ligadas ao fato de que tal método não pretende revelar verdades escondidas nos bastidores de uma cena, mas questiona uma ordem policial que condiciona o modo como nosso olhar percorre as superfícies do entendimento para conferir sentido a acontecimentos e formas, propondo outra organização do sensível e outra maneira de pensar as experiências que se distanciam das hierarquias. Assim, há forte presença do espaço, dos intervalos e da montagem como elementos centrais de um método igualitário, cujo objetivo é criar uma mise en scène baseada em “operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelacem as articulações de discursos os mais distintos na constituição de um objeto” (Rancière, 2019c, p. 31).

As múltiplas dimensões temporais, espaciais e fabuladoras que a apropriação “re-embaralhada” de palavras pode permitir na composição da cena gera movimentos insurgentes mediante um ato que aproxima inteli-

gências partilhadas, ao fazer circular outros entendimentos e quadros de sentido. Ao invés de uma noção de representação única, o método se abre para uma multiplicidade igualitária. Assim, sua proposição é uma forma de pensamento que trata da multiplicidade, do deslocamento, de heterogeneidades articuláveis e arranjos insurgentes de elementos do excesso.

As noções de excesso e circulação são muito importantes na elaboração do método, pois apontam e conferem destaque aos potenciais deslocamentos das palavras e das imagens daquilo que estava previsto e consensuado. O excesso (o que não estava contido no plano pactuado) faz sacudir e bagunçar a rede de significação naturalizada, rompendo a lógica entre causa e efeito, sempre observando como essa outra rede pode fazer aparecer outras relações e circulações não previstas na unidade perceptiva do consenso.

A horizontalidade do método da cena requer uma forma de trabalhar com uma multiplicidade de elementos, de maneira a não criar hierarquias entre eles. Na perspectiva de Rancière (2009a; 2018a), os dados da experiência, os conceitos teóricos e as informações históricas não deveriam ser postos em hierarquias analíticas. Essa prática metodológica indica um trabalho político junto à escritura e à organização de um conjunto de coisas que, em sua articulação mesma, darão origem a um enquadramento, a uma outra forma de ver, dizer e fazer que contesta os limites que demarcam onde, quando e como a política, a justiça e a democracia podem ser exercidas e legitimadas. Tal processo ético, político e comunicacional de *mise en scène* de uma articulação em desacordo torna visível e sensível (por meio de táticas imagéticas, performativas e discursivas) alguns cruzamentos, torções e reutilizações de argumentos e dinâmicas policiais, evidenciando as contradições que produzem e reproduzem desigualdades (Quintana, 2016).

A performatividade insurgente da cena transforma-a num “operador de diferença”, permitindo operações teóricas que vão “re-enquadrar” a configuração de um problema, o aparecimento de sujeitos políticos e os modos de sua apreensão e consideração. Tais operações não são o resultado de mera imposição de uma forma sobre uma matéria inerte e materialidades destituídas de agência. Não se trata de afirmar que a matéria em si pode produzir novas configurações, mas de reconhecer que a matéria entra, junto com outros elementos, na composição de uma topologia do sensível que altera previsibilidades e configurações estabilizadas de espaço, tempo e capacidades de agência (Calderón, 2020). Assim, na escritura de uma cena e de suas constelações, os sujeitos podem desconstruir identidades impostas, fabular novas topografias para experiências e novas possibilidades de transformação.

REFERÊNCIAS

CALDERON, Andrea. *Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière*. Daimon, n. 79, p. 21-35, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da Liberdade*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos escritos – Ética, sexualidade, política*. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-293.

QUINTANA, Laura. *Jacques Rancière and the emancipation of bodies*. Philosophy and Social Criticism, v. 45, n. 2, p. 212-238, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. Louis-Gabriel Gauny. *Le philosophe plébéin*. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *Ten Theses on Politics*. *Theory & Event*, Baltimore, v. 5, n. 3, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *La scène révolutionnaire et l’ouvrier émancipé (1830-1848)*. Tumultes, n. 20, p. 49-72, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard (Folio essais), 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *The method of equality: an answer to some questions*. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip. (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durhan/USA: Duke University Press, 2009a. p. 273-288.

RANCIÈRE, Jacques. *Les territoires de la “pensée partagée”*. Entretien a Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib. In: RANCIÈRE, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Éditions Amsterdam, 2009b. p. 572-586.

RANCIÈRE, Jacques. *Trabalho sobre a imagem*. Urdimento, Florianópolis, n. 15, p. 91-105, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. *Ten Thesis on Politics*. In: CORCORAN, Steven. (ed.). *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010b. p. 27-43.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Le temps modernes*. Paris: La Fabrique, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel, 2019a.

RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo de los no-vencidos*. Revista de Estudios Sociales, Bogotá, n. 70, p. 79-86, 2019b.

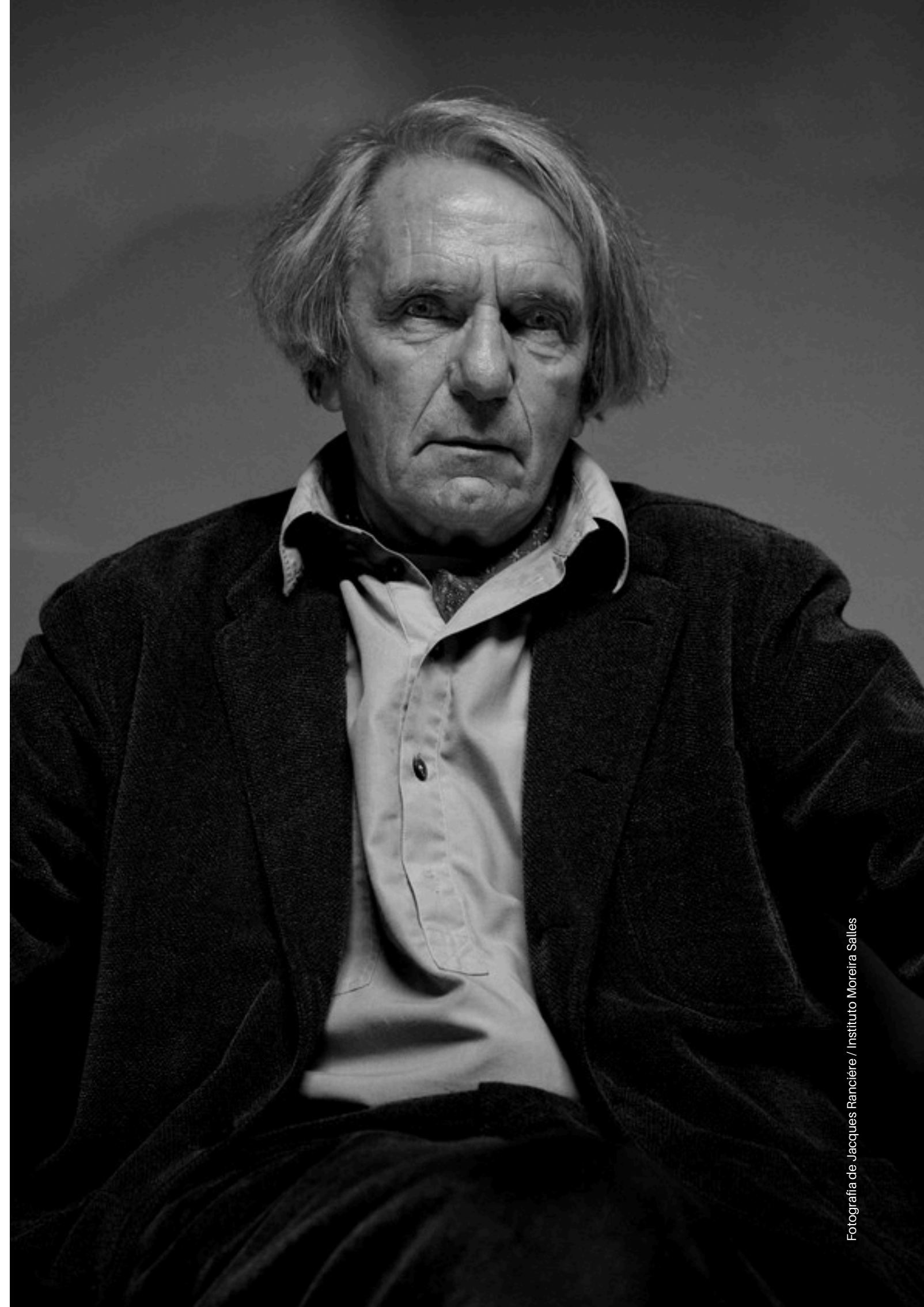
RANCIÈRE, Jacques; BASSAS, Javier. *El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje*. Barcelona: Ned Ediciones, 2019c.

RANCIÈRE, Jacques. *La pensée des bords* (entretien avec Fabienne Brugère). Critique, n. 881, p. 828-840, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Pedro Costa: les chambres du cinéaste*. Paris, Montreuil: Les éditions de l'œil, 2022.

WAKS, Jonas; CARVALHO, José; VALLE, Lilian; GRECO, Maria. *Tomada da palavra e conquista do tempo livre: uma entrevista com Jacques Rancière*. In: CARVALHO, José. (org.). *Jacques Rancière e a escola: educação, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 25-50.



Fotografia de Jacques Rancière / Instituto Moreira Salles

Anhanga versus o Baú da Infeliz-cidade⁽²⁵⁾

A luta do Teatro Oficina Uzyna Uzona contra a especulação imobiliária

ANA SAGGESE (26)



Fotografia: Daniel Klajmic

(25) José Miguel Wisnik, em matéria para a Folha de S. Paulo, no dia 5 de agosto de 2023, criou o termo para o Parque do Rio Bixiga: “Anhangabaú da Feliz Cidade”. Aqui, eu inverte o termo, ironizando o nome do programa de auditório de Silvio Santos: Baú da Felicidade para Baú da Infeliz-Cidade.

(26) Doutoranda na Linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea no PPGCOM/UNB

INTRODUÇÃO

O Teatro Oficina nasceu na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, em 1958, cuja formação era composta pelos estudantes José Celso Correa (27), Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad, que queriam encenar duas peças: *Vento forte para papagaio subir*, de Zé Celso, e *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Marginalizados na faculdade, a saída encontrada pelo trio foi montá-las numa casa ocupada por um grupo espírita chamado *Teatro dos Comediantes*.

(27) - De agora em diante, será chamado por seu nome artístico: Zé Celso.

A busca de um espaço compatível com o trabalho artístico do Oficina tornou-se uma constante na trajetória do grupo, ora lutando com a questão financeira, ora lutando

com a questão financeira, ora contra a censura, na época da ditadura militar (1964-1985); ou no fogo que destruiu totalmente o teatro, em 1966; e, para finalizar, com a briga com o megaempresário das comunicações Silvio Santos.

A contenda, que já dura quase 40 anos, gira em torno da área de 11.000 m² ao redor do Oficina, de propriedade de Silvio Santos. Ou, como disse José Miguel Wisnik (2023): “que abraça o Oficina”. Zé Celso e o grupo Oficina Uzyna Uzona queriam dar continuidade ao projeto da arquiteta italiana radicada no Brasil, Lina Bo Bardi (28) e de Edson Elito, que previa um parque como extensão do teatro, tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico e Turístico de São Paulo (Condephaat)(29), considerado em uma lista do jornal britânico The Guardian como o teatro mais bonito e intenso do mundo.

(28) - Responsável por projetar outras obras emblemáticas em São Paulo: Masp, Sesc Pompeia e Casa de Vidro.

(29) - Inscrito no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo das Belas Artes (Iphan, 24 de junho de 2010).

O Parque do Rio Bixiga seria construído onde hoje funciona um estacionamento, único torrão de terra sem concreto do bairro e local privilegiado por estar na região central de São Paulo. O dono do Baú da Felicidade pretende usar o terreno para erguer três torres residenciais de 100 metros, com 30 andares cada. O parque prevê o desterro do rio Bixiga, a construção de um teatro de arena e a preservação da vista da parede de vidro lateral que dá para uma grande árvore, e a cidade, ao fundo. Os espigões residenciais, inevitavelmente, retirariam toda a luz natural do teatro.

Dentro da área envoltória do Bixiga, também se incluem outros patrimônios protegidos pelo Condephaat, como a Casa da Dona Yayá, a Escola de Primeiras Letras, o Castelhinho da Brigadeiro e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC),

compondo um conjunto importante para o resgate da história da cidade de São Paulo: “É como se fosse um ‘putsch’, um golpe nazista. E muito parecido com o Estado Islâmico, porque visa à destruição de um monumento que é o Teatro Oficina” (Correa, 2023).

Ironicamente, a empresa de Silvio Santos é conhecida como Grupo SS, mesma sigla da tropa de proteção nazista responsável pela matança de mais de 5,5 milhões de judeus e outras minorias, como homossexuais, ciganos e espíritas, durante o Holocausto. Diante disso, o que seria um rio, uma árvore e um teatro?

O termo Anhangabaú, nome de outro rio no centro de São Paulo, a poucos quilômetros do rio Bixiga, é traduzido de forma recorrente do tupi por anhangaba + ú e que significa: água (ú) “enfeitiçada” (30) (anhangaba). Os indígenas chamavam assim por causa de suas propriedades ferrosas e ácidas, ruim para beber. Hoje o rio também se encontra aterrado. No local, só

restou o nome – Vale do Anhangabaú –, espaço onde se organizam manifestações públicas, comícios políticos, apresentações e espetáculos.

(30) - Adiante falaremos sobre a metamorfose que a palavra sofreu quando missionários jesuítas chegaram ao Brasil, no século XVI, com a tarefa de catequizar os indígenas.

Baú da Felicidade era o nome de uma das primeiras empresas de Silvio Santos, presente quase falido que recebeu do amigo e comediante Manuel de Nóbrega, que comandava o programa humorístico chamado *Praça da Alegria*, na extinta TV Paulista. O nome se referia a um baú forrado de veludo bordô, cheio de presentes, vendido por um carnê, a ser pago durante o ano, para o comprador receber no Natal. Coincidência ou não, a empresa de Nóbrega foi fundada em 1958, mesmo ano em que os três estudantes de direito resolveram montar *Vento forte para papagaio subir*. O nome do local para os ensaios também parece escolhido a dedo, visto com a distância do tempo: Teatro dos Comediantes. Como diria o dramaturgo suíço, Friedrich Dürrenmatt: *Seria cômico. Se não fosse trágico* (31).

Tendo isso em vista, este artigo leva em consideração o entendimento de que a luta entre Zé Celso e Silvio Santos por um espaço de terra é mais uma remontagem de uma “peça” vis-

(31) Título de uma peça de Dürrenmatt, de 1970-1971.

ta por todos nós desde a invasão dos portugueses em Pindorama, e tônica dominante no Brasil, uma metáfora da luta contra a especulação da terra e o poder dos que retêm o capital. O grupo Oficina Uzyna Uzona se coloca como um espaço insurgente para defender um patrimônio cultural e seu entorno, devolvendo ao bairro do Bixiga seu rio e um pedaço de terra para que as pessoas possam ter direito à cidade e a formas de vida mais amenas. A fim de ensaiar o método de investigação antropofágico descrito por Castro e Silva (2023), tal percepção se torna importante chave de leitura na observação e interpretação da querela.



Figura 1 – Terreno de Silvio Santos e, à direita, o Teatro Oficina / Fonte: Folha de S. Paulo – 18/12/2018.

1 A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR

Como dito na introdução, a busca de um espaço para a montagem das duas peças iniciais – *Vento forte para papagaio subir*, de Zé Celso, e *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles – não foi um caso isolado na trajetória do grupo. A questão de encontrar um espaço de ensaio, pesquisa e estudo foi uma constante.

Vento forte para papagaio subir venceu um festival de teatro amador da TV Tupi, injetando certo prestígio ao grupo. Em seguida, o grupo partiu para uma experiência mambembe, típica da Idade Média, em que encenava peças para a burguesia de São Paulo. Os atores entravam pelas portas dos fundos das mansões e esperavam até o momento de serem chamados para se apresentar. O projeto conhecido como Teatro a domicílio tinha um repertório de três peças e marcou a estreia de Zé Celso como diretor em uma delas, viabilizando o aluguel de uma sala conhecida como Quitanda. Ali montaram *A incubadeira* (32), com dramaturgia

(32) A peça gira em torno de uma mãe superprotetora e seu filho asmático.

de Zé Celso e direção de Hamir Haddad.

A incubadeira ganhou cinco prêmios no 11º Festival de Teatro Amador de Santos (1959). Com isso, o Oficina conseguiu acesso ao Teatro de Arena, mais importante grupo das décadas de 1950 e 1960 e responsável por renovar a cena teatral, revelando nomes importantes como o do ator Gianfrancesco Guarnieri, o do diretor Augusto Boal, o do ator e diretor Eugênio Kusnet (33), o do crítico Fernando Peixoto, entre outros.

Por meio desse contato, o Oficina passou por uma mudança de perspectiva. Se antes a maioria das peças, como *Vento forte para papagaio subir* e *A incubadeira*, de Zé Celso, eram autobiográficas, agora o grupo dava uma guinada para um teatro mais preocupado com a realidade social. Além das questões existenciais (34), as pautas sociais entravam em cena.

(33) - Ator, diretor e professor de teatro russo que chegou no Brasil em 1926. Foi responsável por divulgar o método de Stanislávski no país..

(34) Em 1959, houve ainda a montagem de *As moscas* (1943), de Jean-Paul Sartre.

Em 1960, Sartre visitou o Brasil e despertou grande admiração nos intelectuais, artistas e estudantes que assistiram a suas palestras. Zé Celso, pegando carona numa frase do filósofo francês que dizia “*A engrenagem* bem podia ser o Brasil” (Sartre, apud Silva, 1981, p. 20), adaptou o roteiro cinematográfico de Sartre para o teatro, convidando Boal para a empreitada. Como o espetáculo foi cortado pela censura, o grupo saiu a campo para protestar publicamente, com os atores amordaçados em frente ao Monumento do Ipiranga. A montagem recebeu um elogio de um dos maiores críticos teatrais da época, Sábato Magaldi, que dizia que deveria se dar enorme crédito ao Oficina, grupo de enorme talento, que em breve sairia do amadorismo para figurar entre as companhias profissionais mais importantes (Silva, 1981, p. 22). A questão que se colocava era: profissionalizar-se ou não. E para isso se fazia necessário encontrar um espaço e intensificar o trabalho de ator e pesquisas cênicas. Para coordenar todas essas questões, seria preciso uma pessoa à frente do grupo, e a pessoa mais inclinada para tal era Zé Celso.

Uma casa vazia na rua Jaceguai, nº 520, foi o espaço encontrado para a sede do Teatro Oficina. Com uma remodelagem do espaço, seria uma boa casa de espetáculos, mas o custo financeiro da reforma era alto. A saída foi fazer uma grande campanha para levantar fundos, como festivais de música brasileira, pré-estreia, assim como venda de cadeiras cativas no teatro.

O arquiteto Joaquim Guedes foi chamado para a reforma, que incluía uma plateia, instalações elétricas, banheiros, coxias, sala de espera e acabamento. Para conseguir fazer uma plateia para 200 pessoas, Joaquim Guedes inventou uma forma diferente de espaço cênico, com a combinação de palco italiano e de arena, ao mesmo tempo, permitindo o uso de cenários e o conta-

to direto do ator com o público, a criar duas plateias paralelas ao longo da área de cena.

A vida impressa em dólar (35) estreou no dia 16 de agosto de 1961, com uma grande festa, inaugurando a nova sede do Oficina. Estavam presentes várias personalidades, como ministros, políticos, artistas, críticos, fotógrafos, intelectuais e “oito” censores. Começava aí a luta do Oficina com a censura antes mesmo do período ditatorial, que se iniciaria somente em 1964.

Depois da estreia da peça, o Departamento de Diversões Públicas, na prática, um órgão de censura, deu seu veredicto: não pretendia proibir a montagem, desde que fosse mudado o título da peça e fossem cortadas certas partes com implicações políticas ou contrárias aos bons costumes. Depois de várias alegações por parte do Oficina, os censores apenas liberaram o nome do espetáculo, mas reiteravam as outras imposições e acrescentavam mais um porém: apesar do *habite-se* (36) da prefeitura, interditar o teatro, já que a plateia era construída sobre rampas, o que contrariava uma lei de 1928. Ou seja, a pena veio maior.

Outros teatros da cidade também funcionavam sem o *habite-se*, como o Maria Della Costa, o TBC e o Arena, por exemplo. Como a censura não arredava pé, a classe teatral se reuniu para tomar uma medida conjunta e tentar abolir o arbítrio do órgão constituído. Ficar parado seria a morte financeira para o Oficina. O grupo mobilizou mundos e fundos e conseguiu sensibilizar o então governador de São Paulo, Carvalho Pinto. Depois de ser submetida novamente a censura, a peça foi autorizada pelo próprio secretário de Segurança Pública, Virgílio Lopes da Silva.

O Oficina intercalava peças de grande pesquisa cênica, mas com um público exíguo, e outras de maior apelo público, para equilibrar o caixa. Aqui se iniciava outra constante: passado um momento financeiro crítico, voltava-se para as pesquisas artísticas. Numa fase de caixa vazio, Eugênio Kusnet sugeriu uma comédia soviética de Valentim Kataiev, chamada *A quadratura do círculo*, que foi traduzida por *Quatro num quarto*. Convidaram o mímico Maurice Vaneau (37) para integrar-se ao elenco. A montagem estreou em 1962 e foi um sucesso, ficando nove meses em cartaz e com remontagens nos anos de 1962 a 1966, e uma apresentação em 1967, no Rio de Janeiro.

O sucesso permitiu ao grupo sossego para realizar uma série de pesquisas que desembocariam em *Pequenos burgueses*, de

(35) Peça do americano Clifford Odets, do Group Theatre, que relatava a letargia de certos estratos da classe média. Peça feita sob medida para a criação de bons personagens, nos moldes do Actor's Studios.

(36) Autorização da prefeitura para edificar ou reformar imóvel, depois de passado pelos devidos estudos técnicos.

(37) Uma marca do grupo sempre foi convidar grandes atores de fora para contracenar com o elenco fixo: assim foi com Um bonde chamado desejo (1962), Todo anjo é terrível (1962), Roda viva (1962) e Cacilda!!! (1998) e continua ainda hoje

de Máximo Gorki, e um dos espetáculos mais importantes do teatro brasileiro, com momentos de beleza plástica poucas vezes vistas e interpretações de muita sensibilidade. Segundo o crítico Sábato Magaldi (apud Silva, 1981), a montagem foi o melhor espetáculo realista que o teatro brasileiro já encenou.

Nos primeiros dias do golpe militar de 1964, *Pequenos burgueses* foi retirado de cartaz. Seguiram-se outras peças com sucesso de crítica e público. Porém, no dia 1º de junho de 1966, a cidade acordou com uma notícia terrível: o Teatro Oficina foi consumido por um incêndio em menos de uma hora, em razão de um curto-circuito que começou no forro do telhado. O prejuízo foi calculado em milhões de cruzeiros, e o teatro não estava segurado. Perplexos, durante a tarde do incêndio, atores, técnicos, diretores, público e críticos foram para a frente do teatro prestar solidariedade ao grupo. À noite, a classe teatral ocupou o Teatro de Arena e foi decidido que não mediriam esforços para que o Teatro Oficina fosse reconstruído.

Quatro num quarto “re-estreou” com grande sucesso no Rio de Janeiro, em 1967. Enquanto isso, o grupo pôde mergulhar em estudos sobre a realidade brasileira e, sobretudo, sobre a Semana de Arte de 1922.

2 SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE

O grupo se ressentia estar se repetindo e não apresentar um trabalho que refletisse o momento político e social do país. O diretor Luiz Carlos Maciel emprestou, então, o texto *Rei da vela*, de Oswald de Andrade, para Zé Celso. Etty Fraser, Ítala Nandi, Fernando Peixoto, Chico Martins e Zé Celso fizeram uma leitura do texto e acharam que ali estava a saída para a angústia que sentiam – uma forma estética e política de tratar a realidade daquele momento. Oswald de Andrade propunha a total destruição dos padrões estéticos vigentes. Todas as influências deveriam ser devoradas: Brecht, Stanislavski, dramaturgia realista, teatro político, gosto burguês, intelectual, proletário, tudo deveria ser deglutido em uma nova e viva linguagem.

Naquele momento, Zé Celso dava uma guinada para o que depois explodiria em *Rei da vela*, peça de teatro que rompia com a estética importada, bem-comportada, dirigida para um público burguês que queria ver o que acontecia no mundo, pouco se importando com uma linguagem tipicamente brasileira. Segundo suas palavras:

No espetáculo a nossa opção foi pela chanchada. O termo assusta muita gente. Há um preconceito contra a chanchada, que é fruto de uma visão de classe definida. Para muitos, a comédia sofisticada, elegante, cheia de maneirismos, de uma comicidade contida, tudo regido e regulado pelo célebre desencantado “bom gosto”. Este tipo de forma teatral não nos interessa. Se uma comédia tem interesse para o nosso trabalho, este

interesse reside justamente na possibilidade de um mergulho. Mergulho num trabalho livre, independente, desimpedido, isento de qualquer respeito, mergulho na busca de uma comicidade popular, onde a comunicação com a plateia seja autêntica, sem barreiras, circense mesmo, não ilusória. Onde o nonsense tem seu lugar, seu sentido, ao lado de uma comicidade próxima à televisão, tão atacada pelos puristas e pelos estetas, que não suportavam a objetividade dos atores que se formam em contato com as camadas populares, inclusive a dos atores da chamada velha guarda, que possuem uma comunicação com o público efetiva, direta, clara, material [...] até que ponto uma linha de comédia popular foi sufocada pelo esteticismo eclético e importado de toda a geração purista que tomou conta de nosso teatro a serviço de uma ideologia imprecisa e alienada. E que introduziu entre mil coisas, o teatro burguês, arrumadinho, europeuzinho, acomodado, divertidinho, bonitinho, acertadinho, vazio. (Zé Celso apud Silva, 1981, p. 34)

A peça de Oswald de Andrade, escrita a rebote da crise de 1929, trata das elites agrárias decadentes em conluio com a burguesia ascendente e a modernização do país, orquestrada pelo então presidente Getúlio Vargas para servir ao capital estrangeiro. Usando a ironia e o grotesco, a peça desnuda uma parcela da população brasileira, sem meios tons. Talvez por isso, tenha demorado 60 anos para ser montada.

Entra em cena a *Antropofagia*, de Oswald de Andrade. Como afirmaram Castro e Silva (2023, p. 105), em *A metodologia antropofágica de Guimarães Rosa*, o manifesto de Oswald (38) é a primeira tentativa decolonial na qual se percebe a necessidade de superar a tradição europeia imposta, por meio de um método vingativo, e de trazer a cultura do índio e do negro como pontos de partida para a deglutição do europeu.

[...] não se trata da antropofagia sob a visão da cultura tupinambá, mas de uma amálgama cuja potência dialógica é reivindicada numa perspectiva crítica. Tal perspectiva não nega a influência europeia, mas a questiona, a partir da ação do colonizador que impõe ao colonizado um passado, uma religiosidade e práticas cotidianas alheias. Resta inverter o processo, não se acatando um lugar subalterno. (Castro; Silva, 2023, p. 105)

Zé Celso viu a possibilidade de assumir nossa identidade cultural, sem vergonha ou recalque dos nossos modos de ser e sentir, de nossa cultura considerada cafona, fora dos cânones clássicos e importados. Era chegado o momento de resgatar a chanchada, o Chacrinha, nossas músicas escutadas no radinho de pilha, as cores berrantes, a dança dos negros, o carnaval.

Caetano Veloso, assistindo a um ensaio de *Rei da vela*, começou a compor uma música, inspirado no que viu no palco, o que depois seria considerado o Movimento Tropicalista.

Assistir à peça representou para mim a revelação de que havia algo acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. [...] Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibía – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música (Veloso, 2012, p. 51)

No dia 29 de setembro de 1967, totalmente reconstruído, o Teatro Oficina abriu suas portas para uma dupla estreia. No anúncio do espetáculo, estava estampada a advertência: “Pudicos, quadrados e festivos não venham! E estamos falando sério” (39). O espetáculo-manifesto despertou reações exageradas por parte do público. Ninguém saía da peça como entrava: uns a amavam, outros a odiavam. As autoridades constituídas estavam fechadas contra o espetáculo e contra o texto. O Teatro Oficina, retomando Oswald de Andrade, procurava redescobrir o Brasil, num dos momentos mais tensos da nossa história, em plena ditadura militar (1964-1985).

(39) Anúncio de *O rei da vela*, na *Folha de S. Paulo*, s/d.



Figura 2 – O Rei da Vela, 2º ato / Foto: Jennifer Glass. Cenário expressionista, de Hélio Eichbauer (1941-2018).

(40) Bixiga é grafado com "i" porque era a forma de pronúncia dos italianos que lá foram morar para fugir dos altos preços dos aluguéis.

Localizado na região central da cidade, entre os rios Saracura e Itoiroró, o bairro do Bixiga (40) foi palco da integração de vários povos e moradia de imigrantes italianos, portugueses e nordestinos. Mas seus primeiros habitantes foram os indígenas e, depois, os negros, que instalaram um dos primeiros quilombos paulistanos, nas margens do rio Saracura, onde grande parte dos moradores era composta por lavradores, lavadeiras e quitandeiras que utilizavam as águas cristalinas do rio para sobrevivência e trabalho.

Se Higienópolis era considerado o bairro da elite paulistana, nascido com uma missão higienista, na parte alta da cidade, o Bixiga, ao contrário, era localizado num vale, onde moravam os empregados das grandes casas de Higienópolis e da Avenida Paulista. O Bixiga também era mais afastado, por isso os preços dos aluguéis eram mais baratos.

Segundo algumas crenças, o nome Bixiga remetia a um matadouro de gado localizado na região. A criançada brincava solta na rua com as bexigas dos bois, compradas de vendedores que comercializavam seus miúdos em carrocinhas espalhadas pela cidade – daí o nome Bixiga, mais tarde trocado por Bela Vista, que soava mais “nobre”. Povoado pela mistura de negros, imigrantes e nordestinos, o Bixiga tinha vocação para a boêmia. Com suas casinhas de vilas e cortiços, foi o berço do samba paulistano e da escola de samba Vai-Vai. Além disso, vários restaurantes se fixaram na região, assim como teatros e bares.

Com características de cidade do interior, o Bixiga ainda mantém suas casas compridas, desenhadas por italianos com seus guarda-chuvas no chão do terreno, feiras ao ar livre, crianças soltas, sapateiros, brechós, vendinhas, costureiras e marceneiros. E apesar de repleto de rios aterrados, hoje dispõe de poucas áreas verdes, como praças e parques. O excesso de área construída aumenta enormemente a sensação térmica no local.

3 QUEM QUER DINHEIRO?

Voltando ao segundo personagem, Silvio Santos ganhou o *Baú da Felicidade* quase falido do comediante Manuel da Nóbrega. Era o ano de 1958 e, com um caixote servindo de mesa, em um quarto de pensão em São Paulo, seu Silvio (41) nascido Senhor Abravanel – começou a vender brinquedos e utilidades domésticas. Com sua capacidade de comunicação, conseguiu superar as dificuldades iniciais e expandir o Baú. Em seguida, abriu lojas em que os clientes podiam trocar seus carnês por brinquedos e eletrodomésticos.

Em 1961, fez sua primeira aparição como apresentador na TV Paulista, à frente do quadro *Vamos brincar de forca?*. Aproveitava o espaço televisivo para anunciar seus carnês e divulgar sua empresa que prometia felicidade.

O negócio crescia a olhos vistos. O cliente agora concorria a prêmios – geladeiras, eletrodomésticos, televisores e até Fuscas – que eram sorteados pela

(41) Como ficou conhecido na televisão posteriormente.

televisão. Uma atividade impulsionava a outra: a audiência do programa crescia, a venda do carnê e a abertura das lojas também. Como bom camelô que foi, Silvio Santos criava bordões que colavam no ouvido do telespectador: “*Sua chance de ficar milionário!*” ou “*Quem quer dinheiro?!*”. Ao dizer isso, jogava cédulas para o alto. O auditório lotado, na maioria por mulheres, ficava alvoroçado para conseguir pegar as notas.

Em 1981, Silvio Santos comprou o *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT) e passou a oferecer programas como *Todos contra um*, *Roda a roda*, *Festival da casa própria*, *Pra ganhar é só rodar*, *Tentação*, entre outros. O sucesso levou-o a expandir ainda mais o leque de empreendimentos: concessionárias, construtoras e até bancos, como o Baú Financeira, embrião do Banco PanAmericano.



Figura 3 – Projeto do Parque Bixiga criado por ativistas / Foto: Divulgação G1 – SP

4 ENCRUZILHADA

A disputa pelo terreno entre Zé Celso e o dono do Baú da Felicidade começou em 1980. Prevendo que o empreendimento imobiliário prejudicaria o espaço cênico do Oficina, o dramaturgo foi à Justiça. Com um processo jurídico complicado, com idas e vindas e diversos entendimentos legais, a disputa continua: em 2016, o Condephaat vetou a construção de torres da

Sisan, braço imobiliário do Grupo SS. A juíza Paula Micheletto Cometti afirmou nos autos que a construção de um empreendimento desse porte geraria danos irreversíveis para o bairro.

Se levarmos em consideração que o bairro da Bela Vista é um dos poucos bairros paulistanos que ainda guarda de forma quase que intacta as suas características originais, o seu traçado urbano bem definido, marcado pela presença de vilas de casas, de construções baixas, com forte influência italiana, teríamos que a não concessão da presente tutela, com a real possibilidade de modificação de tal cenário urbanístico, seria uma verdadeira carta branca para que a presente ação perdesse, ao final, o seu principal objetivo, que é justamente evitar os possíveis e mencionados danos. (Paz, 2019)

Um grupo, formado por artistas, arquitetos, moradores do bairro, cidadãos comuns e outros, criou o movimento Parque do Rio Bixiga:

Com a restauração da geomorfologia do terreno, e com a renaturalização do nosso rio do Bixiga, o projeto do Parque cumpre uma função ambiental urgentíssima pra [sic] nossa cidade: a de confluência e o escoamento das águas pluviais, atuando também, e muito, na regulação das ilhas de calor, sendo a do Bixiga, uma das mais fortes da capital. [...] É uma luta por um modo de vida, pelo direito à cidade, e sobretudo pelo direito a imaginar e criar outras cidades, livres do massacre da especulação imobiliária neoliberal que age de forma fascista contra a vida. (G1, 2023)

No ano seguinte, o imbróglio ganhou novos rumos, obrigando Zé Celso e Silvio Santos a se reunirem para um acordo. O encontro, mediado pelo prefeito João Dória (PSDB) e pelo vereador Eduardo Suplicy (PT), foi entremeado por ironias por parte de Silvio Santos: *"Meu secretário deu uma boa ideia: a gente coloca lá a 'drogalândia', como é que é, a cracolândia, e o drogado que mais se destacar no dia ganha um prêmio"*; *"Zé Celsoooo! Veio com um poncho, hein? Tá parecendo um dançarino mexicano! Você ainda canta?"*. Ao que Zé Celso respondeu: *"Canto, claro! Eu vim para uma sessão 'solenérrima'. Uma ocasião histórica!"* (Bergamo, 2023). Silvio Santos continuou: *"Nem o teatro é teu?"*. Zé Celso explicou que, na realidade, o edifício pertence ao Estado de São Paulo, mas que estava lá havia 60 anos. *"Isso não quer dizer nada! Tem favelado aí que tá há mais de 60 anos e, no momento que tem que tirar, tira no dia seguinte"*, replicou o apresentador. João Dória, em determinado momento, tentando intermediar, disse para Zé Celso: *"Relax! Você viu que nós não viemos aqui armados. É um 'brainstorming'!"* E lançou, então, sua proposta "conciliatória": uma parte do terreno seria destinada ao Oficina; a outra, a um empreendimento de Silvio Santos, como os que existem "na América". Silvio Santos ponderou que

qualquer coisa seria melhor do que deixar como estava, porque o lote vazio *"vai acabar sendo invadido"*. Doria sugeriu que a venda de unidades do empreendimento de Silvio Santos poderia viabilizar um "funding", além de uma área de "retail", em um pequeno "mall". Zé Celso interrompeu o prefeito para saber: *"O que é um 'mall'?"*. Doria respondeu: *"É um shopping menor"*. O fato de ter o Oficina em seu "backyard", completou, criaria um "asset" para os investidores. Ao saber dos planos de Doria, ou seja, que o Oficina ficaria dentro de um centro de compras, Zé Celso esbravejou: *"É horroroso! Teatro de shopping é gaveta, cara!"*. Nada foi decidido no encontro.



