

EMANUELE WEBER MATTIELLO
FÁTIMA COSTA DE LIMA
LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF
STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL
[organizadores]

IMAGENS POLÍTICAS

Reflexões práticas e práticas reflexivas


LETRAS CONTEMPORÂNEAS

Copyright @ 2017, dos organizadores

Edição e preparação

Fábio Brüggemann

Capa e coordenação editorial

Gabi Bresola

Fotografia da capa

Eduardo Valente

Editores

Daniel Mayer

Fábio Brüggemann

I31 Imagens políticas : reflexões práticas e práticas reflexivas /
Emanuele Weber Mattiello... [et al.] (organizadores). – Florianópolis :
Letras Contemporâneas, 2017.
224 p.; retrs.

Inclui referências

1. Teatro (Literatura) – História e crítica – Aspectos políticos. 2. Teatro
e sociedade. 3. Artes cênicas. 4. Representações sociais. 5. Política na
arte. I. Mattiello, Emanuele Weber.

CDU: 792

Ficha catalográfica: Bibliotecária Eliane Espindola Vieira – CRB 14/401

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, no todo ou em parte,
por quaisquer meios, sem a autorização expressa dos editores. Todos os direitos
desta edição reservados à editora Letras Contemporâneas.

www.letrascontemporaneas.com.br

SUMÁRIO

Apresentação

Stephan Arnulf Baumgärtel / 5

Sobre o Coletivo Imagens Políticas: um amontoado em movimento

Emanuele Weber Mattiello / 11

IMAGENS

Dos doces bárbaros (1976) ao OcupaMinC-SC (2016): juventude artista e militante, entre invasão e ocupação

Fátima Costa de Lima / 21

Fotógrafa como produtora: Imprensa oficial por um dia

Cassiana dos Reis Lopes / 33

Este artigo contém *spoiler*: o conceito benjaminiano de choque exemplificado no seriado *House of cards*

Joana Kretzer Brandenburg / 46

Como arranhar as coisas do mundo: gesto e corpo humano como tempo

Roberto Douglas Queiroz Gorgati / 56

Imagens em choque: entre a fragmentação e o totalitarismo da manipulação sensorial contemporânea

María Mercedes Rodríguez / 66

PRÁTICAS SOCIAIS E PERFORMATIVAS

Ocupa MinC-SC: lugar de heterotopia

Jennifer Jacomini de Jesus / 83

O salto de Tierra: violência política e história relegada

José Ricardo Goulart / 98

Riso e profanação em Rafucko

Antônio Carlos “Jucca” Rodrigues de Oliveira / 114

Agitprop: Coletivo Coiote e a palavra corporificada

Lígia Marina de Almeida / 132

Necropolítica y arte en México: imágenes de muerte y terror resignificados desde el arte

Omar Villareal / 146

TEATRO

Aqueles que dizem não em Floripa

Camila Hager Barbosa / 159

Preta-à-porter do Coletivo NEGA: “mulheres negras resistem”

Thuanny Bruno Rodrigues Paes / 175

5 Minutos e Inclassificáveis: reconstrução da ressonância

Marília Carbonari / 183

Fantasmagorias nas Passagens Parisienses às fronteiras mexicanas de 72Migrantes/Altar

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff / 195

Poéticas devastadas: hacia uma dramaturgia de la derrota

Raúl Cortez / 211

Sobre os autores e autoras: o Coletivo IMAGENS POLÍTICAS / 221

APRESENTAÇÃO

Stephan Arnulf Baumgärtel

Quando o cineasta Jean-Luc Godard dizia que “não se trata de fazer filmes políticos, mas de fazer filmes politicamente”, ele reconheceu a importância primordial de pensar a relação entre arte e política para além do enunciado político. É preciso reconhecer que a própria forma do fenômeno artístico é uma afirmação política. A forma em si já pensa. E, como pensa, quando a forma se expõe, revela seu pensamento constitutivo, seja ele qual for. Por isso, ela é não é uma figura que integra harmoniosamente seus elementos constitutivos, os veda bem e assim constitui uma forma fechada em si. Antes, sua estrutura é atravessada por lacunas, frestas e múltiplas forças vetoriais externas e internas que evidenciam uma tensão autocontraditória e dialética. A forma, entendida como formação discursiva investida de reflexão e intenção, não estabelece um limite claro entre a obra artística e seu exterior social e político.