Reunião com Zé Celso, Silvio Santos, João Dória e Eduardo Suplicy. A conversa foi registrada em vídeo ao qual a Folha de São Paulo teve acesso.

Figura 4 - Teatro Oficina / Fotografia: Nelson Kon.



No dia 6 de junho de 2023, Zé Celso casou-se com o ator Marcelo Drumond, numa celebração a que compareceram artistas, técnicos e outras personalidades. O casal ganhou de presente das atrizes Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, mãe e filha, um pé de ipê, cuja flor é símbolo do Brasil, para ser plantado no terreno. Sabendo disso, Silvio Santos mandou instalar equipamentos de vigilância no terreno para impedir o plantio da árvore. No dia da celebração, Zé Celso recebeu uma notificação judicial que o proibia de plantar o ipê ou fazer qualquer intervenção no terreno vizinho ao Oficina, com multa prevista no valor de R\$ 200 mil por árvore.

5 ATO SEM PALAVRAS (42) ————— (42) Título de peça de Samuel Becket.

Um mês após o casamento, no dia 6 de julho de 2023, Zé Celso faleceu, aos 86 anos, em decorrência de mais um incêndio, dessa vez em seu apartamento, causado por um aquecedor. A população apareceu em massa no Teatro Oficina para celebrar o diretor com uma festa que durou toda a noite, com música e dança. A fila na porta do teatro era quilométrica, todos querendo prestar sua última homenagem. O grupo Oficina publicou na sua conta do Instagram: “Tudo é tempo e contratempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Nossa fênix acaba de partir pra morada do sol. Amor de muito. Amor sempre” (G1, 2023).

6 ANHANGABA

Anhangá (43) é uma entidade indígena que passou por uma distorção quando os primeiros jesuítas aqui chegaram, por volta de 1549, segundo Castro (2022) em *A imaginação no Brasil – estética, mitologia e senso de transcendência*. A tarefa dos religiosos era fazer um levantamento das entidades indígenas e seus objetos de adoração, que entendiam como obstáculo à propagação da fé católica. Ao observar os ritos praticados pelos indígenas, ficaram impressionados com a figura do pajé, que, segundo Castro (2022),

[...] faziam esgares, cuspiam [...]. Esses índios, às vezes, davam saltos, tinham convulsões, mudavam a expressão dos olhos e a fala. Tudo isto deixou os jesuítas reflexivos. Os pajés não oravam nem faziam sacrifícios humanos, apenas jejuavam, eram discretos e silenciosos, se consideravam o intermediário entre a comunidade e as divindades. Os jesuítas logo concluíram que estavam diante de costumes religiosos já descritos nos relatos dos antigos gregos e romanos, em que pitonisas, sibilas e augures antecipavam a palavra dos deuses e determinavam

como deveria seguir o mundo e as coisas. Lembraram-se que as pitonisas interpretavam a vontade de Apolo, de Júpiter e de Vênus, essas sacerdotisas também jejuavam, mascavam folhas de loureiro, e, ao pressentir os deuses, tinham convulsões, davam pulos, esgares, soltavam uivos como se fossem animais. Os jesuítas não tiveram dúvida. O deus pagão de Roma, Satanás em pessoa, havia se transferido para aquelas novas terras descobertas pelos europeus. Somente o demônio poderia ter tanto poder [...]. (Castro, 2022, p. 117)

Porém, anhangá, para algumas teogonias tupis, é um veado com pelagem branca e olhos de fogo que protege a caça e o campo. Cascudo (2001) cita Couto de Magalhães para explicar:

Anhangá devia proteger todos os animais terrestres contra os índios que quisessem abusar de seu pendor pela caça, para destruí-los inutilmente (p. 28). O destino da caça do campo parece estar afeto ao Anhangá. A palavra anhangá quer dizer sombra, espírito. A figura com que as tradições o representam é de um veado branco, com olhos de fogo. Todo aquele que persegue um animal que amamenta, corre o risco de ver o Anhangá, e a sua vista traz febre e às vezes a loucura. (Cascudo, 2001, p. 98 – grifo nosso)

A exemplo de Minois, em *A história do inferno* (2023), pesquisas realizadas sobre o conteúdo dos delírios e das visões dos indígenas mexicanos indicam que uma das principais causas dos delírios psicóticos ou alcoólicos tem relação com o inferno repressivo cristão introduzido pelos missionários na América Latina.

Zé Celso parece incorporar a figura do anhangá, o protetor das matas e das criaturas que amamentam, como forma de alimento e, acrescentamos aqui, também como alimento da alma, ou seja, a arte. E, segundo as nossas lendas mais remotas, aqueles que ousarem perseguir essas criaturas terão febre e loucura. Febre em forma de “ilhas de calor”, decorrentes da urbanização hipertrofiada, que aumenta a absorção e a retenção de altas temperaturas pelas construções, somadas ao crescimento do uso do transporte particular, que gera poluição atmosférica e sonora, lançando no ar substâncias tóxicas como monóxido de carbono, dióxido de carbono, ozônio, óxido de nitrogênio, dióxido de nitrogênio, entre outros. Tais fatores podem levar a uma forma de vida caótica, em que as relações humanas ficam precarizadas e adoecidas (44).

(44) Basta fazer uma conta rápida para perceber o impacto que três torres com 30 andares podem causar na atmosfera. Se cada andar tiver dois apartamentos, e cada um possuir um carro, serão mais 180 carros na região.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo tratou da briga entre Zé Celso e Silvio Santos como uma alegoria da luta pela terra no Brasil. Para tanto, as ideias de Gustavo de Castro e Miriam da Silva (2022) tornaram possível usar a antropofagia como forma de pensamento e criação de uma metodologia de pesquisa com os saberes tipicamente brasileiros e, portanto, inclusivos, em que os saberes indígenas e afro-diaspórico também estão presentes.

O que poderia ser entendido como mais uma disputa por espaço urbano pode ser visto como a insurgência de novos personagens – artistas, intelectuais, moradores e outros – pela partilha da cidade. Historicamente pertencentes às beiras das decisões oficiais, esses agentes passam a usar uma forma mais democrática e sensível de pensar o espaço urbano, num contexto tipicamente insurgente.

Por fim, o solo do Cerrado, na época da seca, fica vulnerável a queimadas. O fogo, de origem natural, termina rapidamente, causando fissuras nas sementes, o que facilita a entrada de água, a iniciar o processo de germinação e reciclagem do solo. Em seguida, saem folhas verdes, e as sementes germinam. Assim também foi Zé Celso, homem que, de tempos em tempos, entrava em combustão para que novas folhas brotassem de suas árvores e as sementes germinassem. Um processo de pura poiésis. Em nome de uma Feliz-cidade, resta agora ao grupo Oficina Uzyna Uzona e à população da cidade de São Paulo continuar a luta pela construção do Parque do Rio Bixiga.

POST ESCRIPTUM

Depois de escrito este artigo, uma resolução dos vereadores de São Paulo aprovou, no dia 21/05/2024, com 46 votos favoráveis e nenhum contrário, a criação do Parque Municipal do Bixiga. Porém, a resolução ainda precisa passar por uma segunda votação.

É, sem dúvida, uma vitória do trabalho incansável de Zé Celso, do Grupo Usyna Uzona e das lutas populares, que acreditaram que a arte pode derrotar a barbárie. Evoé!

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Gustavo de; SILVA, Miriam Cristina Carlos. *A metodologia antropofágica de Guimarães Rosa*. Diálogos, Maringá, v. 27, n. 2, p. 101-122. 2023.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MINOIS, George. *A História do inferno*. São Paulo: Editora Unesp, 2023.



Crítica ao colonialismo persistente via imagem do Cristo Redentor

LEANDRO BERTOLETTI JARDIM (45)
LEANDRO BESSA (46)

INTRODUÇÃO

Um ano após os ataques à democracia e às suas instituições, em Brasília, em 8 de janeiro de 2023, quando edifícios, patrimônios e diversas obras no âmbito cultural brasileiro foram depredadas, como a escultura *Maria, Maria* (1980), de Sônia Ebling (1918-2006), a tela *As mulatas* (1962), de Di Cavalcanti (1897-1976), e o quadro *Bandeira do Brasil* (1995), de Jorge Eduardo, as cicatrizes dos atos golpistas seguem expostas. Tais marcas, que ultrapassam a gravidade dos danos materiais causados, tornaram evidente o desprezo às diferentes manifestações da cultura e a apologia a um discurso político-ideológico unilateral, sem espaço ao diálogo. É nesse contexto que se torna relevante uma discussão mais abrangente sobre os grandes símbolos nacionais, não apenas quanto a sua iconografia, mas, sobretudo, em seu aspecto semântico, o que perpassa a revisitação e o estudo das reminiscências coloniais nas representações da nossa cultura.

1 CRISTO REDENTOR E A PERSISTÊNCIA DA COLONIALIDADE

Algumas imagens sobrevivem ao tempo de maneira especial. Conforme a parábola criada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), na qual descreve como alguns indivíduos e elementos insistem em seguir brilhando, algumas imagens simplesmente perduram no imaginário coletivo. São imagens que permanecem e, por vezes, nos encaminham de volta a um passado que possivelmente ainda não foi processado, razão pela

[45] Mestre em Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB). Especialista em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (UnB). Graduado em Letras - Português pela Universidade de Brasília (UnB).

[46] Professor do Programa de Pós-Graduação em Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB), doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Comunicação e Sociedade pela Universidade de Brasília (UnB).

qual ainda hoje segue confrontando nosso momento atual. Essas imagens têm o poder de se fazerem presentes, mesmo quando ausentes. Em *Museu da Inconfidência*, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) diz ao final de seu texto que “toda história é remorso” (Andrade, 2010, p. 83). Por essa via, propomos uma incursão crítico-reflexiva sobre a persistência do colonialismo via estátua do Cristo Redentor, na cidade do Rio de Janeiro. Sob a abordagem metodológica do imaginário, lançamos um olhar para o passado a fim de reabrir outras possibilidades de compreensão da nossa história, atentos à evolução do pensamento, neste caso, de nossa identidade nacional. O retorno ao processo que ergueu o monumento aqui estudado necessita ser refletido igualmente enquanto disputa ideológica e narrativa, como um ferimento ainda exposto e que necessita de cuidados que visem à sua cicatrização.

Representada em proporções humanas, com 38 metros (incluindo o pedestal), e construída parcialmente em um ateliê na França, em *Art Déco*, estilo europeu conhecido pelo uso de traços retos e de materiais nobres, a estátua do Cristo Redentor não representa, obviamente, um engenho artístico genuinamente brasileiro. O fato de a estátua ter sido projetada pelo francês Paul Landowski, que jamais pisou em terras brasileiras, em seus elementos mais expressivos, cabeça e mãos, é sintomático. Enquanto a arquitetura brasileira se dedicou à parte estrutural do monumento, coube ao europeu a criação do aspecto artístico e inventivo da peça, atribuindo às feições do Cristo sua interpretação apoiada no imaginário clássico do Velho Continente. Após mais de 90 anos de sua criação, a estátua aqui estudada conta com cidadania brasileira e uma imagem consolidada na cultura nacional, não obstante o principal monumento-símbolo brasileiro ser obra do engenho estrangeiro e, sobretudo, não abarcar a diversidade cultural e religiosa sobre a qual o país foi constituído. Neste trabalho, propomos uma investigação das reminiscências da colonialidade encontradas no Cristo Redentor, além de analisar o uso de sua imagem com finalidade político-ideológica.

2 AS COSTAS DO CRISTO

Etimologicamente, “favela” encontra sua origem no vegetal homônimo – *cnidoscolus quercifolius* –, também conhecido como mandioca-brava. Essa planta endêmica, que se desenvolve em forma de arbusto espinhoso, está presente na quase totalidade do território brasileiro e podia ser encontrada de maneira abundante no arraial de Canudos (1896-1897). Na ocasião, os soldados em campanha se alojaram em um dos morros da região, chamando-o de morro da favela. Com o fim da batalha no sertão, esses mesmos soldados, ao retornarem à então capital, Rio de Janeiro, passaram a residir com suas famílias no alto do morro da Providência, na zona central da cidade. Aos

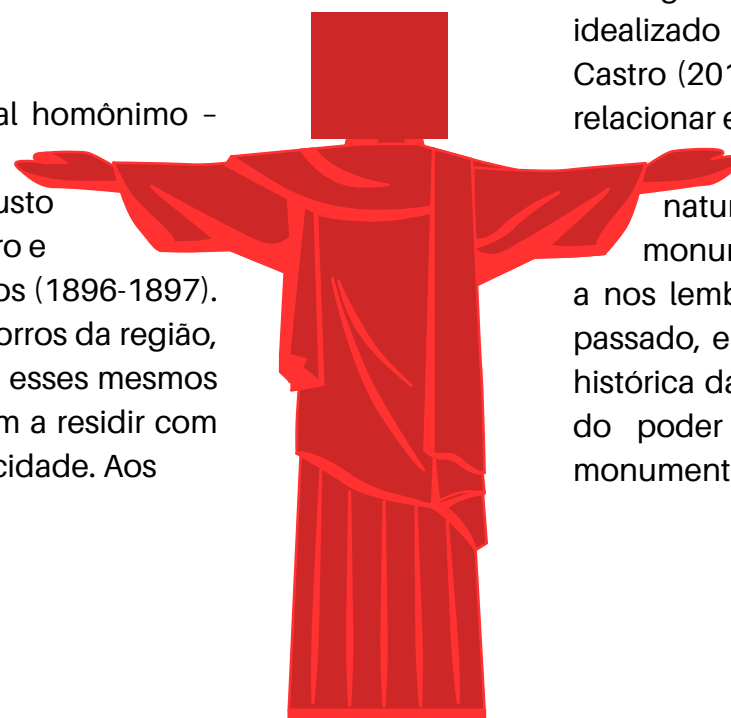
poucos, aquele assentamento habitacional precário também passou a ser chamado de morro da favela, que, por fim, batizou de maneira informal todas as habitações com iguais condições nos altos dos morros. Esse termo passou a ser usado para descrever assentamentos urbanos a partir do século XX, demarcando uma fronteira que segrega ainda hoje vários brasis. E, possivelmente, em poucas cidades do mundo, essa segregação geográfica seja tão evidente como na cidade do Rio de Janeiro.

Visto a partir dos morros cariocas (favelas), as costas do Cristo Redentor são a visão predominante. E distante. Geograficamente, pela topografia do cenário idílico do qual faz parte, mas, sobretudo, pelo afastamento imposto pelo valor cobrado à sua visitação. Mesmo com desconto para moradores do estado, visitar o monumento-símbolo da cidade representa um fator distanciador para a maioria assalariada. Excluindo-se seu simbolismo místico e observando-se a estátua como obra concreta apenas, sobre o Cristo Redentor poderia ser dito que se trata de um europeu morador da Zona Sul do Rio de Janeiro que há 90 anos observa, do alto do Corcovado, seguro e protegido, aqueles a quem simbolicamente redime e protege.

Em seu álbum *Carioca* (2006), Chico Buarque retratou nos versos de *Subúrbio* a linha imaginária que separa o Cristo Redentor dos moradores da região menos privilegiada da cidade do Rio de Janeiro, a Zona Norte:

**Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas**

Embora o principal cartão-postal permaneça fisicamente de costas para sua região periférica (Figura 1), ainda assim a estátua representa um símbolo idealizado para uma maioria. Segundo descreve o Professor Gustavo de Castro (2012, p. 14), “como a Comunicação, o imaginário possui o papel de relacionar espírito e natureza, o interior com o exterior, as intuições como conceitos”. Em uma cidade reconhecida mundialmente por sua natureza exuberante, que reúne floresta, mar, lagos e montanhas, o monumento do Cristo destaca-se por sua estrutura em concreto armado, a nos lembrar a intervenção humana, fruto da vontade política do século passado, e por sua posição de costas que nos serve como uma lembrança histórica da maneira como as periferias são tratadas pelas diferentes esferas do poder estatal. Nesse sentido, os simbolismos que relacionam o monumento a aspectos colonialistas ou de exclusão são, por vezes, imperce-



ptíveis, porém presentes. E isso se dá devido ao próprio desconhecimento e à passividade ante os processos constituidores desses símbolos.



Figura 1 – O Cristo Redentor voltado para a Zona Sul / Fonte: AGÊNCIA BRASIL, 2019, In: IstoÉ Dinheiro, 2021.

A dualidade da mística em torno da estátua, em seu aspecto sagrado, e que contrasta com a cidade profana, serviu, na história cultural do Rio de Janeiro, como propulsor poético, indicador de que o conflito, embalado por canções e alguns enredos de samba, era o próprio gerador das emoções, do amor e do ódio, da idealização e da crítica. No alto do Corcovado, todas as atenções se voltam para a busca do herói ou do culpado, o responsável pelas conquistas e pelas mazelas do povo.

Em 1989, a escola de samba Beija-Flor causou polêmica com seu desfile e samba-enredo no carnaval daquele ano. Com o tema “Ratos e Urubus”, seu autor, o sambista Joãozinho Trinta (1933-2011), pretendia levar para o Sambódromo da Marquês de Sapucaí uma imitação do Cristo Redentor como mendigo, vestido de farrapos, como se estivesse saindo da favela. Às vésperas do desfile, uma liminar da 15ª Vara Cível do Rio, a pedido da Cúria Metropolitana

da cidade, detentora dos direitos de imagem da estátua, proibiu a entrada do “Cristo mendigo”. Em um ato de insurgência que marcou a história dos desfiles do carnaval carioca, Joãozinho Trinta envolveu a enorme escultura com lona negra e colocou uma faixa no meio da estrutura com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós” (Figura 2). Assim, envolto por lona e cercado por intérpretes que representavam os habitantes da cidade que viviam à margem de seus cartões-postais, o Cristo mendigo foi ovacionado e recebido por todos em uma versão mais popular e acessível, cruzando a Sapucaí em meio a uma composição de pobreza escancarada. Abraçou e foi abraçado por representantes de uma escória da sociedade costumeiramente invisível.



Figura 2 – Cristo Mendigo da Beija-Flor (1989) / Fonte: Luiz C. Caversan-Folhapress.

3 COLONIALISMO NOS SÍMBOLOS DE ÂMBITO NACIONAL

É suposto que a imagem do Cristo Redentor tenha alcançado seu *status* de símbolo nacional por reunir alguns quesitos fundamentais, como sua simbologia afetuosa e heroica, seu apelo social mais abrangente, enquanto elemento da religião predominante, entre outros aspectos. Contudo, a elevação do Cristo Redentor como símbolo nacional só se tornou possível enquanto interesse da hegemonia política, na perspectiva de uma identidade eurocêntrica construída e idealizada. Uma vez construídas sua representatividade e sua abrangência no imaginário coletivo nacional, a estátua, finalmente, poderia tornar-se um ícone, uma marca e um instrumento validador pouco questionável. A estátua do Cristo, em sua ambivalência semântica, representa a validação coletiva para a especificidade pessoal, mas, sobretudo, pode servir como instrumento de uma narrativa hegemônica, preservando antigos estigmas do colonialismo ou propondo

novas formas de dominação.

Ao discorrer sobre a influência da estética europeia, o semiólogo e professor argentino Walter Mignolo (2000) afirma que os processos que desencadearam a modernidade escondem um lado sombrio da construção dessa narrativa chamada de colonialidade. Segundo o professor argentino, existe uma interdependência entre modernismo e colonialidade na medida em que ambos os modelos dependem de um padrão exploratório, repressivo e com finalidade de obter controle. Nessa mesma direção também aponta o professor brasileiro Alan Santos de Oliveira (2021 p. 76), para quem “a expressão ‘colonialidade’ é o resultado perverso dos projetos da modernidade ocidental para o desenvolvimento político-financeiro e a expansão da ideia de uma única verdade”.

Reminiscências dessa colonialidade são percebidas em diversas matizes da sociedade, mas é, sobretudo, no âmbito cultural que se perpetua com maior êxito, tendo sido enxertada, de início, a partir do modelo europeu e, mais tarde, mantida pelo imaginário coletivo colonizado. Segundo o professor e pesquisador mexicano Joaquín Barriandos (2019, p. 37), a dominação cultural no colonialismo se estabelece por meio de um processo que abrange quatro aspectos: epistemologia, ontologia, poder e ver, o que permite um “contraponto que abriria um novo campo de análise das maquinarias visuais de racialização que acompanharam o desenvolvimento do capitalismo moderno/colonial”.

Nesse aspecto, a ampla aceitação do Cristo Redentor como patrimônio cultural brasileiro, com sua evidente alusão à *immissa crux*, torna-se fator desejável no processo de unificação nacional em torno de uma identidade eurocêntrica construída. Tal qual o símbolo da cruz serviu a Constantino e ao Império Romano em seu tempo, a elevação da imagem do Cristo serve para a manutenção desse identitário coletivo, favorável ao poder hegemônico, em uma construção discursiva que perpassa a história brasileira e pode ser vista na pintura *A primeira missa* (1861), de Victor Meirelles (1832-1903). Financiada pelo mecenato de D. Pedro II (47) a obra de Meirelles foi fiel à romantização dos indígenas, de uma perspectiva europeia, ao retratar um cenário paradisíaco onde os nativos, representados com pele mais clara, observavam, em completa submissão e interesse, seus colonizadores, sem nenhuma referência à violência no processo da colonização. Infere-se desse quadro que ali, com a primeira missa celebrada, a cruz erguida e os primeiros europeus presentes, o país tinha, então, um começo oficial.

Considerada pela historicidade tradicional como a primeira grande obra artística brasileira, a pintura de óleo sobre tela de Meirelles acabou impondo uma percepção distorcida que se sedimentou em narrativa com o passar do tempo. Naquele contexto, o “colonial” não representava

(47) Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga, mais conhecido como D. Pedro II (1825-1891), foi o segundo e último monarca do Império do Brasil, tendo reinado de 1831 (coroação em 1841) até 1889.

sequer aquilo considerado legal ou ilegal, mas tudo que se relacionasse com a ausência da lei. A falta de uma representatividade real e de voz dos povos originários nesse quadro tornou-se sintomática daquele tempo. Nos séculos XV e XVI, discutiu-se, por exemplo, se os “selvagens” encontrados nas novas terras colonizadas seriam, de fato, humanos. Tal questionamento chegou até o Papa Paulo III (1468-1549), que respondeu, em sua bula *Sublimis Deus*, de 1537, que os povos selvagens seriam humanos, contudo um “receptáculo” vazio ou uma *anima nullius* (Hanke, 1959). A partir dessa perspectiva, que considerava oca toda uma vastidão de pessoas e suas culturas, silenciar e usar aqueles “vazios semânticos” tornou-se um padrão que perdura mascarado sob uma correlata premissa desenvolvimentista.

Tal qual a representatividade histórica e a simbologia presentes na obra de Meirelles, o Cristo Redentor carrega em si a poderosa capacidade de criar e perpetuar narrativas, com repercussões no campo social, político e econômico. Enquanto o mundo observa perplexo a velocidade com que novas *fake news* (48) e *desinformações*

são disseminadas, demonstrando tanto o poderio quanto a fugacidade das novas narrativas midiáticas, os grandes símbolos nacionais carregam um aspecto mais absolutista e definitivo, os quais, devido à sua simbologia, dificilmente são refutados. Contudo, é precisamente nesse aparente absoluto que propomos en-

contrar as reminiscências de uma colonialidade que segue ditando a narrativa da hegemonia vencedora. Consideramos, portanto, esse entendimento fundamental, uma vez que se torna alicerce para a projeção de uma construção nacional, conforme a célebre frase de George Orwell, em seu romance distópico *1984* (2005, p. 36), “quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado”.

Dado o seu grande poder simbólico e consequente potencial político-econômico, o principal cartão-postal do país vem se tornando alvo de disputas jurídicas ao longo dos anos. Parte do imbróglio se deve ao seu duplo caráter, religioso e artístico. A estátua, enquanto obra artística, tem autoria, mas, enquanto monumento religioso, pertence à Igreja Católica. Legalmente, a estátua pertence à Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, entidade que recolhe taxas para o uso de suas imagens. Isso pôde ser observado em caso recente, quando a entidade religiosa reivindicou da produtora norte-americana Columbia Pictures uma indenização milionária pelo uso da imagem do Cristo Redentor no filme *2012* (Figura 3), de Roland Emmerich, no qual ela aparece sendo destruída.

(48) O termo *fake news* engloba informações ou pretensos relatos de fatos fabricados e comprovadamente falsos. Para a Unesco (2018), notícias são informações verificáveis de interesse público e, portanto, as informações que não atendem a esses padrões não se enquadram como notícias. Nesse sentido, “a expressão ‘notícias falsas’ é um oxímoro que se presta a danificar a credibilidade da informação que de fato atende ao limiar de verificabilidade e interesse público – isto é, notícias reais” (Unesco, 2018).

O que aqui se destaca são os critérios escolhidos para uso da imagem do Cristo e para as projeções de luzes, cores e imagens feitas sobre a estátua, as quais são resultados de escolhas que se norteiam por interesse político e condicionadas pelo seu alto valor enquanto marca. Seja interpretado como elemento da cultura ou ícone religioso, em ambas as perspectivas, o Cristo Redentor é uma ode ao processo de colonialismo cultural que o elevou ao status de símbolo nacional e, como consequência, exerce influência e até mesmo potencial controle no imaginário da sociedade na qual está inserido.



Figura 3 – Cartaz do filmes 2012.
Fonte: Gazeta do Povo, 2022



Figura 4 – O Cristo Redentor com bandeiras de países com vítimas da Covid-19. Fonte: Florian Pancheur/AFP

Nos últimos anos, a estátua do Cristo Redentor tem servido a diversas campanhas de âmbito local e nacional. Assim foi na promoção da Copa do Mundo de Futebol de 2014 e dos Jogos Olímpicos de 2016. O monumento já foi iluminado de rosa, em alusão ao Outubro Rosa, e já estampou as bandeiras dos países afetados pela Covid-19 (Figura 4). Recentemente, a estátua do Cristo Redentor se “vestiu” com a camisa do Flamengo. Aqui torna-se fundamental destacar que toda projeção luminosa sobre a estátua do Cristo Redentor, seja de cores, imagens, animações, para homenagear dias internacionais, celebrar conquistas esportivas ou promover campanhas, filantrópicas ou não, sempre, sem exceção, será uma forma de eisegese (49).

A construção e identificação de um símbolo nacional é um passo determinante para que sejam discutidas, posteriormente, as implicações de seu uso simbólico, dada sua expressiva representatividade e seu potencial de instrumentalização política.

Os estudos do campo pós-colonial (50) reúnem perspectivas e teorias que retratam os desafios da reflexão contemporânea diante das expressões artísticas coloniais. Em um novo contexto, no qual o colonialismo não vigora formalmente, o que se traz à mesa das discussões são as disparidades entre o mundo colonial e a sociedade atual. Tais disparidades são percebidas nas diferentes camadas sociais, mas, sobretudo, é no campo epistemológico que se percebem mais claramente as margens divisoras entre Norte e Sul. Refletir sobre monumentos e obras do período colonial e aqueles influenciados por tal momento histórico contribui para a construção de uma nova epistemologia e, conseqüentemente, de uma nova narrativa. Nesse contexto, o processo decolonial, no âmbito da produção estética, surge como uma espécie de contrapoder para a formação subjetiva e imaginária. Conforme afirma Mignolo (2000):

(50) Entende-se por estudos pós-coloniais um conjunto de teorias que analisam as consequências do colonialismo nos âmbitos político, filosófico, artístico e literário nos países colonizados. O pensamento pós-colonial visa à ruptura com uma história única e eurocêntrica, por vezes oculta nas relações de poder que perduram na produção de conhecimento. O pós-colonialismo enquanto estudo remonta aos anos 1970, contudo foi a partir do final dos anos 1980 que se consolidou com as obras de Edward Said, Boaventura de Sousa Santos, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Walter D. Mignolo, Bill Ashcroft, Stuart Hall, entre outros.

Em última análise, aqueles que controlam, as autoridades (governos, exércitos, instituições estatais), e aqueles que controlam a economia (corporações, executivos, criativos de Wall Street), são subjetividades conscientemente imperiais e que é tarde demais para mudar. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais nos quais eles não existam mais em condições e possibilidades para a formação de tais assuntos e subjetividades. (Mignolo, 2000, p. 25)

Entende-se como decolonialismo, ou pensamento decolonial, uma ideia que se desprende de uma lógica clássica e eurocêntrica, de um único mundo possível (lógica da modernidade capitalista), e que se abre para uma pluralidade de vozes e caminhos. Trata-se de uma busca do direito à diferença e a uma abertura para outro pensamento. O decolonialismo proposto neste trabalho aponta para a necessidade de maior abertura e par-

(49) Aqui é necessária a desambiguação dos termos “exegese” e “eisegese”. “O prefixo ex (‘fora de’, ‘para fora’, ou ‘de’) refere-se à ideia de que o intérprete está tentando derivar seu entendimento do texto, em vez de ler seu significado no (‘para dentro’) texto (eisegese)” (Wirkler, 1998). O uso da palavra “eisegese” (do grego “eiségesis”) é mais frequente na literatura jurídica e teológica. Significa interpretar um texto/imagem a partir do entendimento do próprio leitor/observador, com conseqüente distorção do sentido original. A eisegese pode ser intencional, com objetivo ideológico e doutrinador, ou pode ser consequência de equívoco interpretativo.

ticipação das expressões criativas do imaginário popular brasileiro que contemple a multiplicidade de suas manifestações. A estética de matriz europeia segue colonizando na medida em que dita a construção cultural a partir de suas interpretações do padrão aceitável de beleza ou de crença. Esse processo de construção cultural, prescrito sutilmente ao longo de séculos, codificou a maneira de sentir e de perceber os valores estéticos. A construção e o surgimento de novos símbolos de alcance nacionais, enquanto vontade política, devem abranger elementos de “resistência e reexistência”, conforme pontua Tlostanova (2011, p. 14). Tal percepção implica um conceito ativo na vida comunitária, para além da simples existência.

Em consonância com a diferenciação semântica acima descrita, o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (1979) afirma que existe um contraponto entre existir e viver, em que existir implica, necessariamente, ter voz e participar de uma comunidade, em um contexto em que o indivíduo tem consciência crítica de seu meio. Isso transcende o simples viver, em que o indivíduo permanece em uma posição mais fragilizada de alienação e domesticação:

Existir ultrapassa o viver porque é mais do que estar no mundo. É estar nele e com ele. É essa capacidade ou possibilidade de ligação comunicativa do existente com o mundo objetivo, contida na própria etimologia da palavra, que incorpora ao existir o sentido de criticidade que não há no simples viver. Transcender, discernir, dialogar (comunicar e participar) são exclusividades do existir. O existir é individual, contudo, só se realiza em relação com outros existires. (Freire, 1979, p. 40)

Essa busca de democratização participativa não pressupõe ou sugere o ressurgimento de sentimentos iconoclastas, conforme observado em momentos da história, nos quais a restrição não ocultou a dominação, presente em um nível estrutural da sociedade. Exemplo disso foi observado por Gilbert Durand (2004), ao apontar a relação entre o surgimento das máquinas de produção de imagem e seu impacto sobre o imaginário. Nesse período da história, segundo o antropólogo francês, houve uma digressão sobre o papel da imagem, ocasionando uma espécie de iconoclastia, potencializada pela influência do conservadorismo religioso, ao que chamou de “monoteísmo da Bíblia” e “método da verdade” (Durand, 2004, p. 9). Tal pensamento conservador, espelhado na teologia judaico-cristã com base no Antigo Testamento, inibia qualquer tentativa de retratação do divino. Na mesma direção aponta o filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 29), ao comentar a influência religiosa na retratação artística: “o judaísmo valoriza antes de tudo uma cultura da linguagem, que chega a condenar a imagem material por sua propensão a conduzir os homens à idolatria, à confusão entre a imagem e o ser divino”.

Nesse modelo de monoteísmo, a reprodução das imagens sagradas foi vetada por séculos, contudo foi precisamente a partir da impossibilidade de retratação

de uma divindade única que surgiram inúmeras outras interpretações abstratas nas artes sacras, desencadeando um amplo processo criativo alimentado pela imaginação criativa. Recentemente, novos movimentos iconoclastas surgiram ao redor do mundo. Uma nova discussão sobre a permanência ou a retirada de obras e esculturas que remetessem a períodos destoantes do atual veio à tona, como observado nos casos dos debates sobre a recolocação dos reis na fachada da Catedral de Notre Dame, a derrubada da estátua de Lênin na Rússia, ou a retirada da estátua do colonizador (monumento de Colombo), a pedido da presidente Cristina Kirchner, na Argentina.

Tornou-se notória também a destruição de estátuas centenárias do Buda de Bamiyan pelos talibãs no Afeganistão, em 2001. Além disso, uma onda de movimentos populares no sul dos Estados Unidos destruiu estátuas erguidas em homenagem a personagens escravagistas na história daquele país. No Brasil, articulações semelhantes foram percebidas em algumas cidades, com destaque para o movimento surgido nas redes sociais que pedia a derrubada da estátua do bandeirante Borba Gato (1649-1718), em São Paulo, a quem é atribuída uma série de massacres a povos indígenas que habitavam a região centro-sul do país.

O caso da estátua do Cristo aqui estudado reflete uma necessidade generalizada de revisitação aos símbolos nacionais informais e de maior esclarecimento público acerca das políticas para escolha e uso desses símbolos. Conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda (2012, p. 14), “a cultura é uma construção discursiva historicamente datada, que revela a demanda política de um contexto definido”. Tal perspectiva pressupõe que a escolha de uma representação simbólica de maior abrangência, como regra, enquadra-se em uma construção de projeto político, com repercussão em toda a sociedade, e requer a compreensão e a participação mais abrangente, de modo que todas as vozes sejam ouvidas. Torna-se, portanto, fundamental que também seja reavaliada a dimensão da participação social, de forma que sejam contempladas expressões artísticas de maneira mais democrática e que não se enquadrem exclusivamente no identitário eurocêntrico. Nesse sentido, o próprio conhecimento e a reinterpretção de monumentos, obras e expressões artísticas que remontam a períodos obscuros da humanidade fazem parte de um novo caminho de empoderamento identitário e cultural no qual o domínio da narrativa ocupa lugar fundamental no processo. Para o filósofo alemão Walter Benjamin (1985), a barbárie praticada pelos vencedores não pode ser desprezada; antes, ocupa lugar fundamental no entendimento da cultura e da própria civilização.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados

no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais. Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1987, p. 225)

Portanto, o resgate da história e do patrimônio cultural pressupõe uma revisitação interpretativa de forma consciente, em que a resistência ante os padrões impostos dialoga com uma construção em bases nacionais. Segundo Mircea Eliade (1994, p. 53), a aceitação da retórica colonialista reflete uma “mitificação do originário” idealizada na figura do colonizador, que reflete o desejo de retornar às origens e à Idade de Ouro primordial. Nesse sentido, ignorar a representatividade colonialista nas obras de arte, em especial nos grandes monumentos nacionais, torna-se uma maneira de compactuar com os valores dos dominadores.

Ao comentar sobre o policulturalismo nas sociedades, Michel Maffesoli (1998) afirma que a chegada do novo implica a resistência dos valores culturais tradicionais, os quais consideram a novidade como ameaça e um princípio de decadência. Nesse sentido, movimentos conservadores e ultranacionalistas costumam inibir a chegada do diferente, da troca e do potencial de efervescência cultural. No caso do Brasil, os valores originários sempre estiveram presentes, embora varridos para debaixo de um espesso tapete do poder dominante. A chegada do novo, aqui, representaria, na verdade, o retorno do originário à sua centralidade, em um cenário que o imaginário teria papel fundamental e estruturante no âmbito social, espaço para criações originais como demonstrações da “sinergia das qualidades próprias à estática e à labilidade do dado social” (Maffesoli, 1998, p. 148), o que seria uma espécie de ajustamento entre convergências e divergências culturais, próprio da heterogeneidade das sociedades.

Não apenas quanto ao reconhecimento e à escolha dos monumentos e símbolos nacionais, mas a própria percepção da nossa heterogeneidade potencializaria uma enormidade criativa peculiar dessa singularidade cultural. O sincretismo não reconhecido que tão naturalmente flui, perpassando as religiões dominantes, a miscigenação das ruas e as influências herdadas de todas as latitudes, requer muitas exclamações ao final de qualquer sentença que tente suprimir a chamada “brasilidade”. O professor Emerson Giumbelli (2008, p. 97) descreve como a Festa do Nosso Senhor do Bonfim, comemorada desde o sé-

culo XVIII, na Bahia, em torno de uma imagem, se tornou um ritual sincretista conhecido popularmente como Lavagem do Bonfim, algo que desagradou a Igreja Católica à época, a qual acionou os poderes civis na tentativa de reprimir tais festividades. Não havendo como frear a liturgia sincretista e espontânea, a própria Igreja passou a organizar um cortejo, dando espaço para a entrada de elementos da “cultura afrobaiana”.

A sinergia convergente vem resistindo ao longo de décadas, encontrando mediadores e ecos em várias áreas no âmbito cultural, em um contexto que não intenciona repelir Tupã, Olorum, Jaci ou Exu; antes, coloca-os à estatura imaginária de seu par sobre o Corcovado. Ao comentar a absorção de elementos inclusivos no âmbito religioso, Giumbelli (2008) afirma:

Há registros que testemunham a existência de oferendas (‘despachos’) nas encostas do Corcovado e que notam a associação entre a imagem do Cristo e a figura de Oxalá. Mesmo os evangélicos, apesar de suas críticas à idolatria, convivem com a imagem, organizando cultos a seus pés e apropriando-se dela para suas pregações. (Giumbelli, 2008, p. 98)

Tal perspectiva inclusiva da diversidade religiosa pode ser observada em retratações artísticas com abordagem mais democrática, as quais exploram o sincretismo popular brasileiro, conforme demonstrado na canção Samba do grande amor (1983), de Chico Buarque:

**Fui rezar na Sé Pra São José
Que eu levava fé no grande amor Mentira
Fiz promessa até Pra Oxumaré
De subir a pé o Redentor**

Em uma demonstração da religiosidade perfeitamente possível no âmbito das práticas presentes no sincretismo brasileiro, Chico Buarque faz menção a Oxumaré, orixá mediador entre o céu e a terra na Umbanda, como alvo de súplicas e, caso as atendesse, o pagamento da promessa seria subir a pé até um dos mais expressivos símbolos do Cristianismo no Brasil. A própria constituição da estátua do Cristo Redentor como obra resultante do modernismo já indicaria seu apelo universal e de abertura ao diálogo e à pluralidade, sobretudo considerando-se a convergência das diferentes influências das produções artísticas daquele período. De acordo com Giumbelli (2008, p. 99), “a modernidade passa por uma multiplicação que nega origens únicas” e, nesse caso, a ascensão de uma escultura moderna como símbolo nacional, sobretudo em sua simbologia afetiva de braços abertos, reuniria em si o potencial de convergência, a despeito da ideologia e do interesse pelo domínio de sua imagem.

Um dos entraves para o uso da imagem em um contexto mais sincretista reside no caráter religioso do monumento, o qual está ligado a uma abordagem teológica mais exclusivista. Em monoteísmos absolutistas, como no Islamismo e no Cristianismo, alcançar o Jannah, concepção islâmica do paraíso, ou o céu (vida eterna), de acordo com a convicção cristã, dá-se exclusivamente por um caminho único, onde rotas alternativas não são consideradas. Desembarcado no Brasil a partir das Grandes Navegações, o Cristianismo rapidamente se tornou uma presença constante na vida do brasileiro, o qual driblou em muitos momentos a imposição religiosa, ao agregar práticas e rituais oriundos de outras matrizes, em forma de festividades, celebrações e em um sincretismo próprio que possibilita, ainda hoje, uma criação cultural riquíssima em sua diversidade.

Em *Sem samba não dá*, Caetano Veloso (2021) descreve a crise cultural e ideológica que divide o país e sugere, de maneira poética, que o samba seria a máxima forma de convergência por seu apelo democrático e agregador, abrangendo todas as origens e matrizes. Nos versos iniciais, observa-se a associação sincretista como forma agregadora, relacionando a estátua do Cristo e a saudação ao Orixá: “Olho pro Cristo ali no Corcovado/E, em silêncio, grito ‘Épa babá!’/Tudo esquisito, tudo muito errado/Mas a gente chega lá”.

Sob a perspectiva do texto descrito acima, observa-se que a associação de símbolos de diferentes religiões que dialogam cria um cenário agregador de entendimento. A expressão “Epá Babá”, saudação a Oxalá, considerado pai de todos e o maior dos orixás do panteão africano, significa “Salve Pai”, “Salve Oxalá” ou “Viva o Pai”, com admiração e espanto, ao ancestral dos ancestrais. Para Franco Berardi (2020, p. 213), o conceito singular de identidade pessoal e coletiva com base no passado seria um equívoco, uma vez que a identidade é uma projeção de qualidades do passado sobre a imaginação do futuro. Dessa forma, procura um padrão de estabilização fechado, que não comporta o dinamismo do processo de transformação e evolução da cultura. Segundo o filósofo italiano, essa identidade imposta seria também uma forma de constructo psicopolítico para manter coeso um corpo social.

As músicas de Chico e de Caetano aqui apresentadas caminham na direção oposta a uma identidade nacional hermética como resultado de uma prescrição; antes, apontam para um processo de identificação atemporal e que se baseia nas transformações pelas quais a sociedade passa e que abrangem cultura, religião, política e aspectos sociais. Enquanto o conceito de identidade procura “como base uma noção imaginária de pertencimento a um passado comum” (Berardi, 2020, p. 213), o processo de identificação reconhece e dá voz à pluralidade, às minorias, às matas e aos terreiros, a milhares de escravizados sem nome e à memória dos diversos povos originários, ao afirmar que há espaço para todos e que essa abertura precisa acontecer, em um caminho em que a comunicação e a cultura exercem papel fundamental de resistência na criação de uma sociedade mais democrática. Por essa razão, os novos símbolos nacio-

nais precisam surgir de forma espontânea, a partir das expressões populares, e não simplesmente acatados como fruto de uma imposição hegemônica.

A própria construção histórica em torno da imagem do Cristo demonstra uma imposição estética construída a partir do branqueamento de suas retratações, processo em que a identificação com o divino, enquanto modelo supremo, pressupunha a identificação do homem branco como seu máximo representante. Nessa perspectiva, associa-se o entendimento de que, no Norte, vieram os colonizadores europeus à compreensão de que, do alto, veio a revelação do divino. Gilbert Durand (2012) comenta a associação entre o altíssimo místico em diferentes culturas e os senhores todo-poderosos vindos do Norte:

[...] os historiadores das religiões insistem no notável caráter monoteísta do culto do céu ou do Altíssimo. Só o céu é divino, e é ao solitário Urano que o politeísmo olímpico sucede. Os grandes deuses da Antiguidade indo-europeia, Dyaus, Zeus, Tyr, Júpiter, Varuna, Urano, Ahura-Mazda, são os senhores todo-poderosos do céu luminoso. Também Javé, tal como o Anu semítico, seria um deus do céu. (Durand, 2012, p. 136)

Tal entendimento cria terreno para uma construção simbólica entre “salvador” e “europeu”, a qual refletiu-se na estética das artes sacras, culminada na ocidentalização e no branqueamento das imagens. Assim, de homem palestino, que provavelmente assumiu as funções de seu pai como carpinteiro e que se deslocava por longas viagens sob o intenso sol do Oriente Médio, até as retratações como jovem loiro de aspecto delicado, pele clara e olhos azuis, conforme popularizado a partir da imagem criada pelo pintor norte-americano Warner Sallman (1892-1968) (51), a imagem de Jesus sintetiza um padrão associativo entre o divino e o homem branco e reflete uma forma de dominação cultural que se alinha a essas representações artísticas.

Segundo o sociólogo e professor Francisco Borba Ribeiro Neto (2018), coordenador do Núcleo Núcleo Fé e Cultura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o padrão associativo do homem branco e salvador reforça uma ideia segregadora no âmbito social. Em entrevista cedida à *BBC News Brasil* em 2018, Ribeiro Neto comentou que “o problema não é termos um Cristo loiro de olhos azuis” (2021, 8 min.)(52) Para o sociólogo, a associação com a figura do europeu na constituição do imaginário encontra-se no cerne da questão, cujo real problema seria

(51) Warner Elias Sallman (1892-1968) foi um pintor e publicitário norte-americano que se especializou na criação de obras religiosas cristãs. Tornou-se conhecido pela pintura *Cabeça de Cristo* (1940) na qual retrata a imagem de Jesus de maneira realística e com aparência caucasiana. Desde então, a obra serviu de inspiração estética em reproduções de vitrais, pinturas, cartões, hinários etc. por todo o mundo.

(52) BBC News Brasil. O que os historiadores dizem sobre a real aparência de Jesus. YouTube, 25 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMi90QbM2xY>. Acesso em: 19 jul. 2022. (8 min.). [07'04" - 07'08"]

gros ou mulatos, com feições caboclas, imaginando que a divindade deve se apresentar com feições europeias porque essas representam aqueles que estão ‘por cima’ na escala social” (Ribeiro Neto, 2021, 07’09"-07’20").

Para Gilbert Durand (2012), o entendimento que associa o soberano, no sentido monárquico, com a figura do divino alinha-se aos elementos ascensionais diurnos como poder, luminosidade e dominação, em uma escala verticalizada. Segundo o autor, a frequência a lugares altos ou a retratação de formas gigantizadas sugerem uma atitude de “contemplação monárquica” de dominação soberana (Durand, 2012, p. 137). A perspectiva que associa em âmbito simbólico o soberano monárquico e o divino e que encontra reincidências em diferentes culturas torna-se ainda mais evidente sob a perspectiva colonial. Do Norte vieram os soberanos europeus em nome da monarquia, conquistadores bélicos, os quais trouxeram um sistema religioso exclusivista e centralizador de uma divindade única, impondo um modelo civilizatório alheio ao que se conhecia por aqui. Pelas mãos dos colonizadores brancos vieram, portanto, a luz primordial e o padrão cívico, refletindo-se em um padrão estético que exaltou o Norte salvador e que, na tradição das retratações das artes sacras, precisava de um rosto como modelo.

Em 2001, o profissional forense inglês, especialista em reconstruções faciais, Richard Neave, se valeu de técnicas modernas para procurar chegar a uma aparência aproximada do Cristo histórico. Para isso, utilizou crânios do século I encontrados na mesma região onde Jesus teria vivido e recriou, por meio de modelagem em 3D, um rosto que, segundo o profissional, teria sido típico para a sua época. De aspecto moreno, assemelhando-se em aparência a um típico homem do Oriente Médio, a imagem contrasta com o padrão europeu idealizado das produções do cinema e das retratações artísticas. Na Figura 5, apresentamos uma montagem, com o rosto de Cristo, criado por Richard Neave, no centro, cercada de algumas das mais célebres aparições do rosto de Jesus ao longo da história, do IV século da era cristã até o personagem interpretado pelo ator norte-americano Jim Caviezel em *A paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson. Ressalta-se o contraste entre a provável aparência mediterrânea e as retratações branqueadas nas pinturas e no cinema.



Figura 5 - Os rostos de Cristo
Fonte: Compilação do autor.

Retratações de figuras históricas mais branqueadas não são fatos isolados, sobretudo tornam-se mais evidentes em regiões colonizadas sob o padrão civilizatório europeu. No Brasil, o mesmo aconteceu com as imagens do escritor Machado de Assis (1839-1908), o que pode ser interpretado como tentativa de esconder sua afrodescendência para impedir eventual associação de sua genialidade literária com a origem não europeia. Particularmente no Brasil, o desejo de embranquecimento se tornou uma política de Estado. A escancarada “eugenia” (53) que se acentuou após a abolição da escravidão foi amparada por personalidades proeminentes daquele tempo e pela própria Constituição Federal de 1934, a qual prescrevia, em seu art. 138, b, que era dever do Estado “estimular a educação eugênica” (Brasil, 1934).

Esta é uma breve contextualização do escopo social de quando o Cristo Redentor surgiu, no início da década de 1930. Naquele tempo, clubes eugenistas propunham o estímulo à imigração europeia como forma de “clarear” a população, culminando na época da restrição de que novos imigrantes de origem africana chegassem ao país, o que foi oficializado anos depois, em 1945, pelo Decreto nº 7.967 (Brasil, 1945), assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, que limitava a imigração ao país com finalidade de “preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”. Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a consequente derrota do regime nazista, o qual também se apoiava no modelo de supremacia racial, a eugenia foi perdendo força pelo mundo, perdurando, contudo, de maneira estrutural nas sociedades.

A idealização do padrão civilizatório-religioso europeu configurou um pensamento colonizado de tal forma enraizado que é, ainda hoje, perfeitamente crível no imaginário brasileiro a ideia de que um salvador, empresário ou político branco seja mais facilmente associado ao divino e à confiabilidade. Do mesmo modo, associou-se também o padrão estético de beleza ideal ao modelo europeu, em um conceito que segue presente nas mídias, no cinema e na televisão. Exemplo disso, em 2018, às vésperas do processo eleitoral brasileiro, o então candidato para a vice-presidência, general Hamilton Mourão, acompanhado de seu neto, ao se despedir de jornalistas no aeroporto de Brasília, evidenciou que reminiscências dessa eugenia seguem presente: “Gente, deixa eu ir lá que meus filhos estão me esperando. Ó, meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça” (54), afirmou o general entre risos.

(54) Disponível em:
<https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/06/mourao-cita-branqueamento-da-raca-ao-falar-que-seu-neto-e-bonito.htm>. Acesso em: 26 mai. 2022.

(53) Termo cunhado pelo antropólogo inglês Francis Galton (1822-1911). A palavra significa “boa linhagem” e foi utilizada por escravocratas e pelo nazismo para designar uma raça superior.

Em 2021, um caso de imposição de imagem na África repercutiu nas mídias sociais pelo mundo. Aconteceu na província de Benguela, em Angola. Inspirado no Cristo Redentor do Rio de Janeiro, o governo local construiu uma estátua de 15 metros de altura sobre um monte próximo à cidade. Aquilo que deveria ser um monumento para atração turística acabou causando revolta, sobretudo, porque foram usadas técnicas duvidosas de acabamento no rosto da imagem, conferindo-lhe um aspecto realístico que acentuou ainda mais as feições características de um homem branco (Figura 6). Várias personalidades angolanas se manifestaram, como a *rapper* Eva Rapdiva, que afirmou no Twitter que era “triste” ver um Cristo branco na África em pleno ano de 2021 (55). A escolha dos traços da fisionomia que simbolizam a divindade, como vimos até aqui, reflete uma construção de um padrão colonialista e acaba por criar uma espécie de modelo supremo a ser seguido. Nesse caso, torna-se também uma escolha epistemológica com repercussão no processo de identificação social.

(55) Disponível em: <https://oglobo.globo.com/boa-viagem/estatua-em-angola-causa-controversias-na-internet-veja-outros-monumentos-do-cristo-pelo-mundo-24867877>. Acesso em: 13 maio 2022.



Figura 6 – O Cristo Redentor angolano. Fonte: Ferreira, 2012, O Globo, s/p.

O Cristo de Benguela é um exemplo maximizado da mesma dinâmica que aconteceu amplamente no mundo colonizado. De acordo com o professor português Boaventura de Sousa Santos (2009), como sequela desse processo de colonização, estabeleceu-se o “pensamento abissal”, característica da modernidade ocidental e que consiste em um sistema de distinções visíveis e invisíveis que dividem a realidade social em dois universos ontologicamente diferentes. O professor português entende que as linhas cartográficas “abissais” que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e seguem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial. A própria injustiça social no mundo estaria, portanto, estritamente associada a esse sistema velado que requer a construção de uma nova forma de enxergar o mundo, um pensamento “pós-abissal”.

4 POR UM CRISTO REDENTOR E CONVERGENTE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado o potencial de influência e alcance da imagem aqui estudada e sendo ela uma espécie de síntese constitutiva da sociedade brasileira, à sua simbologia esperamos que seja agregada toda a multiplicidade cultural envolvida. Desejar um Cristo Redentor convergente significa, mais que clamor, a reivindicação de um país mais democrático em representatividade. Entendemos que esse símbolo, embora remeta a uma perspectiva colonialista, tem o potencial de sintetizar a capacidade de convergir e de agregar novos elementos da cultura brasileira. Trazer parte dessa grandiosidade das alturas e agregar a isso os elementos que vêm da parte “baixa” do panteão nacional configura um resgate do espírito antropofágico do modernismo nacional de que deveria haver espaço para todas as expressões, algo tão premente na sociedade brasileira em 2022. Contudo, associações às expressões culturais e religiosas dos povos originários e de matriz africana seguem enfrentando não apenas o estigma, mas também violência e intolerância de maneira recorrente em diversos lugares do Brasil.

Exemplos dessas agressões são expostas de maneira recorrente nos meios de comunicação. Em 2016, a estátua em homenagem a Iemanjá, localizada na praia do Cabo Branco, em João Pessoa, na Paraíba, foi alvo de vandalismo, tendo a sua cabeça cortada e os dedos quebrados (56). Em 2020, o busto que homenageava a Yalorixá e ativista baiana Mãe Gilda foi destruído no Parque do Abaeté, no bairro de Itapuã, em Salvador (57).

(56) Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2016/03/estatua-de-iemanja-na-oria-de-joao-pessoa-e-alvo-de-vandalismo.html>. Acesso em: 13 maio 2022.

(57) Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/stories/mae-gilda-inspirou-dia-de-combate-a-intolerancia-religiosa/>. Acesso em: 13 maio 2022.

Em Brasília, Distrito Federal, desde a inauguração da Praça dos Orixás, no ano 2000, o espaço que reúne esculturas de 16 orixás tem sido constantemente alvo de depredação, como o mais recente caso, em 2021, que acarretou um criminoso incêndio da estátua de Ogum (58). Fato curioso é que todas as esculturas estavam bastante próximas do nível do solo. Seus pedestais, elementos engrandecedores, quando existentes, não distanciavam os observadores de sua simbologia mística. Estavam acessíveis, considerando-se essa conotação e tudo aquilo que isso implica. Tais relatos de intolerância e de violência contra as expressões culturais e religiosas de matrizes distintas da hegemônica, que se alinham com os

(58) Disponível em:
<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/08/27/video-imagem-de-ogum-e-queimada-na-praca-dos-orixas-em-brasilia.ghtml>. Acesso em: 13 maio 2022.

Estavam acessíveis, considerando-se essa conotação e tudo aquilo que isso implica. Tais relatos de intolerância contra as expressões culturais e religiosas de matrizes distintas da hegemônica, que se alinham com os discursos de ódio encontrados, muitas vezes, nas mídias sociais, refletem o atual momento de polarização político-ideológica que culminou nos atos de vandalismo e depredação artística e cultural do 8 de janeiro de 2023, possivelmente, reflexo do próprio desconhecimento do processo constituidor do país.

Figurando como símbolos presentes na vastidão do imaginário brasileiro, neste trabalho, procuramos fazer dialogar, no nível do solo de nossos terreiros e templos, o Cristo Redentor e Macunaíma, Tupã e os orixás, como reflexos da diversidade e origens formadoras. Conforme apontou de maneira contundente Darcy Ribeiro (1995, p. 453): “Todos nós brasileiros somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados [...]. Como descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre marcados pelo exercício da brutalidade sobre homens, mulheres e crianças”. Para o antropólogo brasileiro, toda essa barbárie precisa ser revisitada e exposta para que o conhecimento do processo de formação desperte cada vez mais o desejo de uma mudança estrutural. “Esta é a mais terrível de nossas heranças [...]. Mas nossa crescente indignação contra essa herança maldita nos dará forças para, amanhã, conter os possessos e criar aqui, neste país, uma sociedade solidária” (Ribeiro, 1995, p. 120).

Nesse sentido, embora o estudo do processo que elevou o Cristo Redentor ao posto de grande símbolo nacional nos leve ao encontro de antigas feridas – muitas das quais seguem expostas –, esse percurso tem por objetivo o confronto do passado com vistas a uma futura reconfiguração participativa em que a comunicação exerça papel fundamental. Nosso entendimento compreende uma iconoclastia que demanda derrubadas do racismo, do estigma, do viés e do preconceito em todas as suas formas, como maneira de reconstrução de uma sociedade mais solidária, conforme demonstrou em metáfora coreografada a escola de samba Salgueiro no desfile de carnaval do Rio de Janeiro em 2022.

Com um enredo que abordou a resistência do povo negro na preservação de sua cultura, em dado momento da apresentação, dois artistas negros derrubaram, em plena Marquês de Sapucaí, um imenso obelisco em que se lia a palavra “racismo” (59). De igual maneira, a derrubada aqui proposta procura reduzir a distância da hierarquização civilizatória simbolizada por obeliscos e muitos símbolos verticalizados, em um resgate de nossas raízes e de tudo aquilo que foi diluído ao longo da história pelo poder hegemônico.

(59) O conceito de “antropoceno” (do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo) foi popularizado no início dos anos 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen para designar um novo período geológico que se caracteriza pelo impacto do homem na Terra.

Ao comentar a queda iminente da humanidade ante a insustentabilidade do Antropoceno e de suas consequências, o escritor e filósofo indígena Ailton Krenak (2019) aponta para a história de resiliência dos povos originários durante os períodos de colonização, as manobras que utilizaram e como isso pode inspirar o presente. Uma vez que em seus processos de resistência diversos povos indígenas vêm adiando seus “fins de mundos”, não fazendo “outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair”, Krenak (2019, p. 21) sugere que, para essa queda, sejam construídos “paraquedas coloridos” como símbolos da sobrevivência e da expansão da subjetividade, os quais poderiam “abraçar” toda a diversidade. Nessa metáfora da descida desacelerada, haverá tempo para visitar antigas feridas e “malditas heranças”, fundamentais em um processo que se proponha à convergência e ao respeito das diversidades, e isso “significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo” (Krenak, 2019, p. 23).

Nosso entendimento é de que, na imagem do Cristo Redentor, estão refletidos, de maneira mais imediata, o padrão civilizatório, estético e religioso europeu assim como se escondem feridas da colonialidade que seguem abertas em nossa sociedade. Do alto de sua complexidade semântica, a imagem do Cristo Redentor acaba por se tornar uma simbologia de todas as contradições entre o céu místico e a terra de sofrimento, do elitismo que privilegia a Zona Sul ao caos da cidade às suas costas. Uma imagem de representação religiosa, mas que passou a atrair turistas de diferentes origens e credos com seus braços abertos e toda a afetividade que isso comunica. Tal como a formação brasileira, a imagem do Cristo reflete extremos que perpassam a imposição estética e religiosa, mas que também transmitem os afetos e a receptividade para quem vem de todas as latitudes. Seu entorno agrega elementos da natureza e aspectos fabricados pelo engenho humano,

em um diálogo permanente que sugere uma possível interação harmoniosa.

É nesse sentido – de que abrange toda essa complexidade e contradições – que podemos dizer que a imagem do Cristo Redentor carrega em si o potencial de se tornar um símbolo agregador, na medida em que figure democraticamente em um panteão de imaginários culturais que se complementam em sua diversidade e abra espaço para a reconfiguração de novas estéticas e modelos decoloniais. Entendemos que essa estátua se constitui como síntese de uma nação em construção que absorveu brasileiros vindos de todas as partes, espelhando um semantismo caboclo de miscigenações e contradições que simboliza, em torno de uma imagem, aspectos da estética importada, do divino, do colonialismo e dos afetos, como cada pastilha de pedra-sabão que compõe o Redentor e, dessa forma, o torna imenso em sua heterogeneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Museu da Inconfidência*. In: ANDRADE, Carlos Drummond. Claro enigma. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BARRIENDOS, Joaquín. *A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistêmico*. Revista Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 38-57, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDI, Franco. *Asfixia – capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu, 2020.

BRASIL. Decreto nº 7.967, de 27 de agosto de 1945. Dispõe sobre a Imigração e Colonização, e dá outras providências. (Revogado pela Lei nº 6.815, de 1980). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/19371946/del7967.htm. Acesso em: 24 fev. 2022.

BUARQUE, Chico. *Samba do Grande Amor*. In: Para viver um grande amor. Vários artistas. Rio de Janeiro: CBS, 1983.

BUARQUE, Chico. *Subúrbio*. In: BUARQUE, Chico. Carioca. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

SILVA, Gustavo de Castro da. (org). *Mídia e imaginário*. São Paulo: Annablume, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Algés, Portugal: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GIUMBELLI, Emerson. *A modernidade do Cristo Redentor*. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p.107-105, 2008.

HANKE, Lewis. *Aristóteles e os índios americanos*. 1. ed. original de 1959. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura como recurso*. Coleção Cultura é o quê? V. V. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2012.

IRETON, Cherilyn; POSETTI, Julie. (ed.). *Jornalismo, fake news & desinformação: manual para educação e treinamento em jornalismo*. Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MIGNOLO, Walter. *Aisthesis Decolonial*. Calle 14, v. 4, n. 4, p. 10-25, enero-junio 2010.

MIGNOLO, Walter. Local histories/Global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000.

OLIVEIRA, Alan Santos de. *Círculos, espirais e rodas no mundo afro-atlântico: itinerários do pensamento rodante*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2021.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

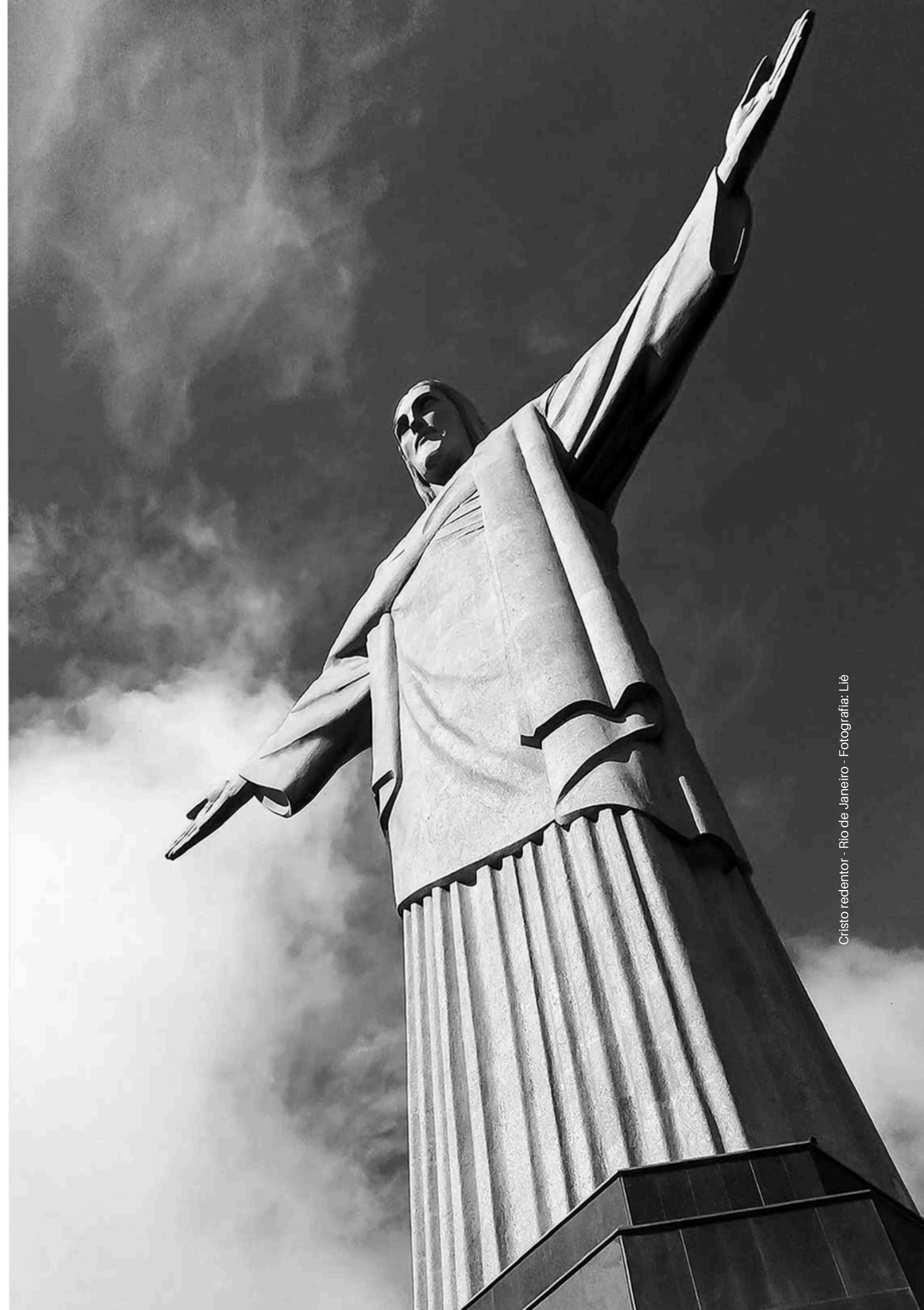
TLOSTANOVA, Maldina. *La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial*. Calle 14, v. 5, n. 6, p. 10-31, enero-junio 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de S. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

VELOSO, Caetano. *Sem samba não dá*. In: VELOSO, Caetano. *Meu Coco*. Rio de Janeiro: Sony, 2021.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.



Cristo redentor - Rio de Janeiro - Fotografia: Liê

**imagens
insurgentes**



Breves aproximações entre cinema e ação direta

PEDRO BEILER GARCIA (60)

Destituir o governo é tornar-se ingovernável.
Comitê Invisível, 2017, p. 97

INTRODUÇÃO

Caminhando junto aos filmes, a escrita aqui traçada não pretende detalhar seus contextos ou mesmo dar conta da totalidade de suas experiências, mas produzir um gesto de montagem/aproximação: aproximar os filmes de Tonacci e Trevisan, realizados nos anos de maior repressão, após o golpe de 1964, da ideia de ação direta. Buscamos, portanto, uma escrita que entenda a insurgência – luta política em embate com o capitalismo e suas instituições – como forma de produção de ideias e conhecimentos e que perceba que, para estar em contato com estas, é preciso evitar certas hierarquias entre o pensamento sistematizado (61) e aquele que emerge da luta e das imagens que nesta se produzem.

Os filmes aos quais dedicaremos nossa atenção nos interessam por estarem implicados em práticas insurgentes, ou seja, por produzirem um gesto de embate sensível por meio de suas imagens e montagens.

Em *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan, cenas de revoltas populares ao redor do mundo se chocam com imagens das forças de repressão do Estado e de seus representantes. Insurgências, barricadas, multidões. Discursos, policiais, prisões. Um grito agônico, ambíguo e estridente acompanha o ritmo das imagens que se aceleram, formando

(61) Como aponta o pensador Édouard Glissant (2005, p. 21): “Os pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais. O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica em nossos dias de forma mais válida à falsa universalidade dos pensamentos de sistema”.

[60] Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor temporário do Curso de Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Brasília (IFB), Campus Recanto das Emas.

uma onda de rebeldia na tela. Uma frase vai se revelando: “É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário, e não se intimidar com os grandes nomes nem as autoridades”.



Figura 1 – Frames do filme Contestação. Fonte: João Silvério Trevisan, 1969

Essas imagens foram montadas a partir de trechos encontrados em cinejornais (62) e, como apontado em artigo do pesquisador Luiz Garcia (2016, p. 85), são “um caso raro de reemprego de imagens no Brasil para a época, construído em sua maior parte [...] sobre protestos populares e estudantis no país e no mundo”. Porém, em Contestação, não há referência aos seus contextos ou às questões específicas de cada luta filmada. É a montagem que faz confluírem as diferentes revoltas, tornando-as parte de uma mesma vibração. Imagens se seguem, se chocam, se somam, se tornam parte de um mesmo levante sensível.

(62) Cinejornais eram filmes de curta duração de caráter jornalístico/informativo exibidos em salas de cinema do Brasil da primeira metade do século XX até seu desaparecimento na década de 1980.



Figura 2 – Frame do filme Contestação. Fonte: João Silvério Trevisan, 1969

O filme não chegou a ser exibido no Brasil no momento de sua realização. Feito anonimamente e de forma clandestina, o curta-metragem de agitação só teria sua primeira exibição em território brasileiro em junho de 2013:

Após décadas de exílio do circuito das telas, *Contestação* retornou em junho de 2013 para a Mostra de Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras, coincidentemente, no mesmo momento em que o Brasil era sacudido pelas maiores manifestações de sua história recente. (Garcia, 2016, p. 85)

Um ano antes de *Contestação*, outro filme realizado durante a ditadura militar brasileira, aproximava o cinema de um desejo de ação direta. Em *Blábláblá* (Andrea Tonacci, 1968), uma insurreição que paira torna evidente a crise do discurso e da palavra. A longa fala de um representante autoritário torna-se blá-blá-blá diante das câmeras e dos microfones que o cercam. Imagens documentais de rebeliões, como rastros sensíveis que interrompem o longo pronunciamento, colocam em questão o discurso desse líder. As imagens interrompem sua fala, não apenas pela forma como surgem na montagem, mas, pela força sensível que corta a narrativa política pretendida pelo orador.

O filme se passa em quatro tempos e talvez outros mais: o discurso do ditador; a conversa de uma guerrilheira e um fotógrafo; a fúria de um estudante; a repressão e a violência policial. Soldados falam blá-blá-blá, dois homens são executados em uma área de areia e mato, o ditador que discursa se mostra cansado e tosse e precisa beber um copo de água, a cena de um jovem descontente em debate com um pacifista corta mais uma vez o discurso: “vivem da crítica, das palavras”; “a questão é quem age antes”; “o tempo dos heróis já passou”; “se a corrupção foi necessária para eles, a violência tem que ser para nós”.



Figura 3 – Frames do filme *Blábláblá*. Fonte: Andrea Tonacci, 1968

Em entrevista à revista *Contracampo*, em 2005, o diretor Andrea Tonacci diz que “a ideia do filme não é fazer um discurso político consequente; é mostrar a inconsequência da retórica do discurso político, que é igual em qualquer lugar”.

Esses dois filmes não se aproximam da ação direta apenas pela coragem de fazê-los naquele momento de repressão, mas por uma sensibilidade que faz reverberar a práxis insurgente. Com a mesma desconfiança diante das palavras dos governantes, o anarquista José Oiticica (1970, p. 106-107) defende a ação direta: “designa sua convicção firme de não lutarem por procuração, de jamais confiarem nas blandícias do lobo-estado, por sabê-lo sempre traidor mentiroso e cruel”. A ação direta do cinema em *Blábláblá* e em *Contestação* não é a mesma dos movimentos que se insurgem e se revoltam no mar da história, mas guarda com essa forma de agir alguma ressonância. “Onde ela atua, atua o espírito novo, o espírito inquieto do presente, espírito construtor do futuro, porque, feita a revolução, ela, a ação direta, irá criar o novo mundo” (Oiticica, 1970, p. 107). Se fazer ação direta é também um gesto de criação de um novo mundo, de uma nova forma de viver, é também um novo mundo sensível que as imagens do cinema podem fazer surgir. Não mais como ação indireta que representa uma luta ou reivindicação a ser ouvida, mas em si como gesto de criação com sons e imagens.

As imagens de aviões despejando inúmeras bombas sobre a terra, em certo momento de *Blábláblá*, não são ilustrações da fala daquele representante autoritário, mas se conectam ao ritmo e ao tom de sua voz como se materializassem algo que não é dito em seu texto, como se carregassem o que não pode ser verbalizado. Ao conectar esses e outros arquivos à encenação, o filme não faz uma síntese de ambos, mas cria um mundo onde essa forma de discurso não mais se sustenta, restando o cansaço ao orador frustrado. Entre os arquivos e as cenas desse político, há uma diferença de regimes de imagem, mas que o filme faz funcionar, em um mesmo circuito, como possibilidade de criação.

Se em *Contestação* a presença de cenas de luta é ainda mais recorrente, não é pela representação dessas formas de ação política que o filme se aproxima da ação direta. É, antes, pela forma como sua montagem articula e conecta os corpos e gestos presentes nas imagens insurgentes que o filme se aproxima de algo que é próprio da ação direta. O pensamento produzido no filme aponta uma relação entre as imagens que é mais de intensidade do que de aproximação discursiva. A intensidade dos gestos é o que justifica sua montagem em conjunto dessas diversas rebeliões pelo mundo, mais do que uma ligação clara entre os discursos de cada movimento de luta filmado. Jovens levantam uma bandeira em um lugar indeterminado; em outro, a polícia reprime os manifestantes; e, em outro, como se tudo fosse a mesma energia, jovens respondem à repressão com gritos e punhos no ar.