Podemos acrescentar, após quase 50 anos de desconstrução da obra artística como objeto e suporte, e sua transformação em práticas sociais e perceptuais que conquistaram o *status* de cristalizadora da experiência estética, que não só a forma da obra artística pensa, mas que esse pensamento é indissociável dos meios de produção. Por ser pensamento e discurso, a forma posiciona o espectador e revela um posicionamento de seus produtores. Entretanto, convém dizer que a partir do século XX, esse posicionamento, longe de se enraizar em certezas absolutas e abstratas, se constrói num gesto reflexivo que mais problematiza que

afirma as relações fixas e os polos separados entre o observador e o objeto ou evento observado.

Em outras palavras, entendemos que, por um lado, a forma de uma obra, por ser discurso, não quer que se pense qualquer coisa dela, mesmo que vertentes de um relativismo e de um empirismo nos estudos da recepção afirmem que a recepção é sobretudo uma questão da fruição individual. Mas, por outro lado, tampouco prescreve o modo como se deve olhá-la. Para analisar o pensamento e a eficácia de um fenômeno artístico em sua totalidade, é preciso perceber como a forma desse fenômeno, sua materialidade configurada, constrói a si mesma como um pensamento que elabora uma reflexão prática e uma prática (auto-)reflexiva e crítica no seio de sua realidade social.

Como as poéticas cênicas contemporâneas pensam politicamente? Como, nesse intuito, entrelaçam sua materialidade, sua forma e seu modo de endereçamento? Como, num determinado espetáculo ou performance, as imagens e ações cênicas se tornam fala, discurso endereçado, e como o fluxo discursivo da fala da cena se cristaliza numa imagem momentânea? Qual é a intenção política dessas formações? Como se expressa nessas relações a relação problemática maior entre formações sociais e formações simbólicas? Como constrói e mostra a relação entre a arte e a sociedade, o artista e o mundo?

Tais interrogações, entre outras, formaram eixos norteadores aos quais nós, membros do grupo de pesquisa Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo – Coletivo Imagens Políticas (graduandos, pós-graduandos, professores e convidados externos agregados) sempre voltamos nossa atenção em nossos encontros semanais. Esses encontros caminham hoje para seu oitavo ano de sistemáticos debates, cujas fontes e referências constantes são, sobretudo, as reflexões de Walter Benjamin, ou obras de autores cujo pensamento apresenta uma grande afinidade com as ideias e procedimentos benjaminianos como, por exemplo, Ge-

orges Didi-Hubermann e Giorgio Agamben. Este contexto conceitual implica, por parte dos participantes dos encontros, em posicionamento político anticapitalista que se relaciona (auto-)criticamente com as diferentes vertentes de um pensamento da esquerda política. Mais do que isso, as referências mostram sua influência na valorização do debate, do processo conjunto de reflexão e de articulação crítica das ideias dos participantes, o que importa mais que o consenso sobre um determinado posicionamento político supostamente correto.

Por valorizar a relação dialética entre o processo reflexivo e a realidade empírica tanto dos autores cujos textos são lidos quanto dos participantes que dialogam teoricamente tanto quanto na prática artística com essas ideias, o grupo tenta se distanciar de interpretações fundamentalmente idealistas bem como de análises puramente empíricas. Buscamos analisar nossa prática com a teoria estudada, e confrontar a teoria com nossas práticas.

No que diz respeito à realização e análise de poéticas teatrais contemporâneas, focamos a investigação na questão de como a lógica interna dessas poéticas evidencia e problematiza a construção de um campo de convívio marcado expressamente pelos conflitos das realidades econômicas, éticas e estético-sensíveis. Um trabalho artístico inevitavelmente se posiciona frente a essas realidades por meio da configuração desse campo, seja ele concretizado no jogo cênico, na relação artista-espectador, no modo como se insere um trabalho artístico na vida social dos habitantes do lugar, ou como ele estrutura e faz os espectadores perceberem a tensão entre o tempo e o lugar da obra e os da sua realidade social, entre outros.

Neste contexto, insistimos na fronteira importante entre o mundo artístico e o mundo empírico, pois é ela que permite ao espectador refletir sobre a dimensão simbólica do ato artístico, e assim relacionar-se imaginariamente com outro tempo, outros lugares e outras lógicas de

convívio que não sejam de sua vivência atual. Permite ao espectador perceber a validade apenas relativa da lógica social atual e lhe devolve a capacidade de imaginar uma subversão das regras atuais, exatamente por não privá-lo do impacto dessa subversão imaginária no ato da recepção. Na evidência dessa fronteira, as práticas sociais podem revelar sua dimensão simbólica e expor sua força coerciva estruturante, como também as práticas simbólicas podem revelar suas pressões ativas para uma transformação das lógicas do convívio social.