Não se trata, nos filmes, de domar as imagens e dar a elas um sentido único e exato, mas de produzir um levante sensível próprio do cinema, montar visualidades e sons e, nesse gesto, se rebelar contra o momento de maior repressão da ditadura militar brasileira. As imagens de insurgência em

Contestação e em *Blábláblá* não podem ser controladas por qualquer discurso que virá, independentemente de seu conteúdo, pois como ação direta são “sempre ação, sempre energia, sempre ideal”, como diz José Oiticica (1970, p. 107) sobre essa forma de lutar.

REFERÊNCIAS

COMITÉ INVISÍVEL. *Motim e destituição agora*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GARCIA, Luiz. *Contestação, 1969: os fios de história de filme exilado*. Revista ECO Pós, Rio de Janeiro, v. 19, p. 84-96., 2016.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

OITICICA, José. *Ação direta*. Rio de Janeiro: Editora Gerninal, 1970.

TONACCI, Andrea. *Entrevista com Andrea Tonacci*. [Entrevista concedida a] Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. Contracampo Revista de Cinema, Niterói, v. 79. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acesso em: 25 abr. 2024.

É PRECISO ATREVER-SE A
FALAR, AGIR, PENSAR,
SER TEMERÁRIO, E NÃO
INTIMIDAR-SE COM
OS GRANDES NOMBES
NEM AS AUTORIDADES

A relação entre estética e política no documentário Kinshasa Makambo (2018)

ISADORA MENESES RODRIGUES (63)

Destituir o governo é tornar-se ingovernável.
Comitê Invisível, 2017, p. 97

INTRODUÇÃO

O começo do século XXI foi marcado pela tomada das ruas por povos de diversos países. Insurgências como as Jornadas de Junho, no Brasil, em 2013; a Primavera Árabe, no Oriente Médio, em 2010; e o Ocupe Wall Street, nos Estados Unidos, em 2011, exibiram – a despeito das particularidades internas de cada país e das consequências políticas dessas mobilizações – o esgotamento do modelo neoliberal de gestão da vida e a necessidade de ampliação dos direitos democráticos nesses lugares (64).

Como é típico das insurgências, tais eventos se organizaram por meio de práticas contra-hegemônicas dinâmicas e flexíveis, inicialmente escapando das estruturas disciplinares impostas pelo sistema capitalista. Essa dinâmica se deve ao caráter assimétrico desse tipo de conflito. Como explica Visacro (2009), as insurgências apresentam forças desprovidas de organização militar formal ou legitimidade jurídica que precisam superar a desvantagem tática por meio de elementos-surpresa.

Apesar da heterogeneidade dos atores insurgentes, dos agentes catalizadores das mobilizações e da existência de múltiplas leituras das consequências dos levantes, podemos dizer que um inquestionável ponto em comum foi o amplo registro imagético e sonoro desses eventos. Nos últimos anos, fotografias, filmes, performances, panfletos, pinturas e instalações expuseram gestos de revolta que reavivaram, no imaginário social, a imagem remanescente do povo nas ruas, ajudando a restabelecer certa confiança no poder subversivo das imagens e na relação potente que elas podem estabelecer com os movimentos de luta por emancipação.

(64) Apesar da reconhecida falta de definição programática e teórica, esses movimentos têm em comum o que David Harvey (2015) chama de “união dos corpos no espaço público”. Uma multidão nas ruas que revela a incapacidade da política institucional de lidar com a crise econômica de 2008.

(63) Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduada em Jornalismo e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Tais produções englobam obras de artistas renomados, documentários colaborativos, imagens amadoras feitas por anônimos, panfletos produzidos por partidos políticos, vídeos e fotografias da mídia tradicional e até mesmo propaganda de empresas privadas. Se muitas dessas imagens organizam nossa percepção de forma tradicional, fabricando consenso em torno do futuro ao repetirem estereótipos sociais que reproduzem os estigmas de dominação dos poderes instituídos, outras provocam rearranjos na partilha do sensível (65) ao subverterem a ordem comum da experiência, assinalando diferentes formas de vida possíveis.

(65) O conceito de partilha do sensível é utilizado pelo filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 16) para designar um sistema de evidências sensíveis que opera definindo os lugares ocupados pelos sujeitos na ordem da experiência, pois “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”.

Um exemplo é a imagem do homem palestino empunhando uma bandeira (Figura 1), que percorreu jornais do mundo todo em 2018. A fotografia foi captada por Mustafa Hassouna durante protestos contra o bloqueio marítimo de Gaza, imposto por Israel, e chegou a ser comparada ao quadro *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, um dos símbolos da Revolução Francesa. O corpo ativo e corajoso exibido na imagem está muito distante da representação habitual desse povo na mídia ocidental, que usualmente resume a luta palestina por independência à figura do homem-bomba.

Figura 1– Jovem palestino protestando na faixa de gaza/ Fotografia de Mustafa Hassouna (2018)



Se a imagem estereotipada do homem-bomba encarna um valor negativo ao ser vinculada ao fanatismo e ao assujeitamento religioso, a fotografia de Hassouna reorganiza o conceito de violência e o faz aparecer como valor positivo, como elemento inelutável de um processo de resistência. Na imagem, vemos um corpo forte e um semblante determinado, remetendo a uma iconografia que nos informa que aquela é uma luta justa e nobre.

Essa e outras imagens dos povos nas ruas reacendem uma discussão sempre conflituosa no campo artístico, o da relação entre estética e política. Conflituosa porque durante muito tempo reinou a crença de que, para expor a política em imagens, bastava articular a injustiça no conteúdo da obra. Nessa perspectiva, um artista engajado é aquele que busca afirmar a eficácia pedagógica da sua mensagem, deixando em segundo plano os procedimentos formais, lugar da arte supostamente servil e burguesa. Como argumenta o filósofo Jacques Rancière (2012), o modelo pedagógico de eficácia da arte foi questionado em muitos períodos históricos, pelo menos, desde a segunda metade do século XVIII.

A problematização da eficácia pedagógica da arte foi feita, usualmente, em defesa de uma eficácia estética, entendimento que leva em consideração que as formas não são desinteressadas ou neutras, pois engendram modos de ser que podem expor ainda mais os sujeitos ao desaparecimento ou fomentar experiências de emancipação que interrompem certo regime de sensorialidade que hierarquiza as formas de vida. Em *O desentendimento* (2018), Rancière chama esse regime de policial, um modo de organização dos espaços e das competências que sustenta a ordem dominante de exclusão. É justamente na possibilidade de a arte provocar uma reconfiguração desse regime policial que o filósofo enxerga a dimensão política da estética.

Nesse sentido, consideramos que o poder subversivo do cinema está menos relacionado à validade moral das mensagens transmitidas pelos seus dispositivos e mais ligado às operações artísticas formais que buscam reorganizar a experiência comum. Por isso, a política deve ser pensada aqui como a subversão da disposição hegemônica dos corpos, operação que produz dissenso ao mudar “os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e da dinâmica dos afetos” (Rancière, 2012, p. 64).

É também o que pensa o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Em *Povos expostos, povos figurantes* (2017), Didi-Huberman argumenta que, para fazer uma arte política, não basta retratar o povo em situação social de injustiça, pois é necessário filmar de modo a fazer dos figurantes uma força ativa da narrativa. Não basta dar imagem ao povo,

[...] é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição). (Didi-Huberman, 2017, p. 19)

Adotando a matriz conceitual citada, este trabalho pretende analisar a relação entre estética e política no filme *Kinshasa Makambo* (2018), documentário sobre as manifestações por eleições diretas na República Democrática do Congo, ocorridas entre 2015 e 2017 (66). O filme de Dieudo Hamadi acompanha três jovens ativistas da resistência congoleza na cidade de Kinshasa, capital do país, que lutam por eleições diretas e pela saída do então presidente Joseph Kabila, que se recusa a renunciar ao poder no final do seu segundo mandato.

A hipótese aqui traçada é que o filme constrói um agenciamento de imagens que se empenha em registrar a luta por emancipação, sem apelar para uma iconografia do sofrimento, modelo recorrente de representação do continente africa-

(66) O filme foi lançado em festivais como o Cinéma du Reel, a Berlinale e a Janela Internacional de Cinema do Recife no ano de 2018. Apesar disso, não chegou a ser lançado nos cinemas brasileiros em circuito comercial. Em 2021, foi exibido no catálogo do MUBI Brasil.

no no cinema hegemônico. Esse modo usual de encenação retira a singularidade dos países registrados, apagando suas diferenças culturais e sociais, e reduz os seus cidadãos à qualidade de um povo que sofre. Por mais que a miséria apareça em cena no filme de Hamadi, o cineasta se empenha em transformar imagens de dor em imagens de resistência por meio da montagem, que produz estranhamento ao trabalhar com o artifício da espera pelo significado. Tal operação suspende a antecipação dos sentidos e os efeitos do que vemos em cena. Tentaremos perceber, portanto, como o engajamento político se desenha nesse filme no nível da forma.

Não se trata aqui de prescrever regras fixas para pensar a relação entre estética e política. O que questionamos é o modelo pedagógico de eficácia da arte pretensamente engajada, que pode até revelar os estigmas da dominação por meio de relações de causa-efeito, mas com isso acaba por tratar algumas formas de vida de modo reducionista, ignorando os vários regimes de sensorialidade que estão em constante disputa na vida cotidiana.

1 A EFICÁCIA ESTÉTICA EM KINSHASA MAKAMBO

Sem localizar o espectador no contexto histórico da luta por eleições diretas e sem dar voz ou imagem ao que o senso comum e a linguagem jornalística costumam chamar de “outro lado da história”, *Kinshasa Makambo* tem início em meio ao fogo cruzado. Nas ruas da capital da República Democrática do Congo, acompanhamos, por meio de uma câmera na mão, o confronto entre uma massa

de manifestantes e um aparato policial opressor. Os protestos em Kinshasa são considerados ilegais pelo governo, não há imprensa livre fazendo a cobertura do evento e armas letais são utilizadas pela polícia para dispersar os revoltados. O filme mostra movimentos de clandestinidade absoluta, em que há um perigo visível para os corpos dos manifestantes e para quem filma a ação política.

Intercalado às cenas dos violentos confrontos de rua, o filme mostra o cotidiano de três militantes que sofreram de maneiras diferentes o processo de luta pela redemocratização e que adotam abordagens muitas vezes conflitantes para tentar mudar o futuro do país: Ben, exilado desde 2015, depois de organizar uma manifestação anti-Kabila, retorna ao país para se juntar aos resistentes; Jean-Marie, que regressa à vida civil após meses de prisão e tortura; e Cristian, que lidera as barricadas diárias contra a força policial. No filme de Hamadi, os três jovens mergulham em intensos debates sobre métodos de resistência, questionam a tática de não violência, acusam a falta de eficácia do ativismo digital e problematizam a política de concessões feitas por líderes do movimento em nome da sua viabilidade eleitoral e de uma transição democrática pacífica. Tudo isso, é importante reafirmar aqui, sem apresentar uma contextualização ao espectador.

Essa recusa à contextualização leva o filme a subverter as hierarquias tradicionais de representação a partir da adoção de um modo de focalização fragmentada que impõe a presença bruta dos episódios filmados em detrimento dos encadeamentos racionais que buscam reconstituir um fio narrativo do evento para o espectador. Há também uma recusa em colocar em cena qualquer palavra de autoridade que possa ordenar e restringir a verdade. Tal método vincula o documentário de Hamadi, pelo menos em um primeiro momento, à tradição estética do cinema direto, cujos procedimentos são “observação, contemplação, não-implicação ou interferência no que se passa diante da câmera” (Teixeira, 2006, p. 272).

Levando isso em consideração, podemos dizer que, apesar de apresentar em sua temática algo próximo do que aconteceu nas manifestações de rua no Brasil, por exemplo, Hamadi se vale de estratégias formais diferentes das que foram apresentadas em uma leva de filmes brasileiros pós-jornadas de junho. Tanto *Kinshasa Makambo* quanto a maioria dos documentários pós-jornadas lidaram com a óbvia dificuldade de dar conta dos acontecimentos históricos no calor do momento. São filmes que reverberam uma urgência: tornar o cinema uma arte engajada, que esteja presente e não se omita ao retratar os estigmas da dominação. Mas se a preocupação central de obras como *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014) e *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018) é construir uma narrativa dos acontecimentos por meio da mediação de uma voz de autoridade que reivindica uma sabedoria ao nos dizer o que devemos pensar a respeito da

vida política do país, Hamadi recusa o comentário do especialista como elemento organizador das imagens dos manifestantes.

Em *Kinshasa Makambo*, também não ouvimos o off confessional de um cineasta que tenta organizar o caos das ruas a partir da sua experiência pessoal, como acontece em *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2018). Significativo que filmes como o de Petra Costa e Douglas Duarte deem voz, de forma privilegiada, aos que fazem a política institucional, escutando os parlamentares nos lugares de poder que ocupam, muitas vezes na proximidade dos gabinetes, o que indica que são imagens não só autorizadas, mas também de autoridade. O homem comum, quando aparece em cena, está quase sempre integrado a uma multidão, contemplando o andamento do rito parlamentar ou entoando palavras de ordem. Sempre espectador da imagem, nunca o seu agente.

Por mais que no nível da mensagem esses filmes denunciem problemas graves que atravessaram a política brasileira na última década, no nível da forma, as obras não deixam de se valer do mesmo tipo de encenação da mídia tradicional. O que vemos em cena é, sobretudo, uma massa de anônimos, principalmente a imagem dessa massa de anônimos, que serve de fundo para a fala de governantes, jornalistas e especialistas que comentam os episódios. Nesse sentido, esses documentários não se distinguem muito do sistema de informação televisivo. Como explica Rancière (2012),

O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de “decriptar” a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. (Rancière, 2012, p. 94)

Indo na contramão desse modo de encenação, *Kinshasa Makambo* abraça o caos das verdades justapostas ao não separar, de forma hierárquica, os que têm direito à palavra e os que estão destinados a ser objeto das imagens. É verdade que três singularidades são destacadas de uma multidão em marcha, mas Ben, Jean-Marie e Cristian continuam integrados a ela, a sua palavra não atropela a fala de nenhum outro, pois o filme trabalha com o fundamento radical da democracia estética, denominado por Rancière (2012) de princípio da “igualdade das inteligências”, que reconfigura a disposição das subjetividades. Esse princípio subverte a lógica dominante de partilha do sensível, que faz do verbal o privilégio de apenas alguns. Com isso, há uma ruptura da ordem “natural” de distribuição dos espaços e das competências, há política no sentido descrito por Rancière (2012, p. 19), pois o filme de Hamadi encena a capacidade “de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino”.

Além da recusa a destacar uma voz especialista, o outro elemento central

para se pensar a dimensão política da estética de *Kinshasa Makambo* é a recusa a mostrar os personagens como vítimas de uma situação de miséria. Não que o filme negue ou esconda o sofrimento do povo congolês. As ruas estão sempre cheias de lixo, as fossas abertas indicam a falta de saneamento básico, e as casas amontoadas revelam a desigualdade social que assola o país. Contudo, a exibição desse sofrimento não é dissociada de uma reação, pois, em *Kinshasa Makambo*, não é mais possível traçar uma fronteira clara entre os que sofrem e os que agem. Em meio às adversidades do subdesenvolvimento, as vozes de Ben, Jean-Marie e Cristian não sinalizam apenas dor, mas revolta e disposição para lutar. Como diz Ben enquanto o povo marcha em direção a mais uma manifestação, “a história do Congo será contada pelos congoleses”.

Por não mostrar os sujeitos de Kinshasa demandando cuidado, o documentário de Hamadi nega certa representação clichê da miséria dos povos despossuídos. Na sua crítica do medo como afeto político central da vida social, o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2015) explica que a demanda por cuidado institui poder a um outro supostamente capaz de ajudar por deter algum tipo de domínio econômico ou político. Um afeto dessa natureza acaba por fazer da política um mero “balcão universal das reparações por danos sofridos”. “Não há abertura para o aparecimento de sujeitos políticos com força de transformação, pois temos apenas representantes de demandas pontuais diante de um poder constituído e reconhecido enquanto tal” (Safatle, 2015, p. 72).

Em Kinshasa Makambo, os homens congoleses abandonam a expectativa do cuidado, afirmando o seu desamparo, pois negam a autoridade de membros externos à comunidade na luta por seus direitos.

Na definição de Safatle (2015), o desamparo não é uma resignação diante da vulnerabilidade ou uma aceitação consciente e madura da inexistência de uma providência que possa nos guiar, mas um afeto que nos abre para os vínculos sociais, nos permite olhar e agir em defesa da justiça social. Diz ele que é preciso

[...] compreender o desamparo como condição para o desenvolvimento de certa forma de coragem afirmativa diante da violência provocada pela natureza despossessiva das relações intersubjetivas e pela irredutibilidade da contingência como forma fundamental do acontecimento. Pois, se estar desamparado é estar diante de situações

que não podem ser lidas como atualizações de nossos possíveis, situações dessa natureza podem tanto produzir o colapso da capacidade de reação e a paralisia quanto o engajamento diante da transfiguração dos impossíveis em possíveis. (Safatle, 2015, p. 59)

No filme de Hamadi, a negação da demanda de cuidado e a afirmação do desamparo se dão, em termos formais, pela suspensão da significação imediata do visível, o que é feito por meio da montagem que busca construir novas relações entre aparência e realidade ao colocar em cena situações sem grandes consequências para os planos imediatamente subsequentes. A espera pelo sentido da imagem guia toda a montagem do filme, e é assim que o cineasta permite que outras histórias e perspectivas apareçam lá onde acreditávamos encontrar apenas clichês.

Uma sequência emblemática relacionada a essa suspensão do significado da imagem começa com um plano aéreo que mostra um dos ativistas, Ben Kabamba, catando garrafinhas de plástico em um lixão. O plano seguinte mostra o outro ativista, Jean-Marie, separando e limpando as garrafas plásticas de maneira minuciosa em uma lavanderia. O desconforto dessa sequência decorre não só da duração estendida dos planos, que dão a ver o trabalho cuidadoso de separação e limpeza dos objetos, mas principalmente da aparente falta de ligação dessas imagens a outras até então mostradas no documentário, as cenas dos confrontos nas ruas. O trabalho executado pelos ativistas suspende os encadeamentos de causa e efeito que asseguram a inteligibilidade narrativa dentro do documentário. O sentido do visível é suspenso.

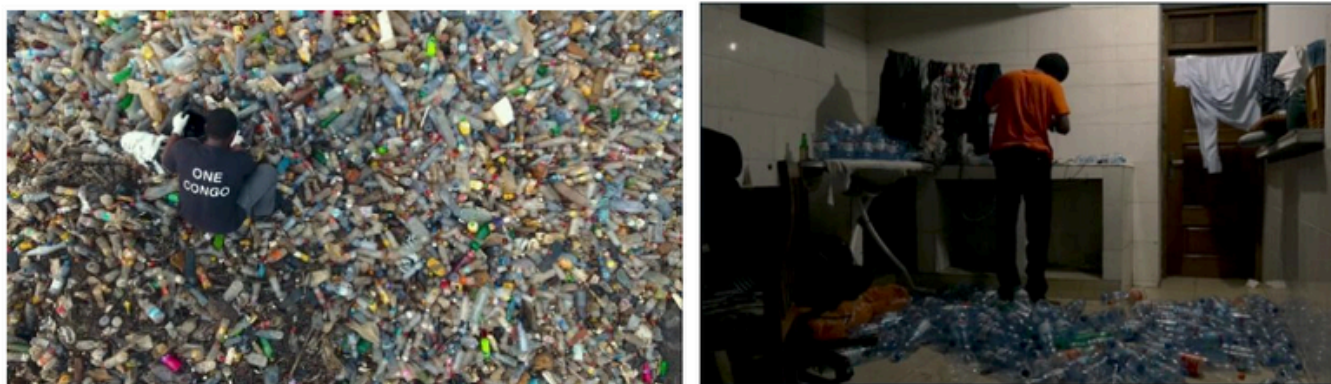


Figura 2- Ben cata garrafas plásticas em um lixão e Jean-Marie limpa os objetos / Fonte: Frames de Kinshasa Makambo (2018)

Se em um primeiro momento essas imagens remetem à desventura de uma atividade comum nos países subdesenvolvidos, a dos catadores de materiais recicláveis, mais à frente percebemos que o trabalho foi feito para qualificar a luta pela liberdade. As garrafinhas, assim como outros objetos domésticos que aparecem ao longo do filme, como a manteiga, são utilizadas para fabricar máscaras

de proteção usadas pelos jovens da comunidade durante as manifestações por eleições diretas. Em cenas posteriores, quando os jovens aparecem finalmente paramentados com os escudos artesanais, Hamadi completa o movimento essencial do filme, o de transformar imagens de dor e miséria em imagens de resistência.



Figura 3- As garrafas plásticas viram escudo contra a violência policial. / Fonte: Frames de Kinshasa Makambo (2018)

O movimento de espera pelo significado da imagem parece guiar a forma do filme porque Hamadi não registra passivamente os eventos, a câmera opera também como se estivesse em marcha. Não é necessário explicar a ação porque esta pertence ao seu espaço. Não há exterioridade ou separação entre sujeito e objeto, pois o documentário não surge depois do evento, como um intruso. Nesse caso, o documentário e a manifestação acontecem em um movimento indissociável. Por isso há sempre certo tremor nas imagens, captadas por uma mão nervosa que indica o risco da marcha. Não estamos mais na configuração do cinema direto, que só atravessa o filme por um breve momento, no início, só até que o espectador perceba que o cineasta não é um mero observador passivo, mas alguém que coloca o próprio corpo em risco ao filmar manifestações que terminam em mortes violentas. Arthur Omar (2010, p. 131) diz que, “para haver um documentário, é preciso uma exterioridade do sujeito e do objeto, pois só se documenta aquilo de que não se participa”. Em *Kinshasa Makambo* isso não acontece.

Em um dos momentos tensos dos protestos, tem início um tiroteio. Os manifestantes correm, e a câmera os acompanha na fuga. A imagem treme, foca o chão, e escutamos os gritos. Entendemos que o cinegrafista busca também escapar da morte, ouvimos o seu arfar que acompanha o corpo em disparada. Sob o risco do real, é preciso abandonar as imagens por um momento. A câmera desliga subitamente, e a tela fica preta. A ausência de som já anuncia o luto. Quando as imagens voltam a preencher a tela, vemos uma série de fotografias que revelam o massacre. Vários jovens assassinados pelo Estado ilegítimo. Podemos falar, portanto, que temos um (anti) documentário no sentido proposto pelo manifesto de Arthur Omar (2010). Na justiça poética de Hamadi, cineasta e assunto filmado estão perigosamente entrelaçados.

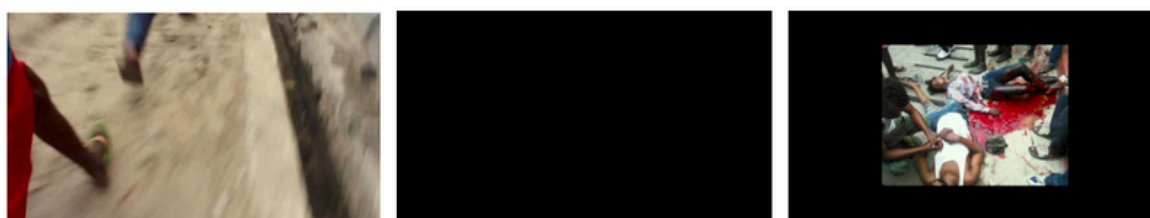


Figura 4– A câmera participa da ação / Fonte: Frames de Kinshasa Makambo (2018)

Na sequência seguinte, os corpos serão velados bravamente por uma comunidade que lamenta em coro, com choro e gritos de revolta, a violência do Estado em praça pública. O choro das mulheres aparece em cena como um segundo movimento de protesto, pois nos lembram que aqueles corpos importam. Que pertencem a um grupo de iguais.

Em outros filmes do diretor, como *Exame do estado* (2014) e *Mama coronel* (2017), a ideia de acompanhar a luta por emancipação sem destacar a voz do documentarista ou de um especialista, e sem contextualizar previamente as imagens, se repete. Levando em conta esse modo de encenação, podemos afirmar que a política atravessa a estética de Kinshasa Makambo porque a forma de construção do documentário perturba a distribuição dos espaços e das competências da ordem policial. A suspensão do sentido da imagem funciona aqui como um modo de subjetivação política, que Rancière (2018, p. 50) define como uma “desidentificação que arranca a naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados”.

No cinema de Hamadi, aparece em cena a vontade genuína de deixar falar quem nunca foi ouvido, de acompanhar o movimento de revolta até alcançar o ponto em que o indivíduo filmado se torna sujeito da própria história, sendo capaz de reivindicar ele mesmo a mudança de rumo da sua comunidade. Um sujeito que não é mais um herói isolado, pois se forma mediante o encontro com outros desamparados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, consideramos que *Kinshasa Makambo* não é somente uma crônica edificante sobre a luta política desses jovens ou uma tentativa de dar conta de um complexo processo histórico em curso no país. O filme se constrói também em torno da ideia de irresolução, pois as consequências do processo insurgente permanecem incertas do ponto de vista de Ben, Christian e Jean-Marie. Na sequência final, a obra parece inacabada, pois os manifestantes se dispersam devido à escalada da violência estatal. Não fica claro quem vai juntar novamente as peças do movimento, mas ficamos com a sensação de que é só uma questão de tempo antes que o movimento subversivo recomece e que o cinema se reafirme como elemento que impulsiona a ação.

Tal encenação vai ao encontro da percepção de que as insurgências são práticas de guerra irregular (Visacro, 2009), em que o espaço de disputa não é mantido, nem ocupado, mas constantemente contaminado. É essa irresolução, e o movimento de espera pelo significado da imagem, uma espécie de resistência à antecipação do sentido, que desloca, em *Kinshasa Makambo*, o desgastado afeto da indignação passageira gerado por uma tradicional iconografia do sofrimento africano. O que vemos em cena é uma experiência afetiva indeterminada e que não trabalha com uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência do público e mobilização das massas. O afeto que surge do entrelaçamento entre estética e política não faz de *Kinshasa* uma mera cidade miserável no meio da África Central, mas o território de um povo singular, que dá “dor de cabeça” (makambo) aos detentores do poder institucional.

REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos expostos, povos figurantes*. Vista, Portugal, v.1, n.1, p. 16-31, 2017. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2963>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HARVEY, David et al. *Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo, 2015.

OMAR, Arthur. *O anti-documentário, provisoriamente*. In: NETO, Simplicio. (org.). *Cineastas e imagens do povo* (catálogo). Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010. p. 130-139.

VISACRO, Alessandro. *Guerra irregular*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.



Cena do filme *Kinshasa Makambo*



Escavando memórias e construindo pontes

PALOMA DE OLIVEIRA BRITO (67)
ROGÉRIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA (68)

memória [...] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas imagens estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado deve agir como um homem que escava
Benjamin, 1987, p. 239.

INTRODUÇÃO

Walter Benjamin (1987) inicia seu texto “Escavando e Recordando”, fazendo um paralelo entre a memória e o processo de escavação. Segundo o filósofo alemão, é necessário espalhar, agitar para que sejam percebidas com profundidade as camadas que a compõem. De igual modo, Heloísa Passos, diretora e fotógrafa, realiza tal movimento no filme *Construindo pontes* (2017). Em sua obra, a diretora traz envolvimento pessoal, vivências e experiências que estão presentes na composição de suas imagens e serão analisadas neste artigo, que faz parte da pesquisa no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

O documentário mostra a relação de filha (Heloísa) e pai (Álvaro), marcada por memórias que permanecem no presente e apontam para questionamentos sobre um futuro possível diante da diferença de posicionamento político entre os dois. Pela trajetória de vida de cada um, percebemos dois sujeitos diferentes em suas perspectivas político-ideológicas: Heloísa se enquadra no que hoje, didaticamente, chamamos de

(67) Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Graduada em Cinema e Audiovisual (UESB).

(68) Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia de Vitória da Conquista. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

ideal progressista. Seu pensamento norteador tem como fundamento, principalmente, a defesa dos direitos humanos e dos movimentos sociais. Em contraponto, o pai, Álvaro, se insere nas pautas defendidas pelo que chamamos hoje de direita ou conservador. Sua abordagem tem como base as tradições e a ordem social e moral.

Adentrando na temática, Heloísa Passos assume, à luz de Benjamin (1987), o papel de arqueóloga, e seu processo de escavação é apresentado desde o início do filme, quando ela ganha uma coleção de rolos de super 8 com vídeos das Sete Quedas, cachoeiras que existiam na fronteira do Brasil com o Paraguai. Ela poderia ter apenas olhado para as imagens, mas preferiu fazer uma escavação das suas memórias a partir de ferramentas imagéticas, a fim de atribuir sentido, um novo jeito de organizar e de dar forma ao seu interior. Esse fazer, segundo Fayga Ostrower (1987), reflete a capacidade humana de

Estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. (Ostrower, 1987, p. 9)

As imagens mostram a exuberância das cachoeiras. Além do som das águas, é possível ouvir a voz de pessoas brincando perto delas. Ao fundo, a narração de Heloísa explica que, no auge da ditadura militar, 58 toneladas de dinamite explodiram o rio Paraná, mudando completamente seu curso. Era o desaparecimento das Sete Quedas para que fosse possível a criação da então maior usina hidrelétrica do mundo, Itaipu. Em seguida, se veem e se ouvem explosões. O próximo plano é diferente, não são imagens de arquivo, são imagens feitas para o filme, nas quais Heloísa exibe seu voo sobre as Sete Quedas e, logo depois, a usina. Sua narração indica que agora o documentário dá mais um passo: “o afogamento das Sete Quedas e as minhas memórias submersas me fizeram buscar o meu pai, um engenheiro que não construiu a usina de Itaipu, mas poderia” (*Construindo pontes*, 2017).

Nesse sentido, percebe-se que as memórias da personagem são reinterpretadas à luz não da criança, mas da adulta Heloísa. Didi-Huberman (2017 p. 130), ao citar Walter Benjamin, diz que “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente”. É isso que Heloísa faz a partir de um acontecimento de âmbito nacional, de outro tempo, um aprofundamento pessoal e afetivo, desvendando não apenas a memória que o espaço da usina carrega, mas também seu próprio espaço familiar.

O tempo inteiro a fotógrafa traça um paralelo entre aquilo que é íntimo e o que é

externo. Sua análise parte das memórias de infância que a fizeram pensar em perdas, ditas por ela na narração, da sua família e do seu país. Por isso, das diferentes áreas humanas que o documentário toca, destaca-se o fato de este ser um filme político. Um exemplo é sua fotografia, organizada com imagens de arquivo e a partir de suas memórias, o que aponta para uma insurgência presente em sua vida e em seu processo de criação.

O movimento proposto por Heloísa se inicia por volta dos 15 primeiros minutos do filme, como se a câmera fizesse um mergulho. Em uma transição, em tons avermelhados, imagens dos militares no período da ditadura. Sua fala marca seu confronto, possibilitado depois de adquirir a maturidade adulta, “enquanto meu país vivia o ápice da ditadura militar, na minha casa eu vivia uma infância de menina rica, [...] e pensava que o mundo era perfeito” (*Construindo pontes*, 2017).

Em síntese, ao explorar as profundezas da memória por meio do seu documentário, a diretora não apenas se posiciona como arqueóloga de suas próprias experiências, mas também como narradora habilidosa, capaz de entrelaçar as camadas íntimas e políticas de sua vida. Fica evidente que a conexão entre a destruição das Sete Quedas e a busca da figura paterna revela, além da transformação geográfica, a metamorfose das relações familiares e ideológicas ao longo do tempo. O filme transcende a mera documentação histórica, emergindo como expressão política e poética da trajetória de Heloísa Passos, que, ao revisitar as memórias submersas, compreende seu passado de outro prisma e lança um olhar crítico sobre o presente, destacando a riqueza intrínseca das conexões entre memória, história e identidade.

1 O MERGULHO COMO ESCAVAÇÃO

A escavação das memórias, no filme, traz à tona um primeiro elemento – a água – muito significativo para a narrativa. Tal qual a memória, se encontra submerso. O filme começa com imagens da cachoeira das Sete Quedas e, mais à frente, imagens da usina de Itaipu. Heloísa Passos narra a relevância da usina hidrelétrica, mas também o quão perigoso esse projeto se apresentava, como uma bomba, podendo até alagar parte do país. Em sua reflexão, ressalta o desafio de não se dizerem algumas coisas, de não mexer, de não descobrir. Seu desejo de compreensão, de investigação dos sentimentos e do falar se manifesta em sua narração: “nas ditaduras, muita coisa não é falada, nas famílias também”. Diante do não dito, Heloísa Passos coloca em prática o caminho apontado por Benjamin (1987, p. 139): “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se

espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois fatos nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entrega aquilo que recompensa a escavação”.

Para Heloísa, é preciso ser dito, mas, para sua família, não se fala daquilo que se perde. Na tentativa de uma comunicação com o pai, ela utiliza uma estratégia, projetando em sua casa imagens da época de construções das estradas no período da ditadura. Seu pai, um engenheiro, relembra o tempo em que trabalhou nessas construções e afirma só ter acontecido um projeto de país na época do que, para ele, foi a “revolução”, mas que, para Heloísa, foi uma ditadura. Os dois conceitos completamente distintos falam muito sobre a trajetória de cada um deles. A ditadura é resultado do estabelecimento de um governo autoritário. Chamar de revolução só reflete o controle de uma memória e da tentativa de justificar um regime golpista, momento em que os militares tomaram o poder na intenção de “salvar” o país, em 1964, semelhança que é percebida no Brasil de pouco tempo atrás.

Nesse cenário, o primeiro conflito se instaura. Álvaro, com uma identidade forjada no espectro conservador, prossegue dizendo que “infelizmente os militares acabaram matando as pessoas”, mas que, pelo menos, não existia corrupção. Heloísa discorda frontalmente e afirma que aquilo não é mérito nenhum. Para ela, parece custoso demais dar continuidade, por isso decide interromper a escavação, cortando o som e a câmera bruscamente. Indo para além do filme, pensando a realidade brasileira contemporânea impactada pela polarização político-ideológica, Heloísa e Álvaro podem ser considerados exemplos de uma guerra de narrativas e pautas que cresceu no Brasil na última década. Vê-los em suas contradições é como presenciar muitas famílias brasileiras que vivem os mesmos antagonismos à mesa.

O próximo plano inicia com a seguinte afirmação de Heloísa: “Eu aprendi a nadar no mar com meu pai, ele sempre me dizia pra ir mais fundo e mais longe, e eu ia”. A sua narração aponta para a insistência e o desejo de se aprofundar no tema. O barulho da água reforça que essas memórias estão submersas, afogadas, e aqui, numa releitura nossa, isso diz respeito ao significado dessas imagens para o país e ao ponto de vista íntimo, familiar. Dada a sua repetição, vê-se que o elemento água se apresenta de forma dramatúrgica, quase que como um personagem. As imagens da água passam então a se misturar com fotografias de soldados na época da ditadura militar, que servem como plano de fundo para as vivências familiares protagonizadas por Heloísa e sua família.

Apesar do caos que acontecia no Brasil, Heloísa mostra que, nessa época, ela era criança e estava aprendendo a velejar, a cavalgar, e seu sentimento era de estar protegida em um mundo perfeito. Em seguida, lamenta nunca mais ter encontrado um lugar assim. Uma outra camada surge, são fotografias da família, e ambos passam a comentar o que estão vendo. Um pouco depois, começam a assistir às reportagens da prisão do então ex-presidente Lula. Ao lembrar que

apenas quatro presidentes brasileiros conseguiram concluir o mandato, Heloísa narra que, de tempos em tempos, as “nossas escolhas são afogadas”. Talvez essa seja uma busca dela para referir que a luta pela democracia ainda é um imperativo.

Na continuidade, Álvaro fala sobre a Operação Lava Jato (69) quase como uma solução, o que desestabiliza a filha. O conflito se instaura novamente, a discussão cresce e, dessa vez, Heloísa decide não desligar a câmera e segue filmando. À medida que a conversa fica insustentável, ouvimos e vemos na tela muita água jorrando (Figura 1). Em outro plano, num fluxo de imagens lentas, a água toma conta de todo o enquadramento. As águas turbulentas, em alguma medida, parecem ser também as memórias de Álvaro e Heloísa sendo mexidas, trazidas de lugares mais profundos, abaixo da superfície, aparentemente inconciliáveis por conta do choque geracional e ideológico pautado em um cenário polarizado.

Ao falar sobre mergulho, cria-se a possibilidade de aproximar o ato de acessar águas profundas do processo de busca de fatos que estão debaixo da terra. O documentário não tem imagens subaquáticas. Por isso mesmo, a imersão da diretora em sua memória afetiva é sugestiva, a partir do conjunto de imagens concebido especificamente para o filme. A construção é, portanto, de natureza metafórica.

Reafirmamos, então, que há insurgência por parte da diretora, que se opõe às suas próprias memórias da infância, vividas em um tempo em que não havia essa criticidade. O impacto se dá em razão da revisitação feita por ela com outro olhar, o da mulher que divide o mesmo corpo/memória com a criança que outrora foi, porém com a visão que não é mais a mesma. O tornar-se adulta mostra a ela as implicações de viver um especial momento histórico, como na época da ditadura. Assim, podemos dizer que essa resistência é força motora para a realização do documentário, observável na estética das imagens, seja pela criação das camadas do documentário, composições e até mesmo pela busca do plano.



Figura 1– Água jorrando devido à explosão / Fonte: Frame do filme Construindo pontes.

(69) A Operação Lava Jato foi iniciada em 2014 com o fim de investigar a corrupção no Brasil.

2 AS FERRAMENTAS CINEMATOGRAFICAS

Se estamos falando em escavação, é fato que, para execução da obra, são necessárias ferramentas, no caso, cinematográficas. Em outras palavras, componentes da direção de fotografia que vão auxiliar no processo de aprofundamento das memórias. Para isso, interpretamos que Heloísa atribui ao filme fluidez e força ao fazer uma construção imagética das camadas do filme: a das memórias e a da convivência.

Camada das memórias – A primeira imagem que aparece em tela é das Sete Quedas. Como explicado anteriormente, elas representam o início da busca de entender sua relação com seu pai. As imagens de arquivo servem ao filme como um todo numa marcação entre as memórias, às vezes, comuns a pai e filha, às vezes, individuais. Utilizando ainda esse recurso, outro é acrescentado: as projeções na parede de casa transitam entre imagens da construção das estradas e ferrovias, de acontecimentos políticos que mudaram o país, como a ditadura militar, da família se divertindo, além da presença de imagens estáticas. As projeções também aparecem dentro da usina, quando Heloísa decide mostrar cenas das Sete Quedas no mesmo lugar onde foram submersas.

Camada da convivência – Essas imagens são as que Heloísa cria ao fazer enquadramentos, ângulos expondo a convivência entre pai e filha, durante a exibição das projeções, quando estão discutindo política, quando preparam a mesa do jantar, quando partem em busca da finalização do documentário.



Figura 2 – Heloísa e Álvaro conversam sobre política / Fonte: Frame do filme Construindo pontes.

Dentro dessa construção, um desejo guia a fotógrafa, o de sempre procurar um plano que sirva ao filme. Em sua narração, nem sempre o plano idealizado é o que faz sentido para a narrativa. É como se o plano estivesse pronto, mas falta encontrá-lo a partir de iluminação, enquadramento e ângulo coerentes. Isso é exemplificado quando Heloísa faz três tomadas da mesma cena. Ela leva o pai ao lugar que a inspirou a fazer o filme. O que para ela serviu como força motora para realização do documentário, para ele não significa quase nada. “Foi aqui que eu imaginei terminar o filme, esse lugar afogado, submerso. Por isso que eu trouxe ele aqui, por isso que eu quero tanto que esse momento dê certo, tento três vezes” (Passos, 2017).

Na tentativa de encontrar o plano certo, Heloísa fala sobre o aprendizado da natação e o quanto é necessário haver sincronia entre as partes do corpo para que o nado seja bom. Mais à frente, diz: “Eu e meu pai não temos uma boa sincronização”. A continuidade do filme sugere que há uma diferença de pensamentos, mas também uma convivência. Agora, são planos dos dois no carro em busca de achar a imagem desejada. A busca reflete o que Heloísa está fazendo no documentário como um todo, a possibilidade de organização daquilo que está em seu interior, e é também o que Fayga Ostrower (1987, p. 24) traz em seu texto: “no que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando [...]. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar”.

Desse modo, Heloísa pensa sobre seu pai, partindo do que vamos chamar de ordenações imagéticas. A combinação, associação das imagens, das camadas do documentário e da busca do plano a ajudam a se organizar também no que diz respeito a questões íntimas. Isso aponta para a finalização do filme, pois existe uma busca daquilo que é profundo, submerso, mas nos parece que a resposta está mesmo acima da superfície. Só se pode chegar à resposta depois de escavar, de mergulhar para enxergar as estruturas, os detalhes, mexendo, revisitando as memórias, a fim de construir a ponte.

3 O ANACRONISMO COMO PONTE

*Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer
emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as
camadas de tempo que terei de atravessar antes de
alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo,
ao movimento – à inquietude – de meu próprio presente.*

Didi-Huberman, 2015, p. 130

Este é um comentário de Didi-Huberman sobre um fragmento do texto de Walter Benjamin (1987), apontando que um bom relatório arqueológico tem de indicar camadas que originaram o que se achou e também as que antes foram atravessadas. Mas poderia muito bem ser um trecho da narração de Heloísa no que diz respeito justamente à camada de tempos que ela precisa atravessar. Ainda que se refira ao mesmo período, os tempos retratados pelas imagens são carregados de memórias e, portanto, plurais, pois nelas há uma variedade de tempos coexistindo num mesmo espaço no filme. Recorre-se, então, ao pensamento de Didi-Huberman (2015, p. 23), entendendo o anacronismo como recurso que auxilia a compreensão da complexidade e da força das imagens, uma “montagem de tempos heterogêneos”.

Seguindo no processo de escavação, o que encontramos agora é justamente a vivência de tempos diferentes percebida através das imagens. É o tempo de Heloísa, que do passado carrega uma infância tranquila, vista nas fotografias, as viagens com a família, os passeios coletivos, enquanto o país passava por um dos períodos mais sombrios da sua história, a ditadura militar. Do presente, ressignifica, por meio até mesmo do esquecimento desse tempo, a indignação por lembrar o sofrimento de tantas pessoas. E do futuro, procura um lugar de convivência e comunicação com seu pai, ainda que pensem diferente. É o desejo de encurtar a distância e construir a ponte.

O tempo de Álvaro, são as lembranças de ter trabalhado em um dos projetos mais bem-sucedidos no âmbito nacional, a construção de estradas e ferrovias, e de trabalhar fora para cuidar da família. Do presente, é o entendimento de ter trabalhado e feito o melhor que pôde e, mesmo quando errou, assumir as consequências. No futuro, a continuidade da vida, sem que isso signifique resolver o desafio de conviver com a filha, porque, para Álvaro, esse desafio parece não existir. Em uma de suas falas, quando eles estão discutindo, é como se ele quisesse que Heloísa não se envolvesse emocionalmente.

Não nos parece agora que estamos lidando com apenas dois tempos, o de Álvaro e o de Heloísa. Há o tempo das imagens de arquivo, o tempo da ditadura, o acontecimento do país quando o filme foi feito, quando alguém assiste ao filme. Isso tudo acontece porque, ao estarmos diante dessas imagens, “estamos diante do tempo”, na verdade, de tempos diferentes (Didi-Huberman, 2015).

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha. (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

Falando em anacronismo, outro momento em que as imagens o retratam é quando, logo após a tentativa de um plano-sequência, a câmera percorre os corredores da usina, chegando até um elevador que sobe. Naquele mesmo espaço, em um tempo diferente, são projetadas as imagens das Sete Quedas, movimento anacrônico que nos revela as memórias que foram submersas. Mas entendemos que o que Heloísa parece fazer é o papel de uma fotógrafa arqueóloga, que escolhe as imagens, remexendo-as, sabendo que por um tempo elas foram colocadas nesse lugar de afogamento, mas que agora ela se aprofunda para trazê-las à superfície e encontrar um caminho.

Vemos que a ponte se constrói, utilizando-se o anacronismo, a montagem dos tempos. Sobre essa ponte-ferrovia, Heloísa e Álvaro se entendem, conversam e fazem novas descobertas. A aproximação entre eles não se instaura aqui. Depois de momentos conflituosos vistos nas imagens do documentário, inicia-se o que já apontava para uma convivência possível. Desse modo, destacam-se as cenas dos dois trabalhando juntos, na tentativa de consertar o aparelho das projeções que havia parado de funcionar. É o primeiro momento em que os dois aparecem em quadro e não estão discutindo, apenas trabalhando juntos, a fim de consertar o objeto, o que já parece uma previsão da cena final: conflitos apaziguados para que a relação entre eles acontecesse. Outro momento é quando eles estão olhando os mapas das cidades onde o pai trabalhou. Enquanto observam, traçam alguns caminhos, marcando pontos.

Logo mais à frente, não apenas eles, mas Tina, companheira de Heloísa, e Eneida, sua mãe, também são vistas no quadro. A disposição dos objetos, as pessoas transitando e Heloísa mexendo no gravador indicam que a convivência coletiva também é uma memória importante – no fundo da cena, música com conversas entre a família. Na narração, Heloísa diz que, por volta de 1973, quando tinha seis anos, auge da repressão no país, seus pais viajavam e ela, ansiosa, esperava semanas por um domingo para junto com seu pai fazer projeções de slides da viagem, a fim de conhecer, através das imagens, o Japão, o Havaí e outros lugares. O pai ligava um som na sala, e eles passavam o dia juntos, visitando o mundo inteiro.

Heloísa narra esse acontecimento com as imagens gravadas ainda na mesa de jantar: “Eu ganhei minha primeira câmera fotográfica do meu pai, com ela fiz as minhas primeiras imagens” (Passos, 2017). Com esse novo detalhe que surge, nos lembramos da Heloísa arqueóloga, que escava suas memórias e encontra uma marcação daquilo que mais tarde se tornaria algo norteador em sua vida, a paixão pela imagem, além do fato de ser seu pai quem a presenteou e que agora, com ela, protagoniza o filme. Há que lembrar ainda que as projeções aconteciam a fim de moldar o documentário, mas também como forma de revisitar a lembrança da infância com o pai. Heloísa e Álvaro, aproximados pelas diferenças temporais. Em palavras didi-

hubermanianas, acontecia ali uma montagem de tempos heterogêneos, fossem eles marcados pelo contraste entre as gerações, ou até mesmo pelo contraste das memórias.

Nos planos que se seguem, continuamos a ver os dois interagindo. O conflito, por vezes, retorna, como quando o plano é dos dois discutindo a finalização do filme. Álvaro acredita que Heloísa comete um erro ao não pensar de forma definida sobre o final do filme. Para ele, não faz sentido filmar muita coisa para depois resolver. Heloísa explica que isso faz parte do processo de filmar. Ela diz que o documentário é concebido tanto nas filmagens quanto na edição. O passar do tempo do filme mostra que existe, agora, uma diferença quando o atrito surge. Olhando para o início do filme, quando o primeiro embate acontece, a fotógrafa optou por interromper. Aqui, a fala continua. Ou ela se posiciona e segue gravando, ou dá um passo para um próximo plano.

Mais à frente, vemos os dois sentados à mesa, e o que parece ser uma *déjà vu* é, na verdade, a repetição dos dois em quadro, com mapa, dessa vez traçando um caminho, não das obras que o pai fez, mas do percurso pelo qual vão passar para chegar ao destino (plano) final do filme. Heloísa faz um convite ao pai, é a primeira vez que viajam juntos, só os dois. O intuito é chegar ao local onde as Sete Quedas estão submersas e ver a mudança da paisagem. Os planos dessa sequência indicam uma relação de sentido, literal e metafórico. São duas pessoas em busca de possíveis caminhos a serem trilhados.

No início da viagem, não sabemos se, de forma proposital ou intencional, os planos filmados são caracterizados pela presença de apenas um deles no enquadramento. Ou Álvaro ou Heloísa. Se o outro aparece, é apenas uma parte do corpo e em baixa profundidade de campo. Na maioria dos planos, eles estão conversando sobre a viagem. Mas o tema da política retorna. Nessa hora, o incômodo, a turbulência entre eles se apresenta nas imagens, naquilo que parece ser uma dupla exposição. A imagem de Álvaro no quadro aparece sobre uma espécie de névoa, e logo vemos que essa imagem está misturada com imagens do céu. Quando a discussão cresce, a imagem é de Álvaro combinada às árvores da estrada, de forma a preencher mais o quadro. A imagem treme, e as árvores são vistas passando com mais velocidade até diminuir.

A narração de Heloísa retorna, pela primeira vez, dentro da cena. Os dois são vistos no plano de forma mais simétrica, o plano é filmado das costas, e aparece uma parte de Heloísa e de seu pai. Ela diz: “Ele fala a moça, eu falo a presidenta, ele bebe cerveja, eu bebo uísque, ele gosta de doce de abóbora, eu detesto doce de abóbora, ele fala revolução, eu falo ditadura, ele fala *impeachment*, eu falo golpe, ele é craque no pingue-pongue, e eu também” (Passos, 2017). No filme, isso se apresenta como um desafio com que lidar. As diferentes memórias que carregam, também, mas agora decidem seguir juntos. No fim das contas, é o desafio que se apresenta como solução. Duas pessoas que se conectam anacronicamente por meio das imagens. A essa altura, a busca do pla-

no, citada anteriormente, se torna coletiva. Não é sem propósito que os planos finais do filme (Figura 3) são: os dois entrando pequeninos no quadro sobre uma ponte, sob a qual passa uma ferrovia. Tanto a ferrovia quanto a ponte são lugares de passagem. Metaforicamente, são lugares por onde as memórias passam e, mais que isso, caracterizam a possibilidade de conexão, de ligação entre pontos relativamente distantes.

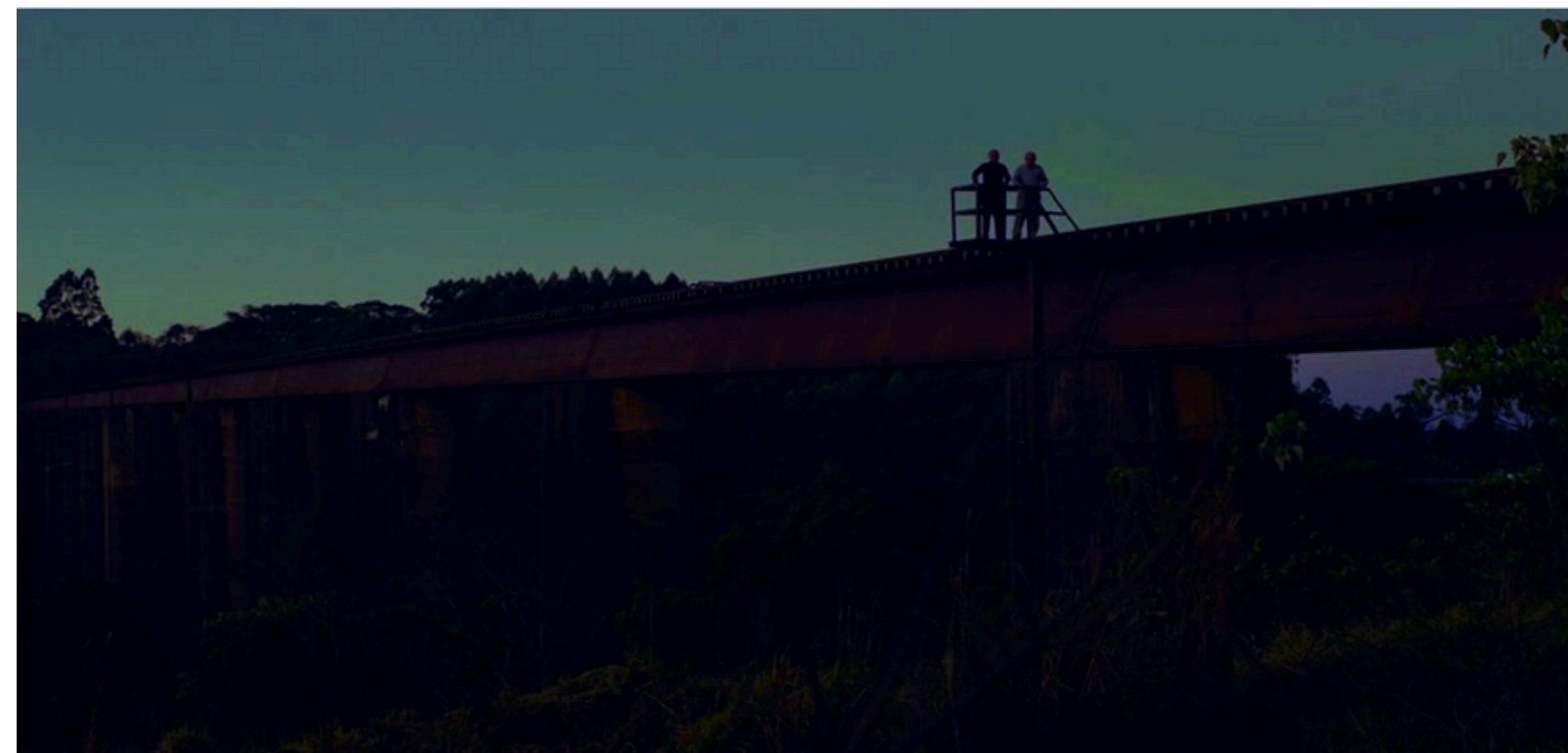


Figura 3 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte / Fonte: Frame do filme Construindo pontes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construindo pontes é um filme fundamentado na memória, seja pelo viés da construção imagética de Heloísa, seja por outras memórias que mobiliza. O texto de Walter Benjamin (1987) foi fundamental para compreendermos esse processo. Contamos com a memória como esse solo, carente de ser remexido, revisitado, bem como com as ferramentas cinematográficas necessárias à escavação. São esses os recursos imagéticos que ajudaram Heloísa a organizar e dar forma ao seu próprio interior, nas palavras de Fayga Ostrower (1987). O pensamento de Georges Didi-Huberman (2015; 2017) se soma à discussão ao propor as camadas de tempos pelas quais é necessário atravessar. Assim, percebemos que o anacronismo se apresenta como

solução. Aquilo que causou conflito na relação entre pai e filha foi também o que apontou para a construção e a convivência.

Destaca-se, ainda, que um dos posicionamentos que vemos no filme é quanto a um ideal de crescimento econômico do país a todo custo. Recentemente, vimos no Brasil isso acontecer sob um governo de posicionamentos violentos, autoritários e que feriam a dignidade humana, em que pensar de maneira contrária resultava ser desrespeitado e, por vezes, violentado. Por isso, as imagens de Heloísa também servem como ferramenta de reflexão para entendermos as relações sociais e de poder.

A tensão política entre pessoas diferentes, fruto de um contexto marcado pela polarização, é um fenômeno histórico, mas de nenhuma forma pode se tornar ódio ou violência. Essa tensão, na verdade, nos dá abertura para pensarmos do ponto de vista da democracia, em que subsistem contradições, pensamentos opostos, mas que torna possível viver em paz. O viés é o ponto de convergência. Para além das diferenças, defender um Estado democrático é a grande chave, compreendendo a insurgência como negação a uma perspectiva conservadora e apontando a necessidade de uma sociedade em que as diferenças encontrem abrigo.

Por isso, o filme mostra algo comum a nós, brasileiros que vivenciamos o desafio de manter relações diante da diferença de posicionamento político com pessoas próximas. Dificilmente, não nos enxergamos na história contada por Heloísa e Álvaro. A materialização das suas lembranças segue apontando para a necessidade de aprofundar, reviver, falar e expor, porque é no coletivo e no encontro que a vida faz sentido. Em outras palavras, o título já apresenta que é preciso escavar memórias para construir pontes.

REFERÊNCIAS

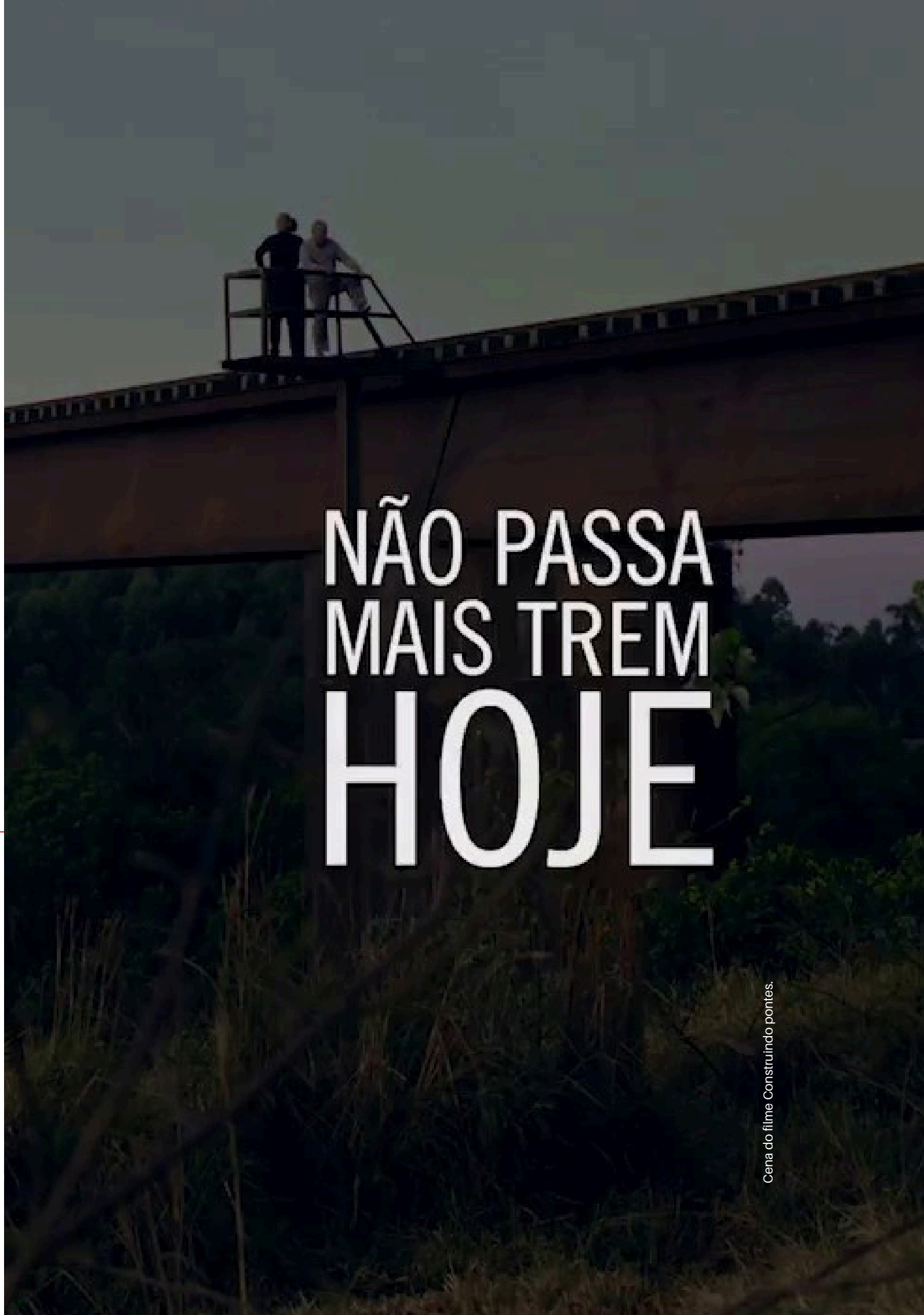
BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

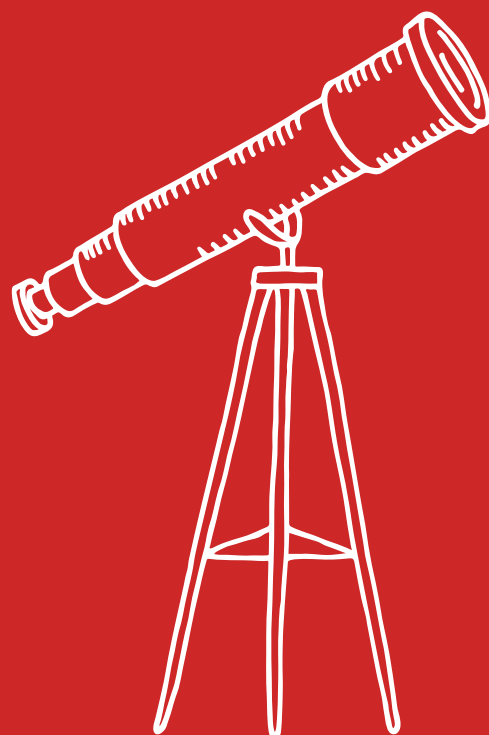
OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

CONSTRUINDO Pontes. Heloísa Passos. Production. Colorido. Brasil. 2017. 73 min.



NÃO PASSA
MAIS TREM
HOJE

Cena do filme Construindo pontes.



Politizações do olhar e subjetividades em trânsito no filme *Marte Um*

FERNANDA SALVO (70)

INTRODUÇÃO

Neste artigo, propomos realizar uma análise crítica do filme brasileiro *Marte Um* (2022), indicado pela Academia Brasileira de Cinema como representante do Brasil para concorrer ao Oscar de Melhor Filme Internacional em 2023. Escrito e dirigido pelo realizador mineiro Gabriel Martins e distribuído pela Embaúba Filmes, *Marte Um* conta a estória de Deivinho, um menino negro de classe média baixa que sonha se tornar astrofísico e integrar um projeto de colonização do planeta Marte.

Após estreiar no Festival Sundance de Cinema, em janeiro de 2022, *Marte Um* foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, angariando quatro prêmios no Festival de Cinema de Gramado, entre eles o Prêmio Especial do Júri. Dentre as muitas peculiaridades da narrativa, destaca-se sua trajetória longa: em agosto de 2023, o filme completou um ano em cartaz nas salas de exibição do Brasil, além de ter integrado o catálogo de diferentes plataformas de *streaming*.

Desnecessário afirmar, portanto, que a vitória simbólica conquistada pela produção não é pequena. Numa sociedade estruturalmente racista como a brasileira, em que as disputas simbólicas se configuram fortemente no campo da cultura visual, a visibilidade alcançada por *Marte Um* torna-se digna de nota, sobretudo quando sabemos que as disputas em torno de imagens e imaginários compõem o ponto fulcral da agenda política, cujo motor reside na coesão entre a política e a representação.

Para nos auxiliar no estudo do filme, recuperamos a concepção apresentada por bell hooks (2019) sobre o olhar opositor. Segundo a autora, essa maneira particular de ver e tomar posição nasce da agência e da resistência que politizam as relações do olhar – numa sociedade estruturalmente racista e produtora de representações estereotipadas sobre o universo negro. Em nosso trabalho, tomaremos a liberdade de acionar o conceito de olhar opositor, mas utilizando-o como categoria que nos auxilie a

(70) Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Departamento de Fundamentos, Teorias e Contextos.

investigar as escolhas estéticas propostas no filme de Martins. Nosso intuito será observar como o diretor propõe o olhar apresentado no filme, a partir das escolhas que realiza na *mise-en-scène*. Para compreender como o olhar é criado no cinema, nos valeremos do pensamento de autores ligados à teoria do filme, retomando as contribuições de Jacques Aumont (2008) e Jacques Aumont e Michel Marie (2003) sobre os conceitos de ponto de vista e *mise-en-scène*. A indagação que nos guiará é: como estética e política se coadunam em Marte Um para fazer surgir novas formas de existência na encenação?

1 OLHAR OPOSITOR : A RESISTÊNCIA QUE NASCE DO VER

Em seu livro *Olhares negros, raça e representação* (2019), bell hooks inquire as relações do olhar, apresentando inestimável contribuição para a compreensão das construções imagéticas como formas simbólicas portadoras de poder e ideologias.

Não por acaso, hooks (2019, p. 30) chama a atenção para o quanto foram problemáticas, historicamente, as representações criadas sobre os povos negros, explicitando a razão pela qual é preciso contestar as imagens reguladas pelos poderes hegemônicos: “Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial”. Nessa perspectiva, denuncia a duradoura conexão entre o patriarcado supremacista branco presente na sociedade e a naturalização, pelas grandes mídias, de “representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas” (hooks, 2019, p. 30).

hooks (2019) atinge o âmago da questão quando aborda o racismo perpetrado pelo cinema de Hollywood, particularmente em sua criação de pontos de vista sobre o universo feminino negro. Nas palavras da autora, os filmes da maior indústria cinematográfica do planeta promoveram o violento apagamento das mulheres negras ao apresentarem, sistematicamente, olhares excludentes e racializados sobre as personagens negras: “Políticas de raça e gênero estavam inscritas em narrativas cinematográficas desde *O nascimento de uma nação*. Como obra seminal, esse filme indicava o lugar e a função que a mulher branca ocuparia no cinema. Claramente, não havia lugar para a mulher negra” (hooks, 2019, p. 188).

Empenhada em compreender os efeitos da estigmatização hollywoodiana sobre as subjetividades negras, hooks (2019) conversou com dezenas de espectadoras negras de diferentes regiões dos Estados Unidos, pertencentes a classes sociais e faixas etárias distintas. A autora observou que muitas espectadoras negras confessaram ter se fechado para os filmes norte- america-

nos como forma de resistência a seus conteúdos; noutros casos, as mulheres relataram ter mantido seu olhar cúmplice dos filmes, assumindo, assim, a identificação e uma espécie de subordinação ao conteúdo apresentado.

Adotando um tom subjetivo, a feminista estadunidense relata sua própria experiência como espectadora para matizar que seu prazer com os filmes de Hollywood foi interrompido no momento em que ela e suas irmãs assistiram ao filme *Imitação da vida* (1934) pela primeira vez. hooks (2019) comenta o episódio, retomando um trecho de seu ensaio anterior, *Do you remember Shappire?*, em que dedica uma bela passagem à personagem Peola:

Você era diferente. Havia algo assustador nessa imagem de uma bela jovem negra, sensual e sexual, traída – aquela filha que não queria ser confinada na negritude, aquela “mulata trágica” que não queria ser negada. “Apenas me deixe escapar dessa imagem para sempre”, ela poderia dizer. Sempre me lembrarei dessa imagem. Eu me lembro de como chorei por ela, por nossas existências desejantes irrealizadas. Ela era trágica porque não havia lugar para ela no cinema, nenhum filme de amor. Ela também era uma imagem ausente. Era melhor, então, que estivéssemos ausentes, porque, quando estávamos presentes, era humilhante, estranho, triste. Choramos a noite inteira por você, pelo cinema que não tinha um lugar para você. E, como você, paramos de pensar que um dia seria diferente. (hooks, 2019, p. 191)

Após sua experiência particular com *Imitação da vida*, hooks (2019) guardou um longo período de silêncio. Tempos depois, quando voltou a frequentar o cinema, sua atitude se transformara por completo. Desde então, buscava confrontar as imagens, endereçando-lhes um olhar resistente. Em suas reflexões, a autora rememorou vivências de infância, quando os adultos a proibiam de olhá-los diretamente para não serem contestados em sua autoridade. Em tais ocasiões, comenta, guiada por um anseio insubordinado, espionava ou encarava os mais velhos, ainda que arriscadamente. Nascia ali um olhar resistente. Do mesmo modo, lembra-se dos seus antepassados proibidos de encarar seus opressores, os donos de escravos. Para hooks (2019), tais imposições proibitivas acentuaram o desejo de ver:

[...] todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de

agência. Em grande parte do seu trabalho, Michel Foucault insiste em descrever a dominação em termos de “relações de poder”, como parte de um esforço para desafiar a premissa de que o “poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade”. Declarando enfaticamente que em todas as relações de poder “existe necessariamente a possibilidade de resistência”, ele convida o pensador crítico a procurar essas margens, brechas e lugares no e através do corpo em que a agência pode ser encontrada. (hooks, 2019, p. 183)

Segundo hooks (2019), o olhar opositor nasce fruto da agência e da resistência que politizam as relações do olhar. Endereçar um olhar opositor equivale a postar-se diante das obras racializadas e devolver-lhes o olhar. Existe poder em olhar, sentencia hooks (2019). É possível interrogar o olhar do outro, olhar de volta. Em suas palavras, é possível nomear o que se vê, porque ver é, acima de tudo, um ato de resistência.

hooks (2019) relata que o olhar opositor foi o caminho encontrado por ela para questionar o cinema convencional, que, para além das questões de raça e gênero, deveria ser investigado em suas proposições de conteúdo, forma e linguagem. Endereçar aos filmes um olhar repleto de indagações, argumenta a autora, capacitou muitas espectadoras negras a compreender, criticamente, que a feminilidade branca construída pelo cinema hegemônico era tributária da diferença sexual racializada e objeto do olhar falocêntrico criado por Hollywood.

A discussão trazida por bell hooks em *Olhares negros - raça e representação* nos auxilia a indagar nosso objeto de estudos, o filme *Marte Um*, de Gabriel Martins, que se insere no tema maior do cinema político brasileiro contemporâneo, bem como das imagens que vêm sendo criadas por diversos realizadores de filmes alinhados aos debates decoloniais da sociedade, em que a questão racial se irmana a outras demandas revisionistas fulcrais no âmbito da cultura. No livro *Cinema negro brasileiro* (2022), o cineasta Jeferson De destaca o rumo de algumas mudanças preconizadas nas últimas décadas, em termos civilizatórios e culturais:

A noção de democracia se ampliou para incorporar novas conquistas por direitos de reconhecimento e estilos de vida dos indivíduos e dos grupos. As feministas negras inovaram a pauta racial e articularam questões de gênero, educação, saúde da mulher e sexualidade. Os grupos LGBTQIA+ incorporaram agendas dos movimentos negros e feministas, além de ampliarem a noção de direitos de performar o corpo e a sexualidade. As periferias das grandes cidades ganharam centralidade. Seus habitantes inventaram uma cultura popular negra criativa, contestadora e cosmopolita, expressa na música popular, na dança, na moda, nas artes visuais e, mais recentemente, na literatura e no audiovisual. (De, 2022, p. 14)

No bojo de tais transformações, observa-se o aumento do número de filmes produzidos por negros e negras no Brasil da última década. O advento de produções cinematográficas questionadoras de pontos de vista racializantes dialoga com novos paradigmas culturais, convergentes com movimentos anticoloniais, lutas globais pelos direitos das mulheres, movimentos por direitos multiculturais e presença marcante de perspectivas decoloniais na produção acadêmica. Neste início de século XXI, são notáveis, pois, os agenciamentos políticos em torno das questões de raça, classe, gênero e etnia. Tal guinada política convoca novos olhares para as desigualdades e para as possibilidades de mudança social, convertendo a interseccionalidade em tema obrigatório da agenda da análise e da crítica social (Collins, 2022).

Alinhados ao espírito do tempo, no início dos anos 2000, jovens realizadores negros brasileiros publicaram o manifesto *Dogma Feijoad* - *gênese do cinema negro brasileiro*, cujo teor contestava o audiovisual no país e o lugar do negro na cinematografia nacional. Entre as principais razões para a elaboração do manifesto, figuravam os efeitos perversos do racismo estrutural no Brasil (71) - com a consequente e legítima exigência dos movimentos negros pela revisão dos termos desiguais e violentos com que esse segmento foi incluído na identidade nacional, sob o mito de uma democracia racial sempre ilusória (Ortiz, 2008).

Com seu gesto crítico, os mentores do *Dogma Feijoad* denunciaram os processos sociais discriminatórios que conformam a profunda desigualdade em termos de oportunidades no audiovisual brasileiro, setor historicamente carente da efetiva participação de negros e negras em posições importantes na cadeia produtora de filmes (72).

(71) De caráter estrutural e sistêmico, a desigualdade racial no Brasil é inquestionável. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontam que, em 2021, a análise das linhas de pobreza propostas pelo Banco Mundial atestou a maior vulnerabilidade das populações preta e parda. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35467-pessoas-pretas-e-pardas-continuam-com-menor-acesso-a-emprego-educacao-seguranca-e-saneamento>. Acesso em: 23 abr. 2024.