No intuito de fortalecer a relação intrínseca entre teoria e prática, entre imaginação e ação, os capítulos presentes nesse livro intercalam relatos (auto-) reflexivos de experiências práticas dos próprios integrantes do grupo, com análises e reflexões sobre trabalhos artísticos de distintas áreas e mídias. Como conjunto, os capítulos documentam e expressam o espírito e escopo dos debates e pesquisas ao longo dos últimos dois anos.

Abre o livro um relato rapsódico de Emanuele Weber Mattiello, membro co-fundador do grupo, que documenta o processo de crescimento do grupo e suas atividades culturais e artísticas ao longo dos últimos anos.

Segue um conjunto de cinco textos cujo foco recai sobre a análise da produção de imagens no contexto de diferentes mídias. Atravessa esse conjunto o interesse em analisar o trabalho interpelativo das imagens de esconder ou expor a alienação dos espectadores de sua realidade histórica. Ou seja, imagens são tratadas como momentos fixados de discursos ideológicos cujo fluxo contínuo pretende não permitir que o espectador perceba esse trabalho de interpelação e assim seja posicionado como presa no interior fechado desses discursos. Entretanto, determinadas imagens ou uma constelação tática de imagens em oposição pode interromper esse fluxo, provocar um estranhamento que serve como choque para que nós espectadores possamos perceber o que o discurso visual pretende fazer

conosco. Os textos buscam por imagens no interior de um discurso visual que possam apresentar sua homogeneidade ou unidade como artificial e ideologicamente construída.

O terceiro bloco temático é composto por trabalhos que se ocupam criticamente de práticas sociais performativas, ou seja, de ações intervencionistas concretas que rompem com o fluxo semiconsciente da vida cotidiana e expõem criticamente as estruturas do poder e da responsabilidade social, mas sem lançar mão de uma camada ficcional dominante. Entretanto, está presente a construção de *performer*-personagens e/ou de ações reais que procuram uma potência simbólica. Os trabalhos relatam e analisam as experiências provocadoras dessas ações e provocadas por elas, assim como procuram expor em suas camadas simbólicas as regras do jogo social que circundam essas práticas performativas.

O quarto e último conjunto de textos trata de trabalhos e experiências ligados ao mundo do teatro, a questões de construção de dramaturgias cênicas e textuais que buscam formular o teatro político na contemporaneidade. Transparece nesses textos uma posição de colocar-se formalmente no espelho limiar entre o contemporâneo e a tradição, com o intuito de evidenciar com mais lucidez o que se perde e ganha nas poéticas contemporâneas quando o assunto é a luta de minorias e excluídos, por reconhecimento e memória. Está presente um diálogo crítico com formatos não vinculados ao drama burguês que não pretende entregar a poética teatral à fragmentação pós-humanista, na qual o sofrimento humano aparece como fonte para uma curiosidade voyeurista ou desaparece completamente na destruição das ideias de personagem como duplo de um ser humano, de diálogo e narrativa.

Agradecemos a nossos colaboradores e apoiadores ao longo destes últimos dois anos, sobretudo aos técnicos do Departamento de Artes Cênicas, Bianca Mietke e Tiago Moreira, e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, Emília Leite e Wilson Anthony Alano.

Estendemos nossos agradecimentos à Administração do Centro de Artes e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação desta universidade as quais, juntamente com a FAPESC (Fundação de Apoio à Pesquisa de Santa Catarina) tornaram possível esta publicação.

SOBRE O COLETIVO IMAGENS POLÍTICAS: UM AMONTOADO EM MOVIMENTO

Emanuele Weber Mattiello

Este artigo traça um breve relato histórico da formação do “Coletivo Imagens Políticas”¹, que integra o conjunto de pesquisadores(as) desta coletânea. O coletivo constituiu-se gradualmente a partir do ano de 2010, e em 2014 foi inscrito no Diretório dos Grupos de Pesquisa CNPq com o nome “Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo”.

Nossa história começou por volta de março de 2010, quando realizamos os primeiros encontros como grupo de pesquisa. No início, nossa vontade era estudar alguns textos de Walter Benjamin que se encontravam fresquinhos na memória da professora Fátima Costa de Lima. Neste momento, ela retornava à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e concluía sua pesquisa de doutorado sobre alegorias proibidas do carnaval carioca². Semanalmente, nos reuníamos nos jardins do Centro de Artes – os “banquinhos do CEART” – da UDESC. A intenção era discutir arte e vida.

Escavamos um limiar, uma “paradela”, uma brecha dentro do circuito universitário a fim de nos encontrarmos, conversarmos e desenharmos outras experiências a partir das leituras de textos benjaminianos – em particular, naquele momento, a *Origem do Drama Trágico Alemão* (Benjamin, 2004). Apesar de inicialmente sermos apenas duas interlocutoras – professora Fátima e eu –, sempre atravessavam nossos diálogos outras pessoas, funcionários(as) da universidade, terceirizados(as),

alunos(as), professores(as) e convidados(as). Paravam ali para ouvir ou prostrar, fumar e tomar um café, comer um pouco...

Nestes paradoxais desvios acadêmicos de rotas também acadêmicas, algumas dessas pessoas foram se juntando a nós. Os primeiros foram os artistas e alunos Roberto Douglas Queiroz Gorgati³ e Jorge Luiz Miguel⁴. Nessa época, chamávamos estas conversas de “encontros do grupo da Fátima”. Ainda em 2010, aprovamos a primeira pesquisa na UDESC, sobre a teoria da alegoria de Walter Benjamin e suas relações com o teatro⁵. Em 2011, nos encontrávamos semanalmente num grupo que abrigava de seis a dez pessoas. Foi no fim de 2012 que este “amontoado de gente” passou a se chamar Imagens Políticas. O nome surgiu a partir da criação do “Cine Imagens Políticas”, em parceria com a Fundação Cultural BADESC, e da necessidade do grupo criar uma identidade nominal.

Em 2014, Stephan Arnulf Baumgärtel⁶ entrou para o Imagens Políticas, com seus orientandos e orientandas. Ele tomou a iniciativa de oficializar o coletivo no Diretório de Grupos do CNPq, com o nome “Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo”, e passou a coordená-lo juntamente com a professora Fátima Costa de Lima⁷. Bem recentemente, integrou-se ao grupo de pesquisa a professora Tereza Mara Franzoni⁸. Hoje, somos em torno de vinte e cinco membros fixos – os que realizam e participam das nossas ações contínuas. Sempre recebemos visitantes em nossos encontros semanais de pesquisa, que são abertos e chegaram a agrupar cerca de cinquenta pesquisadores e pesquisadoras para estudar e debater sobre arte, teoria crítica e política.

Os dados acima refletem o motivo de as pesquisas e atividades do Imagens Políticas abrangerem diversas áreas, tais como teatro, intervenções urbanas, artes visuais, carnaval, cinema, literatura, história, dança, circo, música, negritude e movimentos sociais. Nossos olhos sempre estiveram voltados aos movimentos artísticos da cidade de Florianópolis.

lis, do estado de Santa Catarina e do Brasil. Assim, estivemos presentes no OcupaMinC-SC⁹, no OcupaCIC¹⁰ (MATTIELLO e LIMA, 2012, s/p) e no OcupaSOL¹¹, na equipe de produção do II Congresso Brasileiro de Teatro e na fundação do Fórum Setorial de Teatro de Florianópolis.

Os trabalhos atuais do Coletivo Imagens Políticas se distribuem entre pesquisas, realizações, apoios e parcerias (como apresentarei mais adiante).

Às vezes nos referimos a um grupo, outras a um coletivo. Tenho dúvidas sobre se algum desses nomes abarca de fato todos os cenários em que esse “amontoado” se desdobra. O que posso afirmar, por meio de nossas atividades e intervenções, é que o Coletivo Imagens Políticas passou a ter um papel artístico e político muito importante não apenas dentro do Centro de Artes ou da UDESC, mas na cidade Florianópolis e no estado de Santa Catarina. Não necessariamente somos pessoas que pensam de modo igual ou entram em acordo sobre conceitos e definições. A dialética nos ronda no dia-a-dia, o que provoca nosso movimento e outros movimentos. Instigamos o fluxo, o pensamento e a crítica dialética. Somos uma roda, um coletivo, “um amontoado em movimento”: eis Imagens Políticas.

A seguir, mostrarei algumas das ações sistemáticas deste coletivo.

Seminário Arte, Política e Universidade: diálogos compartilhados

Este evento surgiu no ano de 2013, a partir da intenção do coletivo de levar as discussões para fora do núcleo e oferecer oportunidade a seus integrantes de viver a experiência de organizar, produzir, conduzir, mediar e apresentar seus trabalhos em um evento acadêmico. Além disso, os seminários facilitam o diálogo do coletivo com outras pesquisas artísticas.