(72) Conforme apontam dados do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (Gemaa), na mídia, na política e em diversas outras esferas da vida social, a sub-representação negra em todos os setores de produção dos filmes nacionais é uma realidade. Ao analisar 238 produções brasileiras de maior bilheteria entre 2002 e 2013, os pesquisadores concluíram que “as variáveis de raça e gênero interagem na distribuição de funções de prestígio, como direção e roteiro, com a total ausência de mulheres negras e sub-representação de homens negros e mulheres brancas, se comparadas aos homens brancos” (Candido; Daflon; Feres Jr., 2016, p. 116). O estudo mostrou ainda que, no plano simbólico, os atores negros e pardos perdem os privilégios garantidos à branquitude por serem comumente apresentados em associação com o crime.

Em seu manuscrito, os produtores, realizadores e documentaristas negros de São Paulo, proponentes do Dogma Feijoadado, se concentraram em sete pontos principais, a saber:

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (Carvalho, 2022, p. 15)

Não podemos afirmar, contudo, que os muitos filmes lançados por diretores negros e diretoras negras nos últimos anos seguiram estritamente os preceitos do *Dogma Feijoadado*. O que se pode dizer é que o manifesto incorporou itens importantes, num momento em que as populações menos privilegiadas em termos de representação racial reivindicam a elaboração de imagens antirracistas que desarticulem os sistemas simbólicos de dominação, pois, na prática, as mídias hegemônicas continuam a criar cotidianamente imaginários e formas de socialização atrelados aos valores da população branca.

No Brasil recente, realizadores e realizadoras negras vêm se destacando em número de produções, premiações em festivais e instauração de estéticas e narrativas descolonizadoras e multiculturais. O mérito de sua criação tem sido tensionar representações preexistentes a respeito dos afro-brasileiros. Com seu gesto criativo e contestatório, o novo cinema negro brasileiro vem provocando deslocamentos no olhar dirigido a corpos, identidades, subjetividades, espaços e modos de vida (73).

Se bell hooks (2019) propõe que olhar de maneira opositora é também um ato, um posicionamento, um modo de indagação às representações racistas, perguntamos: qual seria o papel do cinema negro brasileiro e, mais precisamente, do filme *Marte Um* na criação de um olhar que interpela a sociedade? Em que medida o gesto contestatório contido nas escolhas da *mise-en-scène* fílmica sugere um lugar crítico para o espectador, fazendo-o travar contato visual e afetivo com as questões de raça, classe e poder presentes na sociedade brasileira?

Com vistas a responder a tais indagações, é preciso, antes, relembrar que o cinema cria, por meio de sua linguagem e dos processos de produção de senti-

(73) Títulos que trabalham nesse sentido são: Um dia com Jerusa (Viviane Ferreira, 2021); Vaga carne (Grace Passô e Ricardo Alves Jr., 2019); Café com canela (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017); O caso do homem errado (Camila de Moraes, 2017); Ela volta na quinta (André Novais Oliveira, 2016); Temporada (André Novais Oliveira, 2018); No coração do mundo (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019); Marte Um (Gabriel Martins, 2022), entre outros.

dos que reverbera, formas de compreensão e afetação sobre os eventos que narra. A partir de proposições formais, estilísticas e narrativas, um filme convoca os espectadores a experimentar os acontecimentos que compõem a diegese. Com efeito, todo filme produz um ponto de vista por meio do qual interpelará o público.

Como notam Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o ponto de vista pode receber significações distintas afinadas à teoria do cinema. Dentre as definições apresentadas, destacaremos aquela que melhor atende à discussão proposta neste trabalho por relacionar-se de modo mais íntimo às escolhas contidas na *mise-en-scène*. Trata-se do ponto de vista como posicionamento do diretor, que reverberará em suas escolhas expressivas para o alcance da significação. Como afirmam Aumont e Marie (2003):

Uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou de um acontecimento. No cinema, a marcação desse ponto de vista é codificada de modo menos claro do que na literatura e depende mais das normas estilísticas e dos estilos individuais. O enquadramento é um de seus instrumentos de predileção, mas todos os meios expressivos podem concorrer com isso (por exemplo, a dimensão de um plano, o contraste dos valores e das cores, o desfocado...). A escola dita "impressionista", entre outras coisas, cultivou esses efeitos; em *El Dorado* (L'Herbier, 1924), uma cena mostra a heroína desfocada no meio do plano, porque está perdida em seus pensamentos. (Aumont; Marie, 2003, p. 237)

Observa-se, assim, que o ponto de vista do diretor se apresenta na encenação a partir das escolhas presentes na *mise-en-scène*. Sobre tal conceito, Aumont (2006) lembra o início do "segundo cinema", no pós-guerra, quando o termo *mise-en-scène* foi incorporado aos novos sentidos relativos à concepção inicial que recebeu, e que designava "direção", devido à origem teatral do cinema.

Com o fim do chamado primeiro cinema (1895-1940), período em que o meio esteve submetido ao visual (pintura) e ao teatro (nos primeiros anos do cinema sonoro), a arte cinematográfica adquiriu autonomia. Com efeito, o cineasta conquistou maior liberdade e passou a esboçar sua expressão pessoal – um ponto de vista sobre a história contada.

A partir de então, foi possível imaginar o mundo e filmá-lo como ele é, possibilitando que os lugares, as coisas e as pessoas se manifestassem. Em verdade, sugere Aumont (2006), tudo isso significava a recriação do mundo, quando o cineasta imprimia um olhar (mais contundente ou mais discreto) sobre as situações, valendo-se da mobilidade da câmera e da possibilidade de encadear os acontecimentos de maneira expressiva.

Agora, o cinema modula os tempos, criando o passado e o futuro; nesse ponto, o cineasta tornou-se o enunciador – passou a fabricar, desenvolver e dominar os acontecimentos da ação. Nessa altura, diz Aumont (2006), o cinema encontrou sua especificidade: fazer aparecer a verdade, garantindo a presença direta do mundo.

Em que pese as diferenças entre os estilos dos mais variados diretores e escolas, nas décadas seguintes, um fato não poderia mais ser negado: a encenação se tornou “a ciência do ponto de vista variável” (Aumont, 2006, p. 110), do gosto pelas imagens, da recriação de mundo por meio delas e do exercício cada vez mais presente do olhar.

A partir das contribuições teóricas elencadas até aqui, observaremos a encenação proposta por Gabriel Martins em *Marte Um* na tentativa de identificar o olhar endereçado por essa encenação.

2 MARTE UM: A EXISTÊNCIA NEGRA NO CENTRO DA CENA

Marte Um é sobre a vida de uma família negra de classe média baixa, num Brasil que acaba de eleger um candidato de extrema-direita para presidente. Sabemos disso, pois numa das cenas iniciais do filme assistimos pela TV (junto com os personagens) a alguns segundos da posse do ex-presidente Jair Bolsonaro. A visibilidade conferida ao então chefe do Executivo é breve, não ganha destaque na encenação que virá a se desenvolver e parece ter sido criada para indiciar o clima tenso que se instalou na vida dos brasileiros pretos e pobres com a chegada de um governo conservador que ameaçava perseguir as minorias e metralhar seus opositores.

O que se acompanha nas imagens do filme é um período, talvez alguns meses, da vida dos quatro personagens centrais da trama: senhor Wellington, porteiro de um condomínio de luxo em Contagem; sua esposa – dona Tércia –, que se desdobra entre as tarefas de dona de casa e as faxinas que presta para complementar a renda da família; seus filhos, que dividem com o casal uma moradia simples na periferia de Contagem. Eunice é a irmã, estudante do curso de Direito, e Deivinho, o caçula, tem idade escolar e sonha ser astronauta.

Com a escolha desse núcleo familiar como protagonista e um elenco quase exclusivamente formado por atores negros, Gabriel Martins revela de onde pretende falar: seu filme é um filme de preto, sobre a vida de pessoas comuns e periféricas, focado nas ações cotidianas dos personagens. Distante dos holofotes e investigando os acontecimentos miúdos da vida ordinária, a encenação não esconde o ímpeto de conformar um lugar do qual os sujeitos da cena possam tomar a palavra.

Nesse aspecto, o conteúdo do filme parece dialogar com o que preconiza Michel

de Certeau (2011, p. 61), quando o autor retoma Wittgenstein como modelo filosófico a ser seguido no exame destinado à vida ordinária, para asseverar que o “enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador”. A assertiva de Certeau visa à defesa dos saberes contidos na vida ordinária, bem como à condenação das falas que os especialistas propõem em nome das pessoas comuns.

Em *Marte Um*, a dramaturgia cria, pois, possibilidades para os personagens ocuparem a representação com seus gestos, falas, cultura e modos de vida. A abordagem de aspectos raciais e culturais presentes no filme, que ganha espessura por meio da vivência dos sujeitos da cena, exige dos espectadores um papel ativo, convocando-os a completar criticamente a trajetória que liga a cena fílmica ao extracampo das imagens, onde se situam ideologias e poderes organizadores da sociedade.

Na ficção de Martins, portanto, a relação entre os poderes e as resistências surge amalgamada à história dos quatro personagens centrais. Eles estarem onde estão e viverem as situações que vivem mostra o quanto o roteiro e a direção do filme são modulados por um olhar que não vem das elites. O enredo é criado para que os espectadores travem contato visual e testemunhem, com a experiência oferecida pela duração das imagens, o mundo negro no centro da cena, e não mais oferecido pelas bordas, na periferia da narrativa, numa relação subalterna a outros núcleos centrais da ação fílmica – como comumente se vê nas produções hegemônicas.

O liame criado entre os corpos, as falas e os lugares sociais é a maneira encontrada pela *mise-en-scène* de inscrever a alteridade, e o filme parece extrair exatamente dessa modulação sua potência estética, criativa e política. Nesse sentido, a cidade proposta pelas operações da *mise-en-scène* é porosa ao trânsito dos corpos, que driblam fazeres e ocupações. É a cidade, pois, o lugar de subjetivação para os personagens.

Passemos a alguns exemplos da última afirmação: quando dona Tércia, mãe de Eunice e Deivinho, procura um consultório médico para falar dos sintomas de angústia que vem sentido, a médica que a atende é negra. Eunice vai conhecer os pais da namorada, eles a recebem num restaurante refinado, pois a família, negra, tem alto poder aquisitivo e apresenta boas maneiras, se veste bem e fala com muito bom gosto. Noutra cena, dona Tércia conta para Deivinho quem era seu pai, o avô do menino, mostrando-lhe fotografias antigas retiradas de um pequeno baú. O relato sobre o progenitor de dona Tércia é surpreendente: seu pai foi músico, tocava trombone, cantava lindamente e falava inglês. Tratava-se de um homem culto e criativo.

Esses trechos mostram o quanto os negros desempenham papéis de prestígio na encenação de *Marte Um*: na cena, eles comparecem como médicos, como gente endinheirada, como estudantes de universidade e fa-

lam inglês. Nota-se, pois, que espaços sociais naturalizados socialmente como pertencentes ao mundo branco, no filme de Martins, são ocupados por gente preta. Na narrativa, os negros não estão destinados às posições servis ou ameaçadoras. Com efeito, em *Marte Um* os corpos ganham outra desenvoltura em sua vida urbana, desvencilhando-se da associação à natureza, ao exótico e ao sexual – premissas instauradas pelo discurso eurocêntrico e colonialista.

Como nos lembra Stuart Hall (2016), para produzir seu discurso racializado, o pensamento europeu lançou mão de oposições binárias, inicialmente privilegiando os polos civilização e selvageria, que desaguiam nas oposições biológicas e corporais das raças negra e branca, sendo os brancos associados ao requinte e ao intelecto, conhecimento e crença na razão, ou seja, tudo que remetia à ideia de “Cultura”. Por outro lado, os negros seriam vinculados às emoções e aos instintos, além da “[...] falta de requinte civilizado na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à ‘Natureza’” (Hall, 2016, p. 168).

Nessa marcha, continua Hall (2016), o corpo humano individual foi convocado a uma tarefa insidiosa: aproximar o biológico e o social. Ao passo que os atributos das raças consideradas inferiores eram cada vez mais dados como fixos, as diferenças socioculturais passaram a ser compreendidas como dependentes de características hereditárias. Isso significa que fatores a serem explicados por noções intrínsecas à cultura (práticas e costumes) começaram a ser explicados por determinismos biológicos.

Com sua construção imagética e discursiva, *Marte Um* coloca em xeque exatamente tais princípios, filiando-se aos preceitos contidos no debate decolonial contemporâneo, extremamente crítico à universalização das normas eurocêntricas e à ideia de que uma raça única detenha o monopólio da cultura, dos saberes, da inteligência e da beleza.

O filme atinge tal finalidade a partir de suas escolhas temáticas, estéticas e narrativas. No que diz respeito à forma, a música, a iluminação, os diversos tipos de planos e enquadramentos, além dos movimentos de câmera, promovem afetações sensoriais em imagens que atingem a percepção dos espectadores.

Como escreve Marcel Martin (2003, p. 25), “a imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade”. Isso significa que o conjunto de escolhas expressivas produz na diegese de *Marte Um* formas afetuosas de se experimentar o mundo visto na cena.

Com efeito, o filme reinventa modos de narrar, desconstruindo, no mesmo gesto, o corpo negro como objeto do olhar branco. Trata-se, na verdade, de uma inversão do olhar. O que vemos nas imagens, vemos do ponto de vista dos personagens; portanto, o visível comparece modulado pelos afetos, desafios e sonhos que os sujeitos da cena projetam. Por isso, *Marte Um* é um filme sobre deslocamentos, que abriga a fluidez. A encenação dá vida a um mundo que, sem

idealizado, permite que os sujeitos e corpos transitem pelos espaços e estruturas tão bem demarcados da sociedade.

No filme, é de tomada de territórios que se trata. Territórios simbólicos que abrigam as existências e os modos de vida que agora podem ser vivenciados a partir de outras lógicas e organizações. Eunice, por exemplo, filha mais velha de senhor Wellington e dona Tércia, frequenta a universidade ao lado dos colegas brancos. Ela comparece na narrativa como signo do poder negro. Uma de suas características mais marcantes é o cabelo afro, símbolo de resistência e empoderamento. Numa das primeiras vezes que vemos a personagem, ela está assistindo aula. A cena é silenciosa, quase muda. Temos tempo de ler os dizeres em sua camiseta: “*Empieza el matriarcado*” (O matriarcado começa).

Estudante de Direito e feminista, Eunice busca estágio para conseguir manter-se de maneira independente e morar sozinha. Durante uma reunião de família, a moça revela que não pretende encontrar um marido e se casar. No filme, as descobertas da jovem passam pela afirmação de seu lugar no mundo, e seu lugar no mundo é também um lugar político. Eunice assume para seus familiares que prefere namorar meninas. Com seu modo de ser, a personagem vai ganhando densidade, transitando pelos espaços, abandonando lugares e criando outros.

Em *Marte Um*, a questão dos espaços sociais e identitários é central, questão que o diretor aborda de modo delicado, sem ser panfletário. E a personagem Eunice, com seus posicionamentos pouco convencionais, parece estar lá para resvalar com delicadeza pelos territórios simbólicos da vida social. Não por acaso, ela protagoniza, junto com a namorada, uma das cenas mais importantes do filme, em termos de apoderação dos espaços.

Ao colocar em ato aquilo que Certeau (2011) chamou de táticas dos fracos para tirar partido dos fortes, as meninas pegam as chaves de uma cobertura de luxo para visitar, numa região nobre da cidade. Embora o imóvel esteja à venda, as garotas não pretendem comprá-lo. Trapaceando com o mundo dos ricos, elas chegam ao local e se divertem no ambiente espaçoso, escutam música e transam no chão. Essa sequência abriga grande importância política, pois talvez seja uma das primeiras vezes que vemos nas telas do cinema brasileiro duas garotas negras, numa cena de sexo sensual, afetiva e romântica, sem que a imagem venha a ser estilhaçada pelos projéteis da violência, do estupro ou da prostituição.

Nesse quadro, escutamos, vinda do fora de campo, a bela voz de Emílio Santiago cantando *Saigon*. A música auxilia a compor a paisagem inédita, que exhibe com delicadeza os corpos negros femininos fora da posição de trabalho ou forçados a exercer alguma função preestabelecida. Deitadas no chão, vistas por uma câmera alta, as duas garotas riem, se abraçam e trocam carinhos, exibindo sua beleza entre luzes e sombras. Trata-se de uma cena

que revela o momento ímpar em que duas meninas pretas tomam posse de um lugar jamais destinado a elas, na divisão desigual da sociedade.

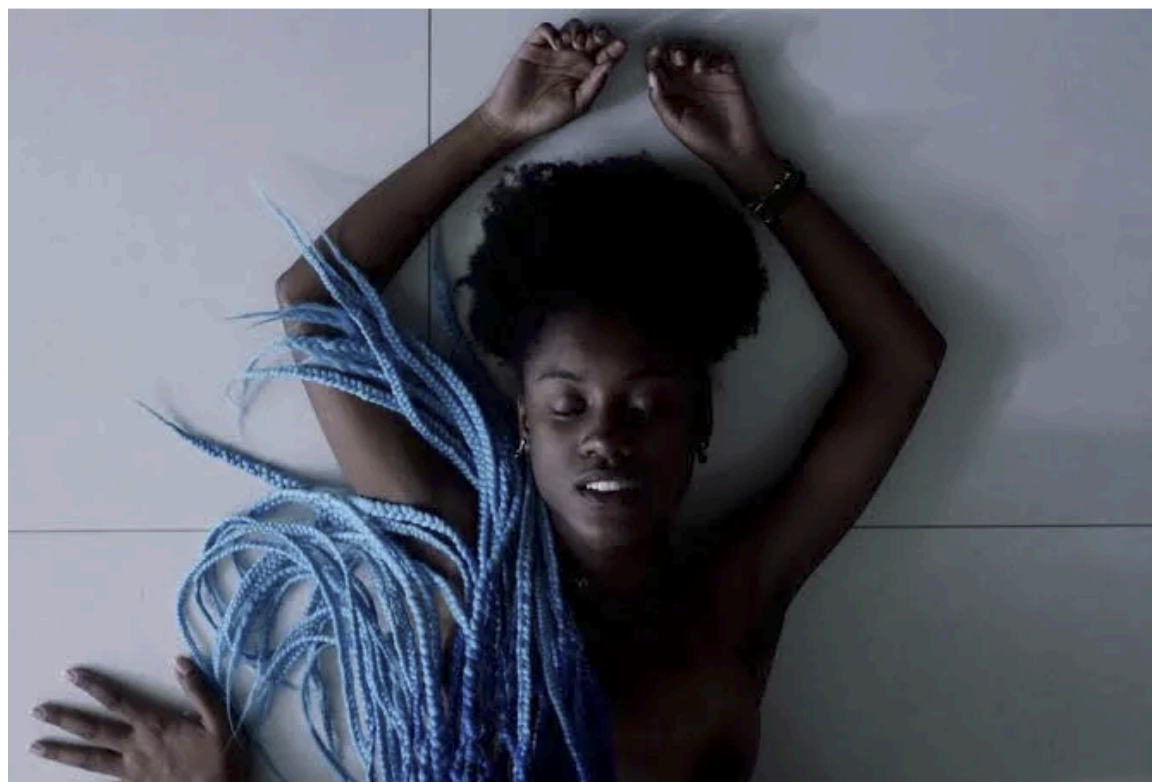


Figura 1 – Frame filme Marte Um

Que não se entenda que o universo criado em *Marte Um* seja recôndito, mantido à parte, livre de perrengues bem reais e dificuldades próprias de um cotidiano cerrado. Dona Tércia é uma faxineira que está em busca de novas residências para limpar, com o objetivo de aumentar a renda da família. Em casa, ela e o marido discutem alternativas para diminuir os gastos, pois o dinheiro que os dois ganham não está sendo suficiente para fechar as contas no fim do mês.

De todos os personagens do filme, senhor Wellington é o que melhor se enquadra no que se poderia chamar de sujeito mediano, típico. Ele é porteiro de um condomínio de luxo e não tem consciência de classe. Em casa ou no trabalho, o personagem não se aprofunda em discussões sobre a exploração dos patrões ou sobre as artimanhas capitalistas. Na cena em que vemos a posse do ex-presidente Bolsonaro pela televisão, senhor Wellington está almoçando comida de marmita numa pequena cozinha e, indiferente ao que se passa no aparelho de TV, mantém uma conversa animada com o colega de trabalho, sujeito que noutras muitas ocasiões tenta incitá-lo a se revoltar contra o sistema de classes, mas sem obter sucesso. Quando o companheiro pergunta ao senhor Wellington se ele acha justo ganhar o salário mínimo, a resposta do porteiro é lacônica: “Isso foi o combinado”, sem tecer qualquer questionamento sobre a lógica exploratória das relações de classe a que está submetido. Torcedor fanáti-

co, senhor Wellington parece encontrar uma alegria alienada e compensatória no futebol. Seu maior sonho é transformar seu filho, Deivinho, num craque, mas o menino tem outros planos.



Figura 2 – Frame filme Marte Um/ senhor Wellington

Como se observa, no mundo habitado pelos personagens de *Marte Um*, estão implicadas questões de classe, raça e sexualidade que, interconectadas, ampliam os espaços de indagação das identidades e das desigualdades sociais, temática que o filme busca reverberar com sua crítica. É precisamente nesse sentido que Patricia Hill Collins (2022) defende o pensamento interseccional como método para a realização da crítica social contemporânea.

O pensamento interseccional, propõe a professora americana, possibilita nova modulação dos saberes, ao deslocar o que era considerado fixo e ao fixar aquilo que era observado em fluxo. Segundo a autora, a crítica interseccional é um dos caminhos indicados como método para a configuração de uma mudança radical nas formas de produção do conhecimento. Sob a perspectiva interseccional, explica ela, entra em jogo a reflexão acurada sobre semelhanças e diferenças, confrontadas com as relações de poder.

Ao construir personagens atravessados pelos marcadores de classe, raça e sexualidade, *Marte Um* torna a cena filmica porosa aos conflitos presentes no

mundo histórico e existentes no extracampo, num Brasil dominado pelo racismo estrutural. O filme se oferece, pois, como possibilidade de ampliação do debate sobre temas pungentes da agenda política atual, situando-se na contramão das narrativas hegemônicas afeitas aos sistemas de dominação.

Uma das pérolas apresentadas por *Marte Um*, no sentido dos deslocamentos subjetivos que a narrativa convoca, se concretiza com a presença do menino Deivinho. Com a apresentação do personagem, o filme incorpora a ideia do sonho, metaforizando um horizonte de mudança social. Não por acaso, Deivinho constrói o próprio telescópio para observar as estrelas, e na cena final de *Marte Um* sua família se reúne no quintal da sua casa para contemplar os astros e enxergar mais além – todos inspirados pelo sonho de Deivinho.

É que o personagem comete ousadias na encenação. Ele é um menino preto que, em vez de jogador de futebol, quer ser astrofísico, contrariando as expectativas do pai. O personagem desafia a lógica engendrada pelo senso comum de que todo menino negro gosta de bola e futebol. Mais ainda, a presença do personagem na encenação atinge em cheio o ultrapassado construto discursivo de que fala Hall (2016), ao explicar a continuidade existente entre cultura e natureza, que ganhou vida pela ótica eurocêntrica.

Isso porque Deivinho é inteligente, observador e silencioso. Nele predominam o pendor para os estudos e o gosto pela ciência. No filme, o personagem não performa o corpo que ginga, gesticula ou ritualiza, conquistando admiração por atributos físicos ou “naturais”, tais como samba no pé ou talento para a bola.

Deivinho entra em cena para mostrar que justamente sua inteligência e docilidade, bem como suas leituras furtivas sobre o universo sideral no meio da noite, são a matéria que o singulariza, tornando-o sujeito, apropriado de suas escolhas. Seu corpo não é puro movimento ou espetáculo. O que ele quer mesmo é estudar. Tornar-se astrofísico e integrar a Missão Marte 1, que acontecerá em 2030, quando os seres humanos colonizarão Marte.

Deivinho sonha ser cientista, e esse é um dos gestos políticos mais importantes da ficção criada por Martins. Quando o garoto confessa seu segredo para a irmã, num diálogo afetuoso que acontece no quarto de dormir, Eunice se surpreende com a escolha do menino pela ciência. Então ele diz para ela: “Eu penso em fazer outras coisas também”. Essa frase funciona como espécie de síntese dos muitos deslocamentos que o filme permite aos personagens, possibilitando que se multipliquem, sejam outros, desidentificados das estruturas que os padrões culturais e as relações de poder criaram para eles. A partir das escolhas do pré-adolescente, todos os sujeitos ao seu redor terão os olhares e modos de agir redimensionados. Em *Marte Um*, é de mudanças de perspectivas e de politizações do olhar que se trata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise do filme *Marte Um*, pretendemos evidenciar o quanto o olhar oferecido pela encenação se fez portador de formas sensíveis e visíveis das existências apresentadas, convidando o espectador a fazer uma nova partilha das imagens.

Ao detalhar como as escolhas expressivas contidas na *mise-en-scène* endereçaram sentidos e formas de compreensão sobre o mundo filmado, a tentativa foi matizar a intrínseca relação entre a estética e a política existente, precisamente porque a narrativa inventou modos para que o espectador pudesse ver aquilo que só poderia ser visto de outro modo, principalmente quando se leva em conta os imaginários e signos disseminados pelas mídias hegemônicas sobre questões de raça, classe e gênero.

Como nota bell hooks (2019), o olhar opositor é aquele que interroga o olhar do outro, que desafia esse olhar, olhando-o de frente. A nós, espectadores, Gabriel Martins entrega o olhar criado em seu filme, convocando-nos a nos identificarmos com suas imagens resistentes. Inevitavelmente, saímos alterados desse contato: críticos, nada incólumes, pois como bem nos lembra bell hooks (2019), existe poder em olhar.

Ao considerar a politização de olhares colocada em jogo por *Marte Um*, sentimo-nos tentados a retomar a reflexão filosófica de Marie-José Mondzain (2009) sobre as relações convocadas pelas imagens. Para a autora, a politização do visível está atrelada de modo irreduzível à questão da voz e, igualmente, às relações de alteridade que essa voz provoca: “Não se trata, numa política do visível, de compatibilizar as vozes, mas de dar à voz o lugar de onde ela pode se fazer ouvir, ao atribuir ao espectador o lugar de onde ele pode, por seu turno, responder e fazer-se ouvir” (Mondzain, 2009, p. 71). A voz, explica a filósofa francesa, é o que faz escutar um corpo que não foi reduzido a mera instrumentalidade.

Com *Marte Um*, entramos em relação de alteridade com subjetividades, corpos e suas vozes, que acabam por ressoar em nós, como palavra a ser dita.

Figura 3 – Frame filme Marte Um



REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2022.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR., João. *Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria*. Revista do Centro de Pesquisa e Formação Gemaa, Rio de Janeiro, n. 3, p. 116-135, 2016.

CARVALHO, Noel S. Introdução. *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2011.

DE JEFERSON. Apresentação. In: CARVALHO, Noel S. (org.). *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. *Olhares negros – raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.



Cena do filmes Marte Um

**práticas pela
democracia**



As trabalhadoras de limpeza do Palácio do Planalto e a reconstrução da democracia

JULIO CESAR RIGOLINI FILHO (74)

INTRODUÇÃO

Em 2023, o Partido dos Trabalhadores (PT) retornou ao comando do Executivo federal, pelas mãos de Lula, metalúrgico e líder sindical que governou o país por dois mandatos, de 2002 a 2006 e de 2007 a 2010. O PT ainda se manteve no controle do Brasil com Dilma Rousseff, primeira presidenta da história da nação, de 2011 a 2016, quando um golpe institucional a depôs e uma série de mecanismos de *lawfare* (75) condenaram Lula à prisão. Pesquisadores e cientistas sociais, como Jessé Souza (2016), afirmam que, durante o período de governança do PT, o Brasil conseguiu diminuir as desigualdades sociais, erradicando a extrema pobreza e a fome e reduzindo os índices de mortalidade infantil. A mínima ascensão econômica das classes menos favorecidas despertou temor e escancarou os preconceitos latentes da sociedade brasileira, cuja herança colonial e escravocrata ainda é evocada, como alertam os pesquisadores.

Seguindo as constatações de Souza (2016), a partir do governo de Michel Temer, com início interino em 12 de maio de 2016 e encerrando-se em 1º de janeiro de 2019, o Brasil declinou em direção ao sucateamento de políticas públicas e à ascensão de movimentos de extrema-direita, fato que levou o ex-capitão do Exército, Jair Bolsonaro, a ocupar o posto de presidente da República entre 2019 e 2022. Ao longo de seu governo, Bolsonaro constantemente atacou a democracia, com ameaças autoritárias e golpistas. Além disso, sua gestão foi marcada pelo desmonte de inúmeras políticas sociais e econômicas, que, por exemplo, conduziram o país de volta à fome endêmica. Assim, em 2022, a disputa eleitoral pela presidência foi considera-

(75) Combinação dos termos em inglês, law (lei) e warfare (guerra), que consiste no emprego das legislações e do sistema jurídico contra adversários, manipulando a opinião pública e desprezando os direitos individuais.

(74) Doutorando e mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná.

da a mais importante desde a redemocratização do país. Nessa disputa acirrada, o ex-presidente Lula formou uma frente ampla (76), incluindo antigos rivais políticos do PT, como Geraldo Alckmin, candidato a vice-presidente. A chapa venceu as eleições de 2022, com uma diferença estatística de aproximadamente 1,5% dos votos válidos (77).

(77) O Tribunal Superior Eleitoral (TSE) registrou que Lula obteve 50,88% dos votos válidos, enquanto Bolsonaro obteve 49,12%. Em votos absolutos, Lula alcançou 60,1 milhões de votos e Bolsonaro 58 milhões de votos.

(76) Mobilização de partidos políticos, a maioria de esquerda, movimentos sociais e setores da sociedade civil em prol da candidatura de Lula à presidência da República, nas eleições de 2022. O bloco contou com o apoio de outras lideranças democráticas, como Geraldo Alckmin, candidato à vice-presidente, e Simone Tebet, candidata à presidência pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

Embora a vitória de Lula seja legítima, corroborada por diversas entidades nacionais e internacionais, Bolsonaro, então candidato a reeleição, recusou-se a admitir a derrota para Lula. O mesmo ocorreu entre seus principais apoiadores, como alguns parlamentares, membros das Forças Armadas, formadores de opinião e cidadãos no geral. O discurso antidemocrático, já inflado ao longo de seu mandato, com constantes ataques ao Poder Judiciário e ao sistema eleitoral brasileiro, materializou-se nos atentados contra as sedes dos três poderes republicanos em Brasília, na tarde de domingo do dia 8 de janeiro de 2023.

Trata-se de um processo em curso, alvo de investigações e descobertas diárias, o que não impede o debate acadêmico. Ao contrário, os espaços de reflexão e análise conferidos pela academia devem acolher os acontecimentos cotidianos, observando-os sob diversas faces e perspectivas. Neste texto, apresenta-se uma leitura das invasões do dia 8 de janeiro a partir da perspectiva das trabalhadoras que limpam e restauraram as sedes dos três poderes. Para isso, resgata-se uma série de imagens desse momento de recuperação da normalidade, extraídas de um vídeo veiculado nas redes sociais da esposa do presidente, Janja, e que repercutiram na mídia (Prates, 2023; Melo, 2023). Observam-se, desse modo, as atividades dessas profissionais, para além de meras práticas de trabalho, com uma perspectiva estética e política de pessoas cujas vozes, imagens e corpos são constantemente ignorados pela sociedade.

Cabe ressaltar que os atentados geraram amplas repercussões entre os representantes dos três poderes, com imagens notáveis, como a caminhada do Palácio do Planalto até a sede do Superior Tribunal Federal (STF), acompanhada pelo presidente e pelo vice-presidente da República, além de ministros de Estado, governadores de diversos estados da União, presidentes do Senado e da Câmara Federal e pela presidenta do STF.

Jessé Souza (2016, p. 86) afirma que a manipulação orquestrada pelos veículos de imprensa contra a rápida ascensão social de grupos populares nos governos petistas, somada a “uma base social que ansiava por travestir seu ódio e seu desprezo de classe”, comandou uma sensação de medo nas classes dominantes: “O fascismo europeu dos anos 1920 e 1930 se alçou ao poder pelo mesmo mecanismo e pelo mesmo tipo de manipulação”. Assim, ao organizar as massas, como em um regime fascista, permitiu-se que elas se exprimam, sem que reivindiquem seus direitos, apenas dando a impressão de que podem ser ouvidas, conservando as relações. Para isso são necessários símbolos que identifiquem o povo com seus ideais, ocultando os reais ideais fascistas em um invólucro. Desse modo, os atentados do dia 8 de janeiro de 2023 foram alimentados ao longo de anos de organização de um público cativo: os apoiadores de Bolsonaro.

Sobre os aspectos de organização do fascismo, Walter Benjamin (1987) resgata o termo *kitsch*, associado a “brega” ou “exagerado”, que em alemão deriva-se da palavra *verkitschen*, com significado próximo a “vulgar”. Sentimentos fervorosos e afetos são acesos a partir desses símbolos. Isso porque o *kitsch* engloba o exagero, os apelos religiosos e o melodrama. No caso brasileiro, vários líderes religiosos, geralmente ligados às religiões evangélicas, associaram-se ao candidato Jair Bolsonaro, sob a égide da defesa dos valores conservadores e do medo de que o candidato oponente, Lula, fechasse os templos religiosos, uma desinformação (78) disseminada para causar controvérsia e amedrontar possíveis eleitores da esquerda.

Benjamin (1987) afirma que o fascismo busca um ritualismo forjado pela glorificação do passado, geralmente em datas comemorativas. Sobre isso, em 2022, no bicentenário da Independência do Brasil, o governo federal trouxe de Portugal o coração conservado de D. Pedro I para o desfile cívico de 7 de setembro. Nessa ocasião, ainda, o então presidente Bolsonaro fez alusão ao golpe militar de 1964, que instituiu a ditadura militar brasileira, insinuando que poderia implementar um golpe de Estado. (79)

(78) Disponível em: [\(79\) Trata-se do seguinte episódio, relatado pelo Portal UOL: \[189\]\(https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2022/09/07/em-atos-pelos-200-anos-da-independencia-bolsonaro-puxa-coro-de-imbrochavel-e-faz-alusao-ao-golpe-de-64.htm. Acesso em: 16 abr. 2023.</p></div><div data-bbox=\)](https://www.brasildefato.com.br/2022/09/22/lula-fechara-igrejas-em-2003-petista-criou-lei-para-facilitar-abertura-de-templos#:~:text=Dezenove%20anos%20depois%2C%20nas%20elei%C3%A7%C3%B5es,o%20eleitorado%20evang%C3%A9lico%20no%20pa%C3%ADs. Acesso em: 23 abr. 2024.</p></div><div data-bbox=)

A bandeira do Brasil tornou-se símbolo dos apoiadores de Jair Bolsonaro, assim como a camiseta da seleção brasileira de futebol foi aderida por apoiadores da Operação Lava Jato. (80) Em diversas ocasiões orquestradas, esses símbolos são referenciados e expostos. Mais uma vez, observa-se a confirmação da teoria benjaminiana da estetização da política, no que tange à ilusão das massas de que elas estariam se exprimindo.

(80) Deflagrada em 2014, a operação consistiu em uma série de investigações contra crimes de corrupção, lavagem de dinheiro e organização criminosa, nas instâncias estaduais e federais e na Petrobras.

São poucas as hipóteses de todos os eleitores de Bolsonaro serem extremistas ou vândalos, mas eles partilham um prazer e uma satisfação ao ouvir o que desejam. Já os disseminadores de notícias falsas não são ingênuos ou cínicos, pois sabem que são falsas, mas desejam que os fatos sejam verdadeiros. Negam os fatos, culminando em uma espiral de violência, mas não são ingênuos, pois, como lembra Rancière (2021), rejeitar o óbvio para mostrar-se inteligente, ao desconfiar da superabundância de informações, é sinal de uma perversão inscrita na estrutura de nossa razão.

Nesse aspecto, colocar em xeque as mensagens exibidas diariamente pelos meios “formais” significa satisfazer teorias conspiratórias (típicas da extrema-direita), explicar tudo e apontar as conexões existentes entre os fenômenos, “desse modo, é sempre possível negar um fato invocando a ausência de um elo na cadeia de condições que lhe tornaria possível” (Rancière, 2021).