Nos seminários, horizontalizamos as falas de professores(as) e estudantes e ganha voz a comunidade de pesquisa. Para isso, revezamos as

coordenações e apresentações orais entre diferentes membros do coletivo e, a cada edição, diversificamos as temáticas. A seguir, alguns títulos de seminários exemplificam nossos interesses investigativos: Arte, política e universidade 1 e 2¹²; Poéticas políticas do teatro contemporâneo¹³; Estética marxista - o realismo socialista de Lucács na era stalinista¹⁴; Imagens de luta e representação no México contemporâneo¹⁵; e Palavra de índio e o silêncio que fala - tupinambá também conhece as palavras que nos fortalecem¹⁶, entre outros. As pautas das discussões giram em torno de aproximações e afastamentos entre vida, arte, cultura e política. Por isso, os seminários tornaram-se palco de discussão e geraram faíscas críticas e criativas para algumas ações artísticas e políticas, dentro e fora da universidade.

Sobre o Cine Imagens Políticas

O Cine Imagens Políticas é um cineclube realizado pelo Coletivo Imagens Políticas em parceria com a Fundação Cultural BADESC¹⁷. Há quatro anos é oferecido gratuitamente ao público da grande Florianópolis. Até 2012, o espaço coordenado pela professora Maria Brígida de Miranda (DAC-PPGT-UDESC) se chamava Cine Poéticas Feministas. Em 2013, a parceria passou à coordenação de Fátima Costa de Lima e de seu grupo de pesquisa, tornando-se Cine Imagens Políticas.

Desde então, foram exibidos cerca de quarenta filmes, e mais de cento e cinquenta pesquisadores e artistas foram convidados para as mesas de debates. O projeto visa principalmente fazer circular filmes que não acessaram as grandes redes de distribuição e que provoquem pensamento sobre imagens políticas. Após as exhibições, uma roda de conversa é aberta com o intuito de intercambiar as pesquisas entre os integrantes do Coletivo Imagens Políticas e a equipe de produção dos audiovisuais, além de pesquisadores e/ou artistas convidados e o público presente.

Em 2016, em colaboração com Lucas Gabriel Viapiana¹⁸, passei a organizar e fazer a curadoria do Cine Imagens Políticas. Mediante a necessidade de discutir temas mais próximos da nossa realidade e também de dar vazão a nossa própria produção cinematográfica, optamos por priorizar filmes catarinenses e brasileiros. Produzimos nove mostras que compuseram um espaço de difusão das obras e de diálogo com pesquisadores(as) e artistas de Santa Catarina e do Brasil. Exibimos longas e curtas-metragens, entre filmes, documentários, ficções, intervenções urbanas, filme-ação e *webséries*.

O trabalho provocou pluralidade de perfil de público e aproximou pessoas que nunca tinham ido ao cinema ou frequentado a Fundação Cultural BADESC, como moradores de rua, no filme-ação *Doc City Money*, do Coletivo ETC (a última mostra de 2015). Algumas mostras foram convidadas para exibição em outros espaços, assim como o coletivo foi convidado a organizar debates em outras mostras, tais como a intitulada “Sombras que assombram: Expressionismo no Cinema Alemão”, produzida pelo SESC-SC, na Unidade do SESC Prainha, em Florianópolis, no ano de 2015.

Em 2016, finalizamos novamente o ano com uma mostra de filmes produzidos com participação de integrantes do Coletivo Imagens Políticas que também experimentam as artes audiovisuais. Neste ano, os títulos e temas das mostras do Cine Imagens Políticas foram: Imagens Indígenas; Imagens Quilombolas; Imagens de Arte e Resistência; Imagens Negras (em parceria com *Coletivo NEGA*¹⁹); Imagens da Nossa História; Imagens de Como Viver; Imagens Migrantes - Vidas em Movimento (em parceria com Sansara Buriti); e Imagens Políticas (filmes que tiveram participação de membros do Coletivo Imagens Políticas em sua realização).