Como se recordou a partir de Benjamin (1987) e suas constatações sobre o fascismo, os apoiadores de Bolsonaro são criados por frases, palavras, imagens e representações capazes de gerenciar um regime de afetos. Para Rancière (2021), tal ideia de povo não expressa as camadas sociais que desejam um protetor, mas uma instituição de supremacia da democracia, “que estabelece uma relação imediata e recíproca entre um indivíduo, que se supõe encarnar o poder de todos, e um coletivo de indivíduos, que se reconheceria nele”. Logo, o povo forma-se pelo endereçamento que os líderes estabelecem, como homens públicos e privados, utilizando formas comunicacionais para cotidiana e individualmente expressar seus sentimentos e divulgar suas atitudes.

Fernando Haddad (2022), opositor de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018 e atual ministro da Fazenda, considera que o Brasil adentrou num surto de incomunicabilidade no qual os cidadãos perderam a distinção entre a civilização e a barbárie, algo exposto pela guinada autoritária da eleição e do governo de Bolsonaro. Chama a atenção de Haddad (2022, p. 10) que, “diante da barbárie, é espantoso como pessoas com discernimento optam pela omissão – quando não pela conivência com ela”. Mas será que essa barbárie atingiu seu ápice com os vandalismos do dia 8 de janeiro? O vandalismo se materializa em atividades de destruição de patrimônios públicos e privados, de forma deliberada. O termo “vândalo” remete a um povo germânico,

origem étnica bárbara, cujas constantes invasões ao Império Romano favoreceram seu declínio no século V d.C. O povo vândalo era o grupo mais agressivo nas invasões, e sua criminalização histórica remonta à modernidade, pois tal tribo mantinha um rico legado cultural, transmitido a diversas regiões do mundo. A expressão “vandalismo”, enquanto denúncia para os ataques violentos cometidos contra o patrimônio, foi utilizada em 1798 por Abade Grégoire e, posteriormente, por jornalistas, diante da devastação de elementos do Medievo, dado o ódio ao feudalismo. Gamboni (1997) interpõe que, diferente do vandalismo, motivado cegamente pela vontade de destruição, a iconoclastia trata da destruição de símbolos, monumentos e imagens, com motivações religiosas ou políticas, como um projeto estético e político da arruinação.

O episódio de Brasília identifica-se com um ataque simbólico, orquestrado por uma classe antidemocrática e autoritária que encontrou ressonância, materializado na destruição de patrimônios, artes e elementos que representam a democracia brasileira.

Vale lembrar que, embora os atos criminosos provocados contra as sedes dos três poderes do Brasil não tenham interferência direta no desmonte das políticas de financiamento aos museus diretamente, o discurso autoritário e extremista, propagado pelo ex-presidente Bolsonaro e seus apoiadores, corrobora a desvalorização da atividade profissional ligada à cultura e com financiamento público à área. Inverdades sobre o fomento do governo federal aos artistas e entidades culturais, principalmente pela Lei Rouanet (81) (que garante às empresas privadas a possibilidade de destinarem suas contribuições de impostos para atividades artísticas e culturais), ganharam espaço nas redes sociais e alimentaram o imaginário golpista (82).

(81) A Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei nº 8.313/1991, batizada em homenagem ao ex-secretário de cultura, Sérgio Paulo Rouanet, envolve a renúncia fiscal de empresas, com porcentagem máxima de até 4% do imposto de renda da declaração do ano seguinte.

(82) Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/08/01/bdf-explica-o-funcionamento-da-lei-rouanet-e-como-ela-sofre-desmontes-no-governo-bolsonaro>. Acesso em: 16 abr. 2023.

Diante desses fatos, pode-se pensar em um ódio à democracia, ao sistema representativo que dela advém, algo típico dos atuais Estados, entendendo-se a democracia como consenso produzido a partir de uma ideia de povo fundamentada em uma divisão social arcaica, sob os efeitos do ódio e da exclusão. No Brasil, há o ressentimento enquanto ausência de discussão

sobre os danos gerados pelos conflitos sociais e históricos no Brasil. Para Caetano e Rigoni Filho (2022, p. 47), tal ressentimento pode impulsionar a ação política de corpos expostos ao silenciamento, “em resposta a danos históricos”, como “uma afetação passional sobre o estado do ser que impulsiona o seu fazer”. Segundo Rancière (2014, p. 28), muitos dos conflitos sociais em uma democracia decorrem do egoísmo propiciado pela generalização das relações mercantis, e as dimensões das interações entre seres humanos torna-se refém dos imperativos capitalistas, o que repreende os direitos fundamentais, arruinando “a busca do bem comum encarnada no Estado”.

O episódio de devastação ocorrido em Brasília, além de causar indignação, propicia reflexões sobre as construções dos pensamentos “racionais” e das comunidades democráticas. Formou-se um sistema de afetos nesse sistema comunicacional, sem ser direcionado à desigualdade reparada, mas como privilégio contra os que desejam violar esse processo. Portanto, é uma paixão pela desigualdade, que pode ser expressa por um afeto de ódio. A cultura do ódio trata das maneiras pelas quais um povo constrói-se no terreno da desigualdade, na perspectiva de Rancière (2014).

A desigualdade encontra um terreno fértil no Brasil. Ao considerar a construção da capital federal, entre 1956 e 1960, Oliveira (2020) lembra que se empregou mão de obra de retirantes nordestinos e nortistas, pejorativamente apelidados de “candangos”. Inúmeros desses trabalhadores morreram em acidentes de trabalho, enquanto outros foram enganados com falsas promessas de salários. Marcel Gautherot fotografou, em 1958, o processo de construção, como o início da concretagem da cúpula do Senado Federal, na qual diversos operários escalam o edifício. Em condições de precariedade, esses trabalhadores nômades de diversas regiões do Brasil construíram a nova capital sem acesso a direitos básicos.

A construção de Brasília, bem como a mudança da capital federal do Rio de Janeiro para essa cidade recém-construída, marca o período nacional-desenvolvimentista expresso no mandato de 1956 a 1961 do então presidente Juscelino Kubitschek. O interesse envolvia povoar e habitar o interior do Brasil, já que as áreas próximas ao litoral, como a cidade do Rio de Janeiro, são mais populosas, ao passo que as regiões Centro-Oeste e Norte são menos habitadas. Não menos importante, havia a intenção política de “tirar os olhos do povo” das decisões governamentais, inserindo as sedes dos poderes em uma região com menor presença da sociedade civil. Nesse processo de construção, há vários casos (alguns como suposições e outros comprovados) de corrupção e superfaturamento das obras.

Com relação à exploração dos trabalhadores, principalmente negros, retirantes e pobres, cabe recuperar alguns aspectos mencionados por Florestan Fernandes (2008) ao estudar a integração dos negros na sociedade contemporânea. Após o processo de abolição da escravidão, no final do Império

e no início da República, a população negra não teve acesso às políticas públicas de inclusão social, o que, para Florestan Fernandes (2008, p. 85), resultou em uma espécie de oportunismo para sobreviver, já que “o negro tinha que agir com grande oportunismo, ‘aceitando o que aparecesse’, e quase sem fazer exigências”.

As mulheres negras tiveram maior facilidade em ajustar-se ao trabalho livre, já que aprenderam como administrar um lar e cuidar dos serviços domésticos, aproximando-se dos brancos em uma relação paternalista. Vale considerar, ainda segundo Florestan Fernandes (2008, p. 76), que no regime escravocrata os serviços domésticos em regiões urbanas “não envolviam a mesma degradação do seu agente que o duro ‘labor da roça’”. Com isso, houve uma estabilidade da mulher negra como serviçal doméstica, o que forjou uma relação de docilidade e simpatia entre brancos e negros. Todavia, as servas ou empregadas não poderiam circular por certas áreas da casa, resguardando-se nas cozinhas. Logo, os negros não seriam tratados com igualdade. Tais apontamentos relacionados ao modo de exploração do trabalho, principalmente nos casos de serviços de cuidado e limpeza, interessam nas análises das maneiras como as atuações dos funcionários dos três poderes têm suas vozes e imagens apresentadas.

2 AS TRABALHADORAS E A RECONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

Foram os funcionários de manutenção, limpeza e conservação patrimonial que se responsabilizaram pela reestruturação dos prédios públicos e obras de arte depredados, processo que ainda ocorre devido à extensão dos danos cometidos. Na semana seguinte aos atentados golpistas, o presidente Lula e sua esposa, Janja, promoveram homenagens às equipes de trabalhadores do Palácio do Planalto, sede do Executivo federal. Em fotos e vídeos divulgados nas redes sociais, agradeceram os esforços das equipes e, no caso da publicação de Janja, valorizou-se o trabalho das mulheres responsáveis pela zeladoria de tal espaço.



Figura 1 –
Funcionárias da limpeza
do Palácio do Planalto
Fonte: PRATES (2023).

O serviço de zeladoria desses espaços é de responsabilidade de uma empresa terceirizada, composta por 240 funcionários que atuam no Palácio do Planalto, no Congresso Nacional e no STF. Os salários variam de R\$ 1,4 mil, para cargos de servente, jauzeiro (profissional especialista na limpeza de vidraças e fachadas) e carregador, a R\$ 3,6 mil para encarregados gerais.

No vídeo postado por Janja, que repercutiu em portais de notícias e nas redes sociais, algumas das mulheres que atuam na limpeza do Palácio do Planalto manifestaram sua indignação com os fatos criminosos ocorridos, exigindo respeito às suas atribuições de limpeza do prédio público. Conforme relatou uma das funcionárias: “Isso dói demais para a gente. E outra coisa, as pessoas têm que ter respeito também com o trabalho da gente, porque isso aqui foi uma coisa horrível, uma coisa que eu nunca vi na minha vida inteira” (Prates, 2023).

No campo da comunicação do governo, foi interessante perceber como o vídeo com a equipe de limpeza do Palácio do Planalto conectou-se ao *slogan* adotado pelo atual governo, *União e Reconstrução*. Juntar o que o fascismo bolsonarista rompeu, seja pelo ódio derramado no país, seja pelas políticas públicas devastadas pelo nefasto neoliberalismo iniciado no governo Temer (2016-2019), bem como pelo sentimento de desolamento das camadas mais pobres da população.



Figura 2 – Funcionárias da limpeza do Palácio do Planalto / Fonte: PRATES (2023).

Na minuciosa análise dos técnicos em restauração, conforme Melo (2023), que dispostos sobre o chão coletaram os vestígios, os cacos, para remontar as obras de arte, cabe atentar-se para o fato de que a possível sobrevivência dessas imagens e objetos não romantiza o processo de destruição ao qual foram expostas, mas subverte uma ordem consensual que entende a cultura exclusiva-

mente como objeto, conferindo importância aos contextos e às circunstâncias que agem sobre tais itens, além da capacidade de resistência que demonstram diante do tempo, ao fabular novas interpretações. De forma semelhante, as ruínas são forjadas pelo próprio capitalismo, pelas quais os sujeitos insistem em sobreviver. Assim como Didi-Huberman (2017), de forma arqueológica, extrai algumas cascas de árvore do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, debruçou-se sobre o chão e resgataram-se, caco a caco, as obras de arte vandalizadas.

Diante da devastação dos patrimônios cultural e imaterial do país, salienta-se que o Ministério da Cultura, refundado em 2023, demonstrou-se interessado em promover um memorial com os objetos artísticos cujas reparações são impossíveis. Cabe recordar que, após o golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, aprofundou-se o sucateamento do Ministério da Cultura, que acabou extinto em 2019. O desmonte das políticas de preservação do patrimônio cultural, de conservação de museus e de estímulo ao desenvolvimento de práticas em museologia resultou nos incêndios que devastaram o Museu Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, em 2018, e a Cinemateca Brasileira, em 2021 (83). Em tais acontecimentos, tornaram-se notáveis os trabalhos de restauração e conservação promovidos por funcionários das instituições. No caso da Cinemateca, a perda do acervo físico dos filmes não resultou em danos maiores ao patrimônio cultural brasileiro graças à digitalização dos materiais realizada por um dos técnicos, decisão tomada por conta própria, ao perceber a negligência governamental com o estado de conservação do acervo.

Esses funcionários da limpeza e de manutenção dos três prédios atingidos, bem como as equipes de restauração e de atuação dos acervos do país, da Cinemateca e do Museu Nacional, são

(83) O processo de degradação dos instrumentos culturais do país é debatido em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-abandono-da-cinemateca-sem-brigada-de-incendio-gerador-e-seguranca/>. Acesso em: 16 abr. 2023.

Esses funcionários da limpeza e de manutenção, bem como as equipes de restauração e de atuação dos acervos do país, da Cinemateca e do Museu Nacional, são convocados parlamentares, ministros e demais autoridades, nessas matérias, ouvem-se as vozes de pessoas “comuns” mas fundamentais para o funcionamento da administração pública. Prova disso foi a necessidade de seus conhecimentos e esforços na reconstrução dos patrimônios. A política, no sentido expresso por Rancière (2019), coloca em prática a tomada da palavra de forma coletiva pelos sujeitos que querem demonstrar seus conhecimentos e o que podem fazer.

O relato de uma ação política, na qual se observam as situações e os atores, envolve o enlace de acontecimentos, possíveis ou impossíveis, usando da ficção. Nos estudos da sociedade, por exemplo, ao buscar conectar racionalmente os eventos e as situações, reconhecendo os atores

(seus papéis e seus lugares), constrói-se um mundo comum. Assim surge a falsa impressão de que há linearidade nos acontecimentos políticos, promovido pela conexão de situações relatadas pelos agentes, o que apenas gera uma ficção dominante que reparte os papéis e os lugares, as capacidades de percepção e de sentimentos, de ação e de fala.

Uma ordem dominante de tempo, de espaço, de ajustamento dos lugares e de ordenamento dos corpos. Nessa hierarquização, algumas pessoas podem ficar à margem. Os que detêm a narrativa, chamados costumeiramente de vencedores (termo que remete aos estudos benjaminianos sobre a literatura), precisam ser superados. Deve-se pensar no oposto, na tradição de quem é oprimido, de quem insiste em sobreviver, mesmo com as adversidades impostas que negam sua existência, em um regime do tempo dos não vencidos.

O episódio em questão trata de uma tentativa de apagamento da memória e da identidade do Brasil, como ato que golpeia a vontade popular expressa nas eleições presidenciais de 2022, ao defender princípios que cerceiam as liberdades individuais, como uma ditadura comandada por militares. Há certa displicência histórica do Brasil em afastar o povo das participações em decisões, ações e momentos de destaque. Há um prolongamento desses ataques, avançando sobre a memória e a identidade dessas pessoas. Deve-se, no discurso midiático, devolver o lugar e os rostos dessas pessoas, restituindo-lhes suas capacidades de agir, representando-os menos como massa de pessoas e mais como comunidade. Faltou ao governo e a muitos veículos de imprensa nomear e dar uma biografia adequada a cada um desses trabalhadores.

A importância da narração para que os mortos não sejam novamente vencidos, para que suas palavras não sejam negadas interrompe a artificialidade do tempo. Como aponta Rancière (2019), estudar a palavra do outro é provocar um não esquecimento de suas lembranças. É um caminho para que o passado não seja percebido como algo acabado, mas como um regime temporal em que há conexões entre os sujeitos.

Sobre a ideia de lembrança e de conexão entre os regimes da temporalidade, em 2011, durante uma reforma causada por infiltração no Salão Verde da Câmara dos Deputados, operários e técnicos descobriram inscrições feitas pelos candangos, em uma espécie de fosso, com mensagens para o futuro. Uma dessas mensagens, de José Silva Guerra, assinada em 22 de abril de 1959 (um ano e um dia antes da inauguração oficial de Brasília), expressa o seguinte desejo: “Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra” (Oliveira, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de imagens e relatos veiculados pela imprensa brasileira, apresentou-se uma leitura das invasões do dia 8 de janeiro a partir da perspectiva dos traba-

lhadores e trabalhadoras de limpeza, manutenção e restauração, responsáveis por reconstruir as sedes dos três poderes, depredadas pelos vândalos. Perceberam-se tais atividades na perspectiva estética e política de pessoas geralmente ignoradas na sociedade.

Questionamentos válidos, diante dessas imagens, são: essas pessoas estarão nos livros de História? Os nomes desses brasileiros e brasileiras e a importância de sua atuação serão recordados? Mais ainda: o trabalho que eles e elas desempenham diariamente será valorizado e dignificado, para além dos meios exploratórios e precarizados da atualidade?

As imagens veiculadas na mídia, de acordo com Rancière (2019), assumem um papel na nossa percepção da realidade, inclusive para esquecermos ou recordarmos de algo, mobilizando nossos interesses ou desinteresse. Essas pessoas não devem ser entendidas como figurantes, pois não passam despercebidas diante dos nossos olhos. Suas participações não as camuflam no fundo das cenas, mas tornam-nas protagonistas da recuperação da democracia brasileira. A partir das imagens produzidas, como lembra Didi-Huberman (2014), exercita-se a memória política ao perceber como os povos resistem às destruições que os ameaçam, a partir de sua plasticidade. Pelas brechas da política, como a necessidade de reconstruir os espaços públicos devastados, essas pessoas, costumeiramente ignoradas pela história, emergem. O desafio consiste em prolongar esses espaços de inteligibilidade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRASIL. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 15 set. 2023.

CAETANO, K.; RIGONI FILHO, J. C. *Re-pensando a raiva: políticas midiáticas do corpo ressentido*. Estudos Semióticos, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 30-50, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/198457>. Acesso em: 15 set. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. Povos expostos, povos figurantes. Vista, Braga, Portugal, n. 1, p.16-31, 2017. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2963>. Acesso em: 8 set. 2023.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da "raça branca"*. Vol. 1. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.

GAMBONI, D. *The destruction of art: iconoclasm e vandalism since the French revolution*. London: Reaktion Books. 1997.

HADDAD, F. *O terceiro excluído: contribuições para uma antropologia dialética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MELO, I. *Pós-destruição: equipe restaura presentes de outras nações danificados durante ataques golpistas, em Brasília*. G1, 14 jan. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/01/14/pos-destruicao-equipe-restaura-presentes-de-outras-nacoes-danificados-durante-ataques-golpistas-em-brasilia.ghtml>. Acesso em: 14 abr. 2023.

OLIVEIRA, N. *O trabalho que deu!* Portal do Senado Federal, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/04/brasilia-60-anos-2014-candangos-na-construcao-da-capital>. Acesso em: 14 abr. 2023.

PRATES, R. *Sobrou para eles: quem são os funcionários que limpam a destruição no DF?* UOL, 11 jan. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/01/11/sobrou-para-eles-quem-sao-os-funcionarios-que-limpam-a-destruicao-no-df.htm>. Acesso em: 14 abr. 2023.

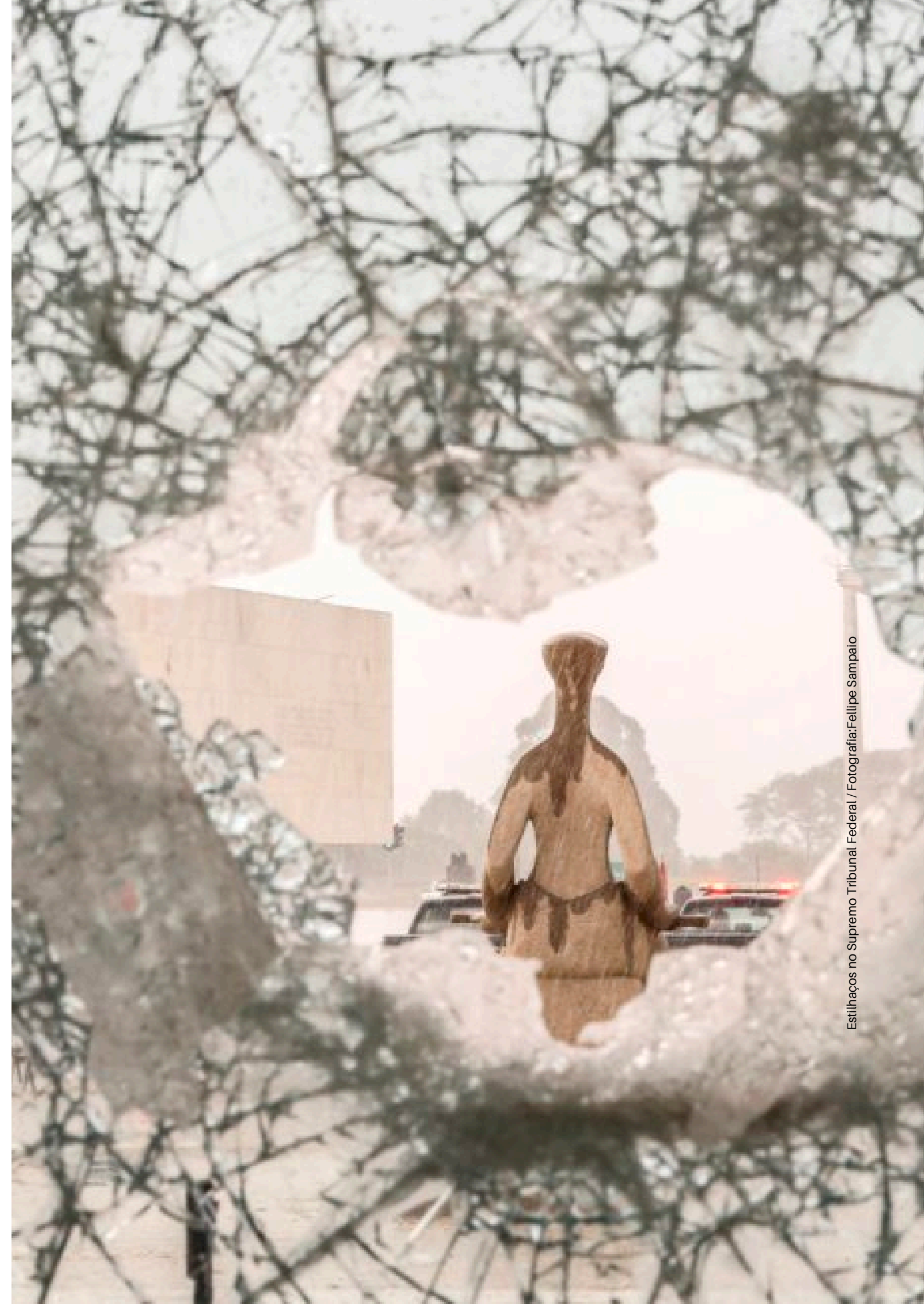
RANCIÈRE, J. *Ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RANCIÈRE, J. *El tiempo de los no-vencidos. (Tiempo, ficción, política)*. Revista de Estudios Sociales, n. 70, p. 79-86, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n70/0123-885X-res-70-00079.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2023.

RANCIÈRE, J. *Tolos e sábios – reflexões sobre o fim da presidência de Trump*. Revista Beira, s.v., s.n., s.p., 17 jan. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2w8ekwtw>. Acesso em: 13 abr. 2023.

SOUZA, J. *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*. São Paulo: LeYa, 2016.

TIBURI, M. Paradoxos do vandalismo. Revista Cult, São Paulo, 26 set. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/paradoxos-do-vandalismo/>. Acesso em: 10 jan. 2023.



Estilhaços no Supremo Tribunal Federal / Fotografia: Felipe Sampaio

O caminhar como ato político e artístico: uma relação de insurgência entre o caminhar de Francis Alÿs e o do CAPU

ANA VITÓRIA FREITAS DA SILVA (84)

GABRIEL TEIXEIRA RAMOS (85)

INTRODUÇÃO

Assumimos neste texto o caminhar como prática daquele que percorre a cidade e suas paisagens, observa em volta, afeta e é afetado, percebendo as sensações e buscando, sobretudo, encontrar outros corpos, objetos e momentos. Caminhar é uma forma de experimentar o espaço, uma prática artística, um ato político. Portanto, essa prática difere do objetivo de chegar a um local, um ato funcional. O trajeto como um todo tem sua importância, a intenção é percorrer o espaço público como poética artística e política.

A prática do caminhar vem sendo discutida por diversos autores, principalmente Michel de Certeau (1998), que conceitua como práticas da cidade o ato de percorrer os espaços como forma de experimentar a cidade e ter como possibilidade dessa prática o acúmulo de sensações e percepções no corpo do ser caminhante. Para isso, o autor afirma que é preciso que o caminhar seja consciente, de modo que se possa conhecer e vivenciar o espaço urbano, para que essas ações nos moldem como seres sociais, definindo a singularidade e a pluralidade social.

Tais práticas podem ser pensadas como errâncias urbanas, tal qual proposto por Paola Jacques (2012), a partir de uma perspectiva da experiência urbana da alteridade, ou seja, as experiências vividas por meio do caminhar pela cidade. Para a autora, esse caminhar são as errâncias que, na contemporaneidade, consistem no ato de experimentar a cidade. A autora também trata dos modos de partilha e propagação dessas práticas, segundo

(84) Arquiteta e urbanista formada pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade (UFG). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg).

(85) Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade (UFG). Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP).

a ideia de narrativas urbanas, ao questionar a maneira de narrar a experiência urbana na contemporaneidade. Além disso, declara que o próprio exercício de narração está associado a uma prática espacial, ao movimento, à viagem ou, ainda, ao simples andar pela cidade.

Em *Walkscapes*: o caminhar como prática estética, Francesco Careri (2013) discorre sobre as paisagens do caminhar ou a utilização do caminhar como modo de ver e criar paisagens. O autor defende o caminhar como uma maneira de intervenção urbana, conforme o subtítulo do livro anuncia, o caminhar como prática estética, ou seja, uma maneira de produzir arte. Ademais, o livro traça um histórico do caminhar, desde os nômades até os artistas dos anos 1960 e 1970, tendo como potência o estudo de caso do *Stalker*, grupo liderado por Careri que teve como ação caminhar por 60 km, durante quatro dias e três noites, pelo anel viário de Roma, no ano de 1995, nos espaços situados às margens da cidade.

Partindo dessa breve delimitação temática, o presente artigo propõe um olhar crítico e, ao mesmo tempo, poético voltado ao caminhar como ato artístico e político. O objetivo é traçar uma reflexão sobre essa prática, utilizando como estudo de caso a obra *The Green Line* do artista-caminhante Francis Alÿs, que tem o caminhar como principal meio para a maioria de seus trabalhos. Para tanto, será trabalhada a metodologia historiográfica por meio de leituras, já citadas, que discorrem sobre o caminhar como ato político e a efetivação de obras de arte a partir dos percursos cumpridos.

Como contribuição, pretende-se demonstrar a importância de experimentar o espaço público, a caminhada como efetivação da política dos corpos nesses espaços e o criar artístico. Desse modo, busca-se observar a prática do caminhar como forma de perceber, entender e experimentar o espaço urbano, refletir criticamente sobre política e linguagem dos corpos inseridos na cidade.

1 CAMINHAR COMO ATO POLÍTICO

A ação do caminhar é comumente banalizada pelo conturbado cotidiano das pessoas, principalmente nas grandes cidades, onde o ato de caminhar tem a funcionalidade de chegar a algum lugar predeterminado, normalmente o trajeto mais rápido possível. No entanto, ao caminhar pelo espaço público com atenção e consciência, como diria Certeau (1998), o sujeito se apropria do lugar, utiliza os elementos da cidade, como a rua, as calçadas e as faixas de pedestres, descobre novos atalhos e evita outros, aprecia as sensações, afeta e é afetado pelo local e pelo outro.

O caminhar enquanto prática insurgente pode confrontar a lógica de produção de cidade calcada na hegemonia do território estratégico, onde são produzidos os locais a serem consumidos, com suas marcas, lojas e empresas, equipamentos urbanos padronizados e pasteurizados, muito bem esquadri-

dos e definidos seus espaços de uso – agravamento de uma produção individualista e homogeneizante de cidade que se mune, há décadas, de instrumentos de propaganda e marketing para vender espaços públicos e selecionar seus compradores.

Com isso, a produção de um modelo específico de cidade – problema que já era grande no início do século XX no Ocidente – passou a ser o foco principal da produção urbana contemporânea, já que se pauta pela tentativa de aniquilação da experiência de alteridade nos espaços públicos, mantendo uma lógica baseada em fatores como: a estruturação de um espaço próprio, um não tempo e um sujeito universal (Certeau, 1988). Urge, portanto, enfrentar o problema da modelização urbana e dos modos de praticá-la, a partir do cotidiano. A originalidade da pesquisa de Michel de Certeau (1988) reside na aposta em práticas que, longe de serem totalmente capturadas, são transitórias, “microbianas”, acontecem a todo instante e diariamente, nas ranhuras dos espaços, de códigos, muitas vezes, indiscerníveis, mas que incidem como lampejos nesse corpo tentacular. Observamos, ainda no estudo do autor, o uso de dois termos provenientes das guerras: estratégia e táticas. Para o primeiro, destacamos todo um saber que regula, gere e disciplina, agindo para a manutenção das estruturas que articulam o poder. As táticas, por sua vez, seriam as próprias práticas, linhas de escape das membranas governamentais, mas dentro da estratégia, nas suas possibilidades de decodificação.

Nos deslocamentos, haveria mais modos distintos de responder a seus códigos do que se colocam enquanto usuais. O caminhar que foge a essa normatividade, em seus trajetos cotidianos, costura outras relações com a cidade, rompe o silêncio e abre brechas em modos distintos dos que muitos projetos funcionalistas tentaram ordenar a partir da linha que visa substituir a prática e exprimir “a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir e legibilidade” que acaba por fazer “esquecer uma maneira de estar no mundo”, de modo que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação [...] está para a língua ou para os enunciados proferidos” (Certeau, 1988, p. 176).

Este caminhar que escapa se configura como modo distinto de uma atividade física, engendrado de sentidos a partir de disposições corporais, a tecer relações de cidade, tornando-se, assim, político. O caminhar, por meio de seus praticantes, tece tramas e conectividades com a cidade muito diferentes; articula-se àqueles que moram na vizinhança; produz deslocamentos ali e acolá; relaciona a memória ao que havia no lugar em que se vive; vai além de uma ideia de caminhar enquanto habilidade de colocar um pé na frente do outro e vaguear, ao promover articulações corporais que seriam modos de fazer (Certeau, 1988) a urbe. Tais práticas estão fora do jogo, não fora do sistema, mas em instantes que fogem ao produtivismo e ao

consumismo, pois tecem outros esquemas que acontecem por baixo, nas solas do capital e nas periferias ou no “lado b”, onde há precariedade e/ou desinteresse no controle.

Segundo Tietz (2018), é preciso entender como o indivíduo apropria-se dos caminhos como forma de construir uma relação subjetiva com os espaços. Sendo assim, é possível desvendar quais são as táticas dos sujeitos dentro de procedimentos hegemônicos. Ainda segundo a autora, “essas táticas são desenvolvidas por aqueles que vivem à margem, que não possuem poder para alterar de forma significativa a estrutura das cidades, mas podem subvertê-las com seus usos” (Tietz, 2018, p. 1.006), ou seja, são as maneiras como o sujeito elabora para lidar com o poder instituído pela estratégia.

Esse ser que caminha aparece em trabalhos de diversos autores. Os mais conhecidos são o flâneur de Charles Baudelaire que inspirou Walter Benjamin; os “praticantes ordinários das cidades”, de Michel de Certeau; e mais recentemente os “errantes” de Paola Jacques.

São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos “espaços do aproximativo e da criatividade”, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual. (Jacques, 2012, p. 15)

São esses caminhantes, os habitantes das zonas, citadas no trecho anterior, que criam táticas urbanas no cotidiano. Jacques (2012) afirma que essa radicalidade se torna visível, principalmente naqueles que vivem nas ruas, como moradores de rua, camelôs, catadores e outros. Em outras palavras, são aqueles que se tornam invisíveis para a maioria, mantidos na opacidade. Entretanto, e ainda de acordo com a autora, esses sujeitos radicais são os principais personagens das narrativas errantes, “pois seria precisamente essa possibilidade de experiência da alteridade urbana nos espaços banais que os errantes urbanos buscariam em suas errâncias pela cidade” (Jacques, 2012, p. 16).

Nesse momento, faz-se necessário abordar a relação entre o caminhar e a narração. Para Jacques (2012), há uma dificuldade na transmissão e na narração das experiências, ou seja, uma privação na troca dessas experiências com o outro, um impasse na hora de narrá-las. No entanto, “o próprio exercício de nar-

ração já está associado também a uma prática espacial, ao movimento, à viagem ou, ainda, ao andar pela cidade” (Jacques, 2012, p. 17). É por meio dos relatos que as experiências são difundidas, e isso independe da linguagem adotada, assim como “todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço” (Certeau, 1994, apud Jacques, 2012, p. 17).

A narrativa como tipo de experiência está ligada ao caminhar como ato artístico e político. De certo modo, ao criar uma obra a partir dessa prática, os artistas-caminhantes produzem sua própria cidade, sua narrativa. Francis Alÿs (2006, apud Carvalho, 2007, p. 33) diz que “a invenção da linguagem se dá junto com a invenção da cidade”. Para ele, toda intervenção realizada é como um fragmento da cidade que se está inventando e mapeando.

Ao criar obras a partir do caminhar, ao ser esse artista-caminhante, os sujeitos tornam os espaços e as narrativas visíveis e discutem questões sociais e políticas. Nas palavras de Carvalho (2007, p. 35), é assim que se transformam em inventores de cidades: “O artista-caminhante não divaga numa cidade puramente imaginária, mas relaciona-se intensamente com a cidade concreta na qual está imerso”.

Ao escolher o caminhar como ferramenta artística, o sujeito subverte a estratégia imposta pelo poder estabelecido, visto que utiliza o espaço público como objeto de criação e de produção de subjetividades. Sendo assim, Tietz (2018) declara que, ao escolher essa prática, o artista se torna um homem lento, praticante ordinário da cidade. A autora defende, ainda, apoiando-se em Charles Baudelaire, que o artista deve se interessar pelos detalhes do cotidiano como base para as criações, em outros termos, “para criar algo, é necessário ir ao encontro de algo” (Tietz, 2018, p. 1.007).

Francesco Careri (2013) inicia seu livro introduzindo a ideia do caminhar como *fórmula simbólica* de transformação da paisagem, ação que, com o tempo, passa a ser natural ao indivíduo, isto é, foi a partir dessa prática que o ser humano iniciou o processo de construção da paisagem ao seu redor. É importante ressaltar que o ato de percorrer os espaços iniciou-se devido à necessidade de procurar alimentos e subsidiar as demandas de sobrevivência, mas, ao passar dessa exigência primária, o caminhar tornou-se “uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem” (Careri, 2013, p. 27).

Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados [...] Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se como o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico. (Careri, 2013, p. 27-28).

Para Careri (2013), as transformações realizadas na paisagem pelo artista caminhante resultam na criação da “cidade líquida”, resultado do que seria o “vagar dos artistas”. A cidade líquida é constituída pelo que é transitório, pelos espaços vazios, pela fluidez, pelo que é visto enquanto se está em movimento, pela percepção da passagem; caracteriza-se por estar em constante transformação. Em sua dissertação, Carvalho (2007) interpreta a relação entre o ser caminhante e a cidade líquida:

O caminhante é o elemento urbano capaz de ir além do que se projeta como cidade. Um elemento que tece relações espaciais entre diferentes vazios e cheios, que está entre, que circula e dá vida aos espaços construídos e não construídos. Ele inventa seus próprios caminhos. Criando, dentro da cidade planejada, uma cidade vivida, inventada cotidianamente. (Carvalho, 2007, p. 29)

Considerando o que foi dito, é perceptível que representar o movimento é um dos caminhos da arte. A ideia de deslocamento possibilita diferentes e novas opções para a criação. Ademais, os autores aqui estudados demonstram como a história propõe-se a discorrer sobre o caminhar a partir das experiências artísticas e políticas. Mesmo que cada um tenha sua própria leitura do tema, ainda assim os autores estão sempre se aproximando e citando a ideia do outro, de modo a proporcionar diálogos variados.

2 UMA LEITURA A PARTIR DA OBRA THE GREEN LINE, DE FRANCIS ALÿS

Francis Alÿs é um artista belga nascido em 1959, na Antuérpia. Após se formar em arquitetura e se mudar para a Cidade do México, em 1986, ele se dedicou às artes visuais, tendo como principal tema de suas produções o caminhar no espaço público. Para Alÿs, é na cidade e a partir das caminhadas que está a possibilidade de construção das ações, histórias e imagens, utilizando-se o espaço urbano como lugar de encontro e afetos.

Carvalho (2007) defende que Francis Alÿs trata a cidade como um campo de forças, constituído por dimensões sociais e políticas, de modo que o artista precisa estar aberto para recebê-la e se deixar se afetar por ela – um encontro de afetos. É a partir disso que o artista cria novas relações e símbolos que caracterizam a realidade urbana coletiva. “Alÿs ancora-se no cotidiano da cidade, concretiza suas ações na realidade urbana e, assim, tece no contexto político-social os sentidos do seu trabalho” (Carvalho, 2007, p. 163).

Foi na Cidade do México que Francis Alÿs deu início à prática de caminhar pela capital, enquanto documentava a vida cotidiana por meio de ações performáticas, uma maneira de reivindicar o espaço público como lugar de encontros sociais. O caminhar o orienta na criação da maioria de suas obras, como também serve como meio de produção do imaginário da cidade, registrado em filmagens e fotografias.

Além de trabalhar na condição de estrangeiro no lugar onde vive, visto que não é sua residência de nascença, o artista busca estender seus trajetos para mais espaços urbanos, como Veneza, Londres e Jerusalém, um modo de reinterpretar cada um desses locais utilizando um roteiro intrínseco. Schweizer (2021, p. 26) afirma que toda a obra de Alÿs questiona o vínculo entre o ato artístico e a intervenção política por sempre trabalhar alusões com notável precisão e economia de meios, “preferindo a polissemia poética ao comentário político frontal”.

A obra de Francis Alÿs caracteriza-se por incorporar diferentes formas de intervenção, tanto física quanto simbólica, no espaço urbano, criando várias narrativas ou, como ele mesmo diz, fábulas/parábolas. Neste artigo, abordaremos a obra *The Green Line*, uma espécie de repetição do que o artista já havia realizado em São Paulo, em 1995, por onde andou carregando uma lata de tinta azul furada e deixando uma linha, um rastro por onde passou.

Em 2004, ao caminhar pelo percurso que atravessa Jerusalém, o artista-caminhante Francis Alÿs utilizou uma lata de tinta verde com o fundo perfurado para que a tinta escorrida traçasse uma linha contínua no solo, por onde ele passava. Foram usados 58 litros de tinta para 24 km de linha traçada. Enquanto o artista caminhava, toda a performance foi documentada pelas filmagens de Julien Devaux e, em 2005, Alÿs convidou várias pessoas para assistirem ao vídeo e reagirem, espontaneamente, à ação, às circunstâncias e ao contexto em que foi realizada.



Figura 1 –
The Green Line

Essa obra questiona explicitamente a ligação entre a prática artística e a intervenção política. Em seu *site*, Alÿs afirma que, “às vezes, fazer algo poético pode se tornar político e, às vezes, fazer algo político pode se tornar poético”. O artista também questiona e induz os leitores a refletir sobre a possibilidade de uma intervenção/obra artística traduzir tensões sociais por meio dessas narrativas que transformam a paisagem imaginária do lugar ou se tais atos podem trazer a possibilidade de mudança, neste caso, na situação política.

Para melhor apreender essa obra, é preciso retomar o contexto histórico das tensões políticas e disputas de território entre os israelenses e palestinos. O termo *linha verde* é usado para nomear a fronteira criada pelo general israelense Moshe Dayan após a Guerra da Independência de Israel, em 1948. Com tinta verde, o general traçou no mapa uma linha de armistício, dividindo Jerusalém ao meio. Israel no lado ocidental, e árabes no Leste. Essa delimitação política foi mantida até a Guerra dos Seis Dias, em 1967, quando Israel ocupou territórios habitados por palestinos no lado leste da fronteira.

A disputa de territórios entre os dois povos se estendeu e, em 2002, o Estado de Israel iniciou a construção de um muro de 764 km de extensão para se separar dos territórios árabes da Cisjordânia e da Faixa de Gaza, tendo como justificativa a segurança dos israelenses diante das tentativas de atentado pelos palestinos. A fronteira de concreto transformou a paisagem e a vida dos habitantes da região, aumentando ainda mais a tensão entre os dois povos.



Figura 2 - *The Green Line* - Portão utilizado por um palestino para acessar sua casa contornada pelo muro construído para separar o Estado de Israel e a Cisjordânia. / Fonte: Folha de S. Paulo

David Harvey (2014, p. 136) diz que “a cidade é o lugar onde pessoas de todos os tipos de classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum”, que vem se perdendo por impulsionar a privatização dos espaços, controle espacial, policiamento e vigilância. Isso reflete na qualidade de vida urbana em geral e nas relações sociais, como no caso de disputa entre os povos israelenses e palestinos.

Durante a performance, é possível observar que Alÿs passou por barreiras e controles de segurança, instrumentos que limitam os movimentos dos habitantes da região, obrigando muitos moradores da Cisjordânia que trabalham em Israel a passar horas nas filas dos postos de controle para poder atravessar a barreira. Ainda assim, o artista não toma partido nessa disputa, mas pratica a caminhada e propõe uma narrativa sem dizer nenhuma palavra, apenas por meio do ato político.

Francis Alÿs domina o caminhar como ferramenta para a elaboração de obras de arte que suscitam reflexões políticas acerca de assuntos necessários. O mais interessante é que, inicialmente, o espectador não consegue entender imediatamente a narrativa proposta pelo artista. Mesmo na obra *The Green Line*, muitos transeuntes ao redor nem parecem notar aquela pessoa que passa derramando tinta verde pelo percurso, diferentemente daqueles que tiveram a vida transformada e a memória ativada em decorrência da disputa pelo território. E é por saber disso que Alÿs convida pessoas a assistir ao documentário e instiga ainda mais essa reflexão. Portanto, Francis Alÿs produz uma poética, uma narrativa política por meio de um movimento fluido, apresenta e incita o outro a pensar em questões sociais.

3 DUAS CIDADES - COLETIVO DE AÇÕES POÉTICAS URBANAS - CAPU

O Coletivo de Ações Poéticas Urbanas (CAPU) surge a partir de um projeto de pesquisa e extensão da Universidade Federal de Goiás, Campus Goiás, que visa entender como o interesse e a experiência das pessoas podem interferir na apreensão, leitura e transformação do espaço urbano. Seguindo esse pensamento, Emilliano Freitas (2019), professor coordenador do projeto, entende que, ao intervir na cidade por meio de ações poéticas, é possível refletir e problematizar sobre o lugar vivido. Diante disso, o coletivo investe, principalmente, na pesquisa dessas práticas urbanas e artísticas a fim de partir de estudos teóricos que abarquem proposições e intervenções na cidade de Goiás/GO, onde se localiza o *campus* da universidade de apoio ao coletivo e onde o coletivo baseia suas atividades essenciais.

No ano de 2019, o coletivo realizou suas primeiras ações poéticas urbanas na cidade de Goiás. Todas as ações foram pensadas a partir do contexto da

cidade, para potencializar seus aspectos sociais, culturais, econômicos, físicos, políticos e estéticos. O trabalho produzido teve como propósito discutir as narrativas hegemônicas construídas em torno da cidade de Goiás, que carrega o título de Patrimônio da Humanidade, para investigar e propor discussões a respeito da relação entre memória, corpos e lugares.

Uma das ações realizadas foi *Duas Cidades*, em que o coletivo caminha pela e demarca fisicamente com cal – substância mineral em pó na cor branca, usada na pintura das fachadas das casas coloniais – a linha de tombamento determinada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que demarca a área do centro histórico e que estabelece os aspectos sociais, econômicos e políticos da cidade. Essa linha pode ser vista nos mapas, mas, ao caminhar pela cidade, pode ser observada a partir das diferenças na paisagem e, principalmente, ao perceber questões sociopolíticas dos lugares percorridos.

Segundo Ribeiro (2019), a cidade de Goiás conserva seu conjunto urbano do século XVII e XIX devido à estagnação econômica e populacional, após o fim do ciclo do ouro, o que, de certo modo, foi acentuado pela transferência da capital do estado para Goiânia. Apesar disso, novos loteamentos foram criados ao redor do centro da cidade, e são perceptíveis a diferença do desenho urbano e a maneira de ocupação entre o perímetro tombado, que não pode ser modificado para além das normas do Iphan, e os loteamentos recentes.

De acordo com as vivências do coletivo na cidade, o coordenador afirma que a maior parte da população reside nos novos bairros, visto que a maioria das residências do centro histórico se mantém fechada e é utilizada apenas em veraneio, e mesmo assim o poder público destina sua atenção e investimentos econômicos ao centro histórico de Goiás. Foi a partir dessas reflexões e discussões que o CAPU decidiu realizar a ação.

No fim da madrugada do dia 13 de novembro de 2019, o coletivo demarcou a poligonal de tombamento para incitar o pensamento crítico da população sobre essa divisão que é sentida no cotidiano de quem vive ali. O grupo precisou dividir-se em dois para conseguir realizar toda a demarcação até o amanhecer do dia e contou também com o apoio de dois automóveis para os deslocamentos mais distantes.



Figura 3 – Ação *Duas Cidades*, realizada pelo CAPU em Goiás/GO
Fonte: Acervo CAPU

Em diálogo com o coletivo, foi dito que, no fim da ação, algumas pessoas já se encontravam circulando pelas ruas, muitos observavam sem entender o que era aquilo, estranhavam e até evitavam pisar a espessa linha de cal. Além da intervenção com cal, os artistas colaram adesivos em locais estratégicos com os dizeres “Em que cidade você se encaixa?” – uma maneira de estimular discussões a partir da ação realizada.

Assim como Francis Alÿs, o CAPU desenvolveu um trabalho efêmero, que muitos espectadores nem chegam a notar, apesar de, em uma cidade pequena, conversas e relatos circularem com mais facilidade. Tendo em vista isso, o coletivo filmou e fotografou toda a ação para que pudesse divulgá-la posteriormente em canais de mídia online e em exposição num museu da cidade que mostrava todo o processo e a efetivação das ações, e para a publicação de um catálogo a ser distribuído nas universidades e para os moradores de Goiás, a fim de disseminar o conhecimento do que foi proposto e continuar a discussão para além do coletivo.



Figura 4 – Adesivo colado próximo aos locais onde a linha com cal foi traçada. Ação *Duas Cidades*, realizada pelo CAPU em Goiás/GO / Fonte: Acervo CAPU

Pode-se perceber quão diversos são os rumos que o ato de caminhar pode tomar, dependendo da perspectiva em que o sujeito se coloca e ao espaço em que será efetivado. Diferente de ser simplesmente um movimento necessário para a subsistência – como é o caso dos grupos nômades que adentram novos espaços em busca de comida e abrigo – e diferente de ser simplesmente um movimento funcional –, como é o caso dos indivíduos que percorrem espaços para chegar ao ambiente em que deve cumprir determinada tarefa, o caminhar tomado como objeto de análise neste trabalho é fruto da consciência, da atenção, da intenção e, portanto, revela-se como experiência crítica do espaço e pode se expressar por meio de narrativas e obras artísticas.

O caminhar crítico pela cidade não é somente um ato de passar por territórios, isto é, não se trata de um sujeito passivo diante da cidade, pois o próprio ato de caminhar lento, crítico, atencioso pode revelar dissimetrias políticas e delimitações sociais. Nesse sentido, o ato de caminhar é plenamente ativo, pois é o meio pelo qual se faz algo. Na verdade, possibilita a apropriação e a resignificação dos espaços da cidade outrora distantes. O caminhar passa a ser condição para tornar possível a produção de uma obra artística que seja, ao mesmo tempo, meio de revelação das dissimetrias políticas e modo de apropriação dos espaços. Em suma, passa-se a considerar o caminhar como modelo de resistência e ferramenta de revelação da cidade.

A título de conclusão, é importante rememorar o caso paradigmático “Francis Alÿs e *The Green Line*”, assim como as ações do coletivo CAPU. Alÿs defende a tese segundo a qual a cidade deve ser compreendida como um campo de forças e, portanto, um campo de encontro de afetos. Ao visualizar a caminhada de Alÿs e as ações do CAPU, duas obras artísticas que trabalham com delimitações políticas, é possível apreender a imanência que existe entre arte e política. Percebe-se, enfim, que o caminhar atento é condição indispensável para que haja uma arte que seja, ao mesmo tempo, um ato político de insurgência urbana.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, B. *Caminhar na cidade: experiências e representação nos caminhares de Richard Long e Francis Alÿs*; depoimentos de uma pesquisa poética. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2007.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, T. *O Engajamento dos Corpos nos Percursos Urbanos*. Redobra, Salvador, nº 11, p. 248-251, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/?page_id=109. Acesso em: 12/10/2022.

COLETIVO DE AÇÕES POÉTICAS URBANAS (CAPU). *Ações Poéticas Urbanas*. Catálogo. Emilliano Alves de Freitas Nogueira (org.). Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

HARVEY, D. *A criação dos bens comuns urbanos*. In: HARVEY, D. *Cidades rebeldes – do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JACQUES, P. *Elogio aos errantes*. Edição eletrônica. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHWEIZER, N. Pelo mundo: Museu Cantonal de Belas Artes, Suíça, apresenta uma grande exposição de Francis Alÿs. *Dasartes*, Rio de Janeiro, n. 13, edição 112, p. 24-41, 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-112/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

RIBEIRO, Lucas. Duas Cidades. In: COLETIVO DE AÇÕES POÉTICAS URBANAS (CAPU). *Ações Poéticas Urbanas*. Catálogo. Emilliano Alves de Freitas Nogueira (org.). Goiânia: Gráfica UFG, 2019, p. 11-13.

BARREIRA construída para trazer segurança aparta vidas e memórias – um mundo de muros. Folha de S. Paulo, 4 de setembro de 2017. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/israel/conflito-ancestral/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

KLINGENBERG Books. Francis Alÿs. *The Green Line*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.klingenberg-books.com/francis-aly-the-green-line/>. Acesso em: 01/08/2023.

FRANCIS Alÿs's Green Line & 58 liters of paint. Public Delivery, 2022. Disponível em: <https://publicdelivery.org/francis-aly-green-line/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

Insurgência musical: O show *Que tal um samba?*, de Chico Buarque (com Mônica Salmaso)

BRENO DA SILVA CARVALHO (86)

INTRODUÇÃO

Este ensaio examina o repertório do último show do cantor, compositor e escritor Chico Buarque de Holanda, *Que tal um samba?*, idealizado pelo artista e apresentado juntamente com a cantora Mônica Salmaso (Salmaso, 2023a, 2023b). Intitulada a partir de canção homônima, a turnê percorreu o país de setembro de 2022 a abril de 2023, como resposta política e poética dos artistas à ascensão da extrema-direita e sua chegada à Presidência da República do Brasil em 2018, e em atenção à realização do pleito eleitoral para o Poder Executivo a ocorrer no mês de lançamento da turnê.

A vigilância ao cenário político do país é inerente à obra musical de Chico Buarque, que se reflete em sua trajetória pessoal, já que, durante o regime ditatorial brasileiro, o cantor viveu em autoexílio na Itália entre 1969 e 1970 (Silva, 2004), e materializa-se em canções clássicas, como *Apesar de Você* (Chico Buarque, 1970) (87), *Vai Passar* (Francis Hime, Chico Buarque, 1984), *Pelas Tabelas* (Chico Buarque, 1984), entre outras – todas ausentes do repertório. Segundo Silva (2023, p. 6), essa exclusão é sintomática: tais canções “marcaram momentos em que, apesar de tudo, era mais fácil acreditar no Brasil – tínhamos um encontro com o futuro. Não temos mais” (Silva, 2023, p. 6).

(87) A identificação da autoria das letras das canções citadas e do ano baseia-se nas informações disponíveis no site oficial de Chico Buarque (<http://www.chicobuarque.com.br/>). Consultas feitas em outubro de 2023.

Hoje, o enfrentamento praticado por Chico Buarque reflete-se na escrita de *Que tal um samba?*, como forma de referenciar o contexto nacional, driblando a adversidade através de sugestivo(s) apelo(s): “a reconstrução, ou o reencontro da civilização brasileira consigo mesma, assume várias imagens

(86) Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

ao longo da música, a mais bela delas quando Chico substitui samba por filho” (Silva, 2023, p. 6, grifos do autor).

Na turnê *Que tal um samba?*, o artista emprega o ritmo como convite para o enfrentamento, em companhia de blues, baião e de um conjunto de canções que integram o imaginário do país. A partir do repertório listado na apresentação de 7 de setembro de 2022, em João Pessoa/PA (o segundo da turnê, lançado na cidade), pode-se conceber um show estruturado em seis partes: a primeira delas, com Mônica Salmaso; a segunda, com ambos; da terceira à quinta, com Chico Buarque, e eventuais participações da cantora, além do bis para o encerramento.

A primeira canção já anuncia o convite: à capela, tocando um pequeno instrumento, Mônica lembra que *Todos juntos somos fortes / Somos flecha e somos arco / Todos nós no mesmo barco / Não há nada pra temer / Ao meu lado há um amigo / Que é preciso proteger [...] E no mundo dizem que são tantos / Saltimbancos como somos nós*. Trata-se de *Todos Juntos* (Bardotti, Enriquez e Chico Buarque, 1977), obra para o musical *Os Saltimbancos* (1977), revisitada no filme *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981), presente na memória dos atuais adultos e capaz de acionar, rapidamente, uma ponte para suas infâncias. Ser forte, ser flecha e arco é tarefa para poucos.

Ainda na parte inicial, Mônica transita entre canções sobre a expectativa de um amor possível, como *Mar e Lua* (Chico Buarque, 1980) – *Amaram o amor urgente / Amaram o amor serenado / Amavam o amor proibido –*, e a concretizar-se – *E se eu pudesse entrar na sua vida* (Beatriz, Edu Lobo e Chico Buarque, 1982), a fim de anunciar a novidade por vir: seja em forma de homem – *Bico calado / Muito cuidado / Que o homem vem aí / O homem vem aí* (Passaredo, Francis Hime e Chico Buarque, 1975) – ou sobre o futuro com clima propício – *Um marinheiro me contou / Que a boa brisa lhe soprou / Que vem aí bom tempo* (Bom Tempo, Chico Buarque, 1968).

Enquanto novos ares são anunciados e esperados, Chico surge para a segunda parte do show, dividindo os vocais com Mônica. De imediato, relembra aos presentes: *Vou na estrada há muitos anos / Sou um artista brasileiro* (Paratodos, Chico Buarque, 1993). Em seguida, seguem-se canções em que a partilha vocal com uma cantora é enriquecedora para a valorização da obra.

Do anúncio sobre o novo amor – *Hoje é dia de visita / Vem aí meu grande amor* – (O Velho Francisco, Chico Buarque, 1987) até as (trans)formações mágicas entre gêneros de *Imagina* (Tom Jobim e Chico Buarque, 1983) – *Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira / A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz / A menina que passou no arco era / O menino que passou no arco / E vai virar menina / Imagina*, – que encerra o bloco, Chico revisita ainda a tensão do escravizado em *Sinhá* (João Bosco e Chico Buarque, 2010), que suplica para não ser castigado – *Por que talhar meu corpo / Eu não olhei Sinhá / Para que que vosmincê / Meus olhos vai furar / Eu choro em iorubá / Mas oro por Jesus / Para que que vassuncê / Me tira a luz*; enfatiza os em-

bates travados e o desejo em ser retribuído pela amada – *E agora que cheguei / Eu quero a recompensa / Eu quero a prenda imensa / Dos carinhos teus* (Sem Fantasia, Chico Buarque, 1967) e busca driblar as (in) tensões de uma relação conjugal para, quem sabe, fazer novos planos, partir, casar, reinventar-se em conjunto (Biscate, Chico Buarque, 1993) – *Vamos ao cinema, baby / Vamos nos mandar daqui / Vamos nos casar na igreja / Chega de barraco / Chega de piti*.

No terceiro bloco, sem a presença de Mônica Salmaso, Chico Buarque mantém-se no campo romântico para ilustrá-lo a partir de um amor distante ou inacessível – *Nina anseia por me conhecer em breve / Me levar para a noite de Moscou / Sempre que esta valsa toca / Fechou os olhos, bebo alguma vodka / E vou* (Nina, Chico Buarque, 2010); *Eu fiz este blues pra Bia / Mas Bia não vem me ouvir / Não vou censurar a bela / É da natureza dela / Viver solta por aí* (Blues pra Bia, Chico Buarque, 2017). São amores que se aplacam com álcool ou com a compreensão do sujeito sobre o comportamento da amante.

O cantor retrata ainda comunhões (quase) perdidas, adequadas para situações de Desalento (Chico Buarque e Vinicius de Moraes, 1970) – *Sim, vai e diz / Diz assim / Que eu rodei / Que eu bebi / Que eu caí / Que eu não sei / Que eu só sei / Que cansei, enfim / Dos meus desencontros / Corre e diz a ela / Que eu entrego os pontos – ou feitas Sob medida* (Chico Buarque, 1979) – *Se você crê em Deus / Encaminhe pros céus / Uma prece / E agradeça ao Senhor / Você tem o amor / Que merece*.

Chico alerta que, mesmo com cantores fingidos, romances falsos e amantes errôneos, cabe celebrar as canções e o amor dos casais: *Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Mesmo que você feche os ouvidos e as janelas do vestido / Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso / São bonitas, não importa / São bonitas as canções / Mesmo sendo errados os amantes / Seus amores serão bons* (Choro Bandido, Edu Lobo e Chico Buarque, 1985).

Essa celebração amorosa culmina na quarta parte do show, quando, em companhia de Mônica Salmaso em algumas canções, Chico Buarque incorpora um amante mais seguro, contestador e maduro para, solitariamente, anunciar: *Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito / Exijo respeito, não sou mais um sonhador / Chego a mudar de calçada / Quando aparece uma flor / E dou risada do grande amor / Mentira* (Samba do Grande Amor, Chico Buarque, 1983).

Em seguida, com Mônica, manifesta-se *Injuriado* (Chico Buarque, 1998) – *Dinheiro não lhe emprestei / Favores nunca lhe fiz / Não alimentei o seu gênio ruim / Você nada está me devendo / Por isso, meu bem, não entendo / Porque anda agora falando de mim* – e compensa tal indisposição com *Tipo um Baião* (Chico Buarque, 2011), a qual se sustenta na (re)descoberta do desejo: *Não sei para que / Outra história de amor a essa hora / Porém você / Diz que está*

tipo a fim / De se jogar de cara num romance assim / Tipo para a vida inteira / E agora, eu / Não sei agora / Por quê, não sei / Por que somente você / Não sei por que / Somente agora você vem / Você vem para enfeitar minha vida / Diz que será / Tipo festa sem fim / É São João / Vejo tremeluzir / Seu vestido através / Da fogueira / É carnaval / E o seu vulto a sumir / Entre mil abadás / Na ladeira [...] Meu coração / Que você sem pensar / Ora brinca de inflar / Ora esmaga / Igual que nem / Fole de acordeão / Tipo assim num baião / Do Gonzaga. Festivo e musical, o amor embrenha-se no São João, no carnaval, no baião. Amar traz alegria, ilumina, inebria – modifica e acelera o ritmo da canção (e do coração).

Com Mônica, o cantor encerra o bloco com obras antagônicas: enquanto *As Minhas Meninas* (Chico Buarque, 1986) encanta na crença de que *As meninas são minhas / Só minhas / As minhas meninas / Do meu coração; Uma Canção Desnaturada* (Chico Buarque, 1979) almeja *Te recolher pra sempre / À escuridão do ventre, curuminha / De onde não deverias / Nunca ter saído.* O desejo da posse, da libertação e da reversão de uma maternidade combinam-se em delírio fantasioso nas duas canções.

Da perspectiva triste e injuriada, Chico avança para a quinta e última parte, antes do bis. Composta por 12 músicas, a seção privilegia o espaço rural/urbano e o devir de um poeta que ora resgata o passado, ora mira o futuro.

Surgem, assim, *Morro Dois Irmãos* (Chico Buarque, 1989), embalada na geografia musical carioca – *Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada / E a teus pés vão-se encostar os instrumentos / Aprendi a respeitar tua prumada / E desconfiar do teu silêncio;* a projeção de um amor em uma cidade submersa de *Futuros Amantes* (Chico Buarque, 1993) – *O Rio será / Alguma cidade submersa / Os escafandristas virão / Explorar sua casa / Seu quarto, suas coisas / Sua alma, desvãos; o desejo latente para o momento derradeiro em vida – Quando eu morrer, que me enterrem na / beira do chapadão / contente com minha terra / Cansado de tanta guerra / Crescido de coração* (Assentamento, Chico Buarque, 1997 – com referência a Guimarães Rosa); e a incessante (e emergencial) busca da venda de uma fazenda de um Brasil colonial – *Eu posso vender / Quanto você dá? [...] Eu posso vender / Quanto quer pagar? [...] Eu posso vender / Quanto vai pagar? [...] Eu posso vender / Quando vai pagar? [...] Mas posso vender / Deixe algum sinal* (Bancarrota Blues, Edu Lobo e Chico Buarque, 1985).

Passado, presente e futuro engatam-se nessa sequência que olha a música e a vida, quando ambas preenchem espaços e/ou anulam decepções e descontentamentos do coração ou com a sua terra – no caso, de um país à bancarrota. Resta sanar a dor com *Tua Cantiga* (Cristóvão Bastos e Chico Buarque, 2017) – *Quando te der saudade de mim / Quando tua garganta apertar / Basta dar um suspiro / Que eu vou ligeiro / Te consolar [...] E quando o nosso tempo passar / Quando eu não estiver mais aqui / Lembra-te, minha nega / Desta cantiga / Que fiz pra ti –*, mesmo quando o poeta não se faz mais presente.

O sabor amargo continua com a promessa (e o desejo) de um retorno ao seu

ninho – *Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá* (Sabiá, Tom Jobim e Chico Buarque, 1968) – e estende-se à ilusão e à ingenuidade de uma mãe do morro que, com a ajuda dos vocais de Mônica, explica a seu moço – *Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro / Chave, caderneta, terço e patuá / Um lenço e uma penca de documentos / Pra finalmente eu me identificar, olha aí* (O Meu Guri, Chico Buarque, 1981).

O morro espraia-se pelo asfalto carioca com *As Caravanas* (Chico Buarque, 2017) – *É um dia de real grandeza, tudo azul / Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos / Um sol de torrar os miolos / Quando pinta em Copacabana / A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba / A caravana do Irajá, o comboio da Penha / Não há barreira que retenha esses estranhos / Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho / A caminho do Jardim de Alá / É o bicho, é o buchicho, é a charanga –*, intercalada com fragmentos de *Deus lhe Pague* (Chico Buarque, 1971) – *Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir / A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir / Por me deixar respirar, por me deixar existir / Deus lhe pague.* O apontamento das desigualdades sociais é acentuado pelos jogos temporais de uma urbanidade que se incomoda com a invasão dos suburbanos – só o clamor divino para apaziguar essa convivência.

Esta é a ponta do novelo para Chico Buarque anunciar seu convite: *Que tal um Samba? (Chico Buarque, 2022) – Um samba / Que tal um samba? / Puxar um samba, que tal? / Para espantar o tempo feio / Para remediar o estrago / Que tal um trago? / Um desaforo, um devaneio.* A música como solução, como válvula de escape, como força-motriz para inaugurar um novo tempo, o qual se irmana ao *Samba da Bênção* (Vinicius de Moraes e Baden Powell, 1967) e ao *Samba da Minha Terra* (Dorival Caymmi, 1940). Além da convocação, Chico acena, claramente, para a imprescindibilidade de se abençoar o país – o samba exorciza.

No bis, com a companhia vocal de Mônica Salmaso, Chico assume-se emotivo ao resgatar *Maninha* (Chico Buarque, 1977), canção eternizada na voz de Miúcha, sua irmã, falecida em 2018 – *Se lembra da fogueira / Se lembra dos balões / Se lembra dos luares dos sertões [...] Se lembra da jaqueira / A fruta no capim [...] Se lembra do futuro / Que a gente combinou / Eu era tão criança e ainda sou / Querendo acreditar / Que o dia vai raiar / Só porque uma cantiga anunciou / Mas não me deixe assim, tão sozinho / A me torturar / Que um dia ele vai embora, maninha / Pra nunca mais voltar.* O tom memorial (e pessoal) é acompanhado da intenção de *Que um dia ele vai embora, maninha.* Seria essa promessa alcançada com as eleições para presidente a serem realizadas ainda em 2022?

O descompromisso amoroso e a busca de uma celebração surgem com *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque, 1966) – *Mas é carnaval / Não me diga mais quem é você / Amanhã, tudo volta ao normal / Deixe a festa acabar / Deixe o*

barco correr / Deixe o dia raiar / Que hoje eu sou / Da maneira que você me quer / O que você pedir / Eu lhe dou / Seja você quem for / Seja o que Deus quiser – e é através dessa animação que João e Maria (Sivuca e Chico Buarque, 1977) são convocados para encerrar a festa – Agora era fatal / Que o faz-de-conta terminasse assim / Pra lá deste quintal / Era uma noite que não tem mais fim / Pois você sumiu no mundo / Sem me avisar / E agora eu era um louco a perguntar / O que é que a vida vai fazer de mim.

O faz de conta esboroa-se. E se não há mais *encontro com o futuro* (Silva, 2023), o que motiva Chico Buarque? Quiçá, ele tenta elucidar questões fundantes da própria identidade nacional e da história brasileira: como uma colônia desvencilha-se dos fantasmas de sua metrópole-mãe?; como os cidadãos deixam sua democracia à deriva?; como se tecem possíveis futuros em uma terra arrasada? Só a música pode nutri-la.

Este “nutrir” torna-se factível, pois tais canções ajudam a compreender o sentido de insurgência a partir da proposta holstoniana, ou seja, lançando luz ao percurso de opressão social vivenciado pela sociedade brasileira ao longo de sua história.

A partir da década de 1950, alguns cidadãos passaram a reivindicar uma vida digna, terra e moradia através de lutas socialmente legítimas. A concepção de cidadania insurgente emerge como resposta coletiva ao reconhecimento da privação de direitos políticos, exclusão da propriedade fundiária legal, submissão a condições de moradias segregadas e alienação ao reconhecimento jurídico e legal do Estado-Nação (2013).

Enquanto autores do campo histórico, como Schwarcz e Botelho (2009; 2011) interpretam o processo de formação do país a partir de categorias e variáveis sociais, como raça, mestiçagem, saúde pública, construção e implantação de um projeto desenvolvimentista entre outros aspectos – sempre por meio do método historiográfico –, Holston (2013) recorre à percepção da desigualdade e seus mecanismos de reprodução como vetor para refletir sobre o exercício democrático na nação, a qual maneja a cidadania como forma de “diferenciar e [...] distanciar as pessoas umas das outras” (Holston, 2013, p. 23).

Isso explica a urgência das ações insurgentes, as quais se estendem hoje às manifestações e aos espaços culturais, conforme mapeiam alguns pesquisadores, como Daniel Toledo (2014), em publicação sobre a residência no JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, em Belo Horizonte/MG, debatendo a formação de espaços autônomos de arte; Mariana Albinati (2019), que observa as distintas produções culturais na cidade e sua devida espacialização; Stéfane Souto (2000), ao apresentar o aquilombamento artístico e a produção cultural negra como respostas insurgentes – resultados de uma gestão cultural mais engajada; além de Gisele Nussbaumer e Giuliana Kauark (2021), que sentenciam:

O que está em jogo, sobretudo no contexto atual, é o poder da cultura e das artes de questionar pensamentos e práticas conservadoras e de dar respostas contra-hegemônicas a questões históricas que tem ganhado mais visibilidade a partir das insurgências contemporâneas. [...] Os diferentes atores e culturas que integram a sociedade não se encontram em igualdade, não tem o mesmo acesso nem a mesma visibilidade, o que não pode ser ignorado por uma gestão cultural comprometida. (Nussbaumer; Kauark, 2021, p. 203)

A insurgência delimita e firma-se como um “espaço social” de contestação e reivindicação. Esse “espaço” é aqui compreendido a partir da visão de Massey (2008), como um ambiente fluido, dinâmico, proveniente da interação de humanos, não humanos e da materialidade.

Diante do exposto, é possível compreender o show em sua totalidade como este espaço: de contestação e de aceno a uma “cidadania insurgente” (Holston, 2013), no qual o poder da cultura e da arte reveste-se de cunho contestatório e denunciante.

O próprio Chico Buarque manifesta-se durante a canção Bancarrota Blues (Bancarrota, 2023) e retrata a *fake news* em que foi acusado de realizar a compra de suas músicas (Domingos, 2023). No show, ironicamente, ele responde que, durante a apresentação, não seria o momento oportuno para errar os acordes ou esquecer as letras de suas composições, já que há dúvidas quanto à autoria de sua produção musical.

A menção a episódios e desafios da atualidade, como o retratado, aproxima o criador do seu público e confere novos sentidos a seu repertório a partir da construção dramática do seu show. Segundo Pavis (2008, p. 114), o “objetivo final da dramaturgia é representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando toma distância em relação à mimese”.

O propósito de Chico é representar projetos de Brasis, reflexos de suas histórias, como também esboçar relações entre amantes – suas dores, prazeres e devaneios. Ao acionar seu acervo musical e o que mobiliza no país, Chico escrutina as imagens de um Brasil erguido a partir de uma herança colonial com fazendas, senhorios, escravos e sinhás; atravessado pela mestiçagem, pela colonialidade, por contrários, pelo autoritarismo e pela cordialidade; marcado por amores inalcançáveis, incompreendidos ou insolúveis – seja em relação a uma figura ou a um paraíso, projetado a partir do adiamento ou da expectativa a ser cumprida.

Com a tutela de Mônica e de seus músicos, o propósito do cantor é lembrar à nação sua identidade a partir do sentido da luta insurgente e da continuidade desses esforços – principalmente, diante da urgência do combate à legitimação de práticas necropolíticas (Mbembe, 2018).

Ao término do show, o que se identifica, materialmente, é a concepção dramática e artística de um espetáculo insurgente, com um claro projeto

deológico e criativo acerca do Brasil – país idílico que ainda se estabelece como uma das principais fontes de inspiração e mobilização de Chico Buarque. Enquanto show, *Que tal um samba?* aguça e promove um sentido político e humanitário para a nação – sabor que, nos tempos atuais, parece um tanto quanto dissolvido.

REFERÊNCIAS

ALBINATI, Mariana Luscher. *Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade*. In: KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia (org.). Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. p. 87-102.

BANCARROTA Blues. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Edu Lobo e Chico Buarque. In: QUE tal um samba? (Ao vivo). Intérpretes: Chico Buarque e Mônica Salmaso. [S. l.]: Biscoito Fino, 2023. Disco 2, faixa 9. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/33Opvx5BABMEe1WigQjuki?si=6ef68471e9dc4b9a>. Acesso em: 5 fev. 2024.

CANÇÕES Praieiras. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70695/cancoes-praieiras>. Acesso em: 28 out. 2023.

CHALOUB, Jorge. *Um outro Chico, um outro país: divagações sobre “Caravanas”*. Escuta. Revista de Política e Cultural. [s.d.]. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2017/11/27/um-outro-chico-um-outro-pais-divagacoes-sobre-caravanas/>. Acesso em: 28 out. 2023.

DOMINGOS, Roney. *É #FAKE que Chico Buarque confesse em vídeo comprar música de compositores anônimos*. G1 – Fato ou Fake. Rio de Janeiro, 05 mai. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2023/05/05/e-fake-que-chico-buarque-confesse-em-video-comprar-musica-de-compositores-anonimos.gh.html>. Acesso em: 5 fev. 2024.

HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; KAUARK, Giuliana. *Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento*. Revista Extraprensa, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 197-210, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185437>. Acesso em: 5 fev. 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALMASO, Mônica. *Conversa com Bial*. Globoplay. Rio de Janeiro, 17 mar. 2023a. Disponível em: globoplay.globo.com/v/11459522/. Acesso em: 28 out. 2023.

SALMASO, Mônica. *Aqui quem fala é a Cinderela*. piauí. 30 mar. 2023b. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cresci-ouvindo-chico-buarque-em-casa-e-agora-estou-em-turne-com-ele/>. Acesso em: 28 out. 2023.

SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. (org.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Fernando de Barros e. *O fim da canção (em torno do último Chico)*. Serrote, n. 3, nov. 2009. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>. Acesso em: 28 out. 2023.

SILVA, Fernando de Barros e. *Do samba ao blues*. piauí. 30 mar. 2023, p. 6.

SOUTO, Stéfane. *Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea*. Revista Metamorfose, v. 4, n. 4, p. 133-144, 2020.

TOLEDO, Daniel (org.). *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JACA, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3zYIfGX>. Acesso em: 5 fev. 2024.