Prática artística

Além da pesquisa que se apresenta na forma de artigos²⁰, neste primeiro livro *Imagens Políticas*, e em monografias, teses e dissertações de autoria de seus integrantes, o coletivo agrega vários(as) pesquisadores(as)-artistas, os quais desenvolvem suas investigações também no plano da prática cênica. Deste conjunto de realizações, cito *Quando todos os acidentes acontecem*²¹, peça teatral que dirigi e estreou em 2013, tendo na equipe técnica e elenco vários membros do coletivo; *A Gota que Faltava*, parceria com o Coletivo Aquele Que Diz Não²²; *5 Minutos, parceira*, com o Coletivo Inclassificáveis²³; e *A Invasão*, dirigida pelo professor Stephan Arnulf Baumgärtel, que tem na equipe Raúl Cortez e Jucca Rodrigues²⁴. Atualmente, o Coletivo se encontra em processo de montagem da peça *Autorizável: 4E2BwB*, cujo tema é a amizade entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht.

Parcerias

O Coletivo Imagens Políticas estende suas ações e pesquisas também através de parcerias acadêmicas e artísticas. No plano da arte, posso citar os espetáculos teatrais parcerias: com o Coletivo Baal em *BadenBaden*²⁵ (2011), peça dirigida pelo professor Vicente Concilio, montagem para a qual membros do grupo foram incumbidos de construir um figurino-cenário, a *Alegoria da Queda*; com o Coletivo NEGA em *Preta-à-Porter* (2014), através de Thuanny Bruno Paes Rodrigues e Fátima Costa de Lima (2014); e com o Grupo Territórios Tectônicos em *Müllermaterial* (2015), dirigido por Stephan Baumgärtel e com atuação de Tuany Fagundes (ex-membro do coletivo).

No plano acadêmico, posso citar parceria com outros grupos do diretório de grupos CNPq, como o NEBEN – Núcleo de Estudos Benjaminianos, coordenado pela professora Ana Luiza Andrade, CCE-UFSC; e História e Arte, Imagens Políticas, coordenado pela professora Ana Lúcia Oliveira Vilela, História-UFG. Também destaco a participação de integrantes em

dois projetos coordenados pela professora Márcia Pompeo Nogueira²⁶, em parceria com INCRA e MST: o Arte no Campo, já finalizado; e o Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa, em andamento.

Por fim, esta primeira coletânea de autores do coletivo consolida um pouco de nossas reflexões, até agora. Esperamos que seja o primeiro de muitos que virão para mostrar nossa pesquisa e nossa prática de artistas-pesquisadores(as). Vida longa ao Coletivo Imagens Políticas!

Notas

¹ Ver página eletrônica <https://www.facebook.com/ImagensPoliticas>. Além disso www.imagenspoliticas.blogspot.com.br e contatos em grupoimagenspoliticas@gmail.com.

² A tese intitulada “Alegoria Benjaminiana e Alegorias Proibidas no Sambódromo Carioca: o Cristo Mendigo e a Carnaválissima Trindade” foi defendida no Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientada pela professora Maria Bernardete Ramos Flores.

³ Autor de artigo desta coletânea.

⁴ Fundador do grupo, Miguel permaneceu nele até sua ida para o Centro de Artes Visuais da FUNARTE (RJ). Coursou Artes Visuais na UDESC. Juntamente com Paula Maba (que recentemente retornou ao grupo) e eu, foi um dos primeiros bolsistas de pesquisa da professora Fátima Costa de Lima e, orientado por ela, escreveu o TCC intitulado “Assassina mercadoria: Walter Benjamin e a Internacional Situacionista na encruzilhada política da arte”; e monografia do curso Arte no Campo (ver final deste artigo), intitulada “Os sentidos da cultura: reflexões críticas sobre relatos de experiência pós-Arte no Campo”.

⁵ Outras pesquisas, de lá pra cá: “Brecht em Benjamin: teatro político e teoria crítica”, e “Imagens políticas no teatro contemporâneo”.

⁶ Professor da linha de pesquisa Teatro Sociedade e Criação Cênica do PPGT-UDESC.

⁷ Professora da linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade do PPGT-UDESC.

⁸ Professora da linha de pesquisa Teatro Sociedade e Criação Cênica do PPGT-UDESC.

⁹ Ocupação do escritório florianopolitano do Ministério da Cultura por estudantes e artistas da cidade e do estado, em 2016. Nesta coletânea, ver artigos OcupaMinC SC: lugar de heterotopia, de Jennifer Jacomini de Jesus; e De Doces Bárbaros (1976) a OcupaMinC-SC (2016): reflexões sobre arte e política, da invasão à ocupação, de Fátima Costa de Lima.

¹⁰ Ocupação do Centro Integrado de Cultura, onde se encontra a sede da Fundação Catarinense de Cultura, em 2010.

¹¹ Ocupação da Secretaria de Organização para o Lazer, do Estado de Santa Catarina, em 2010.

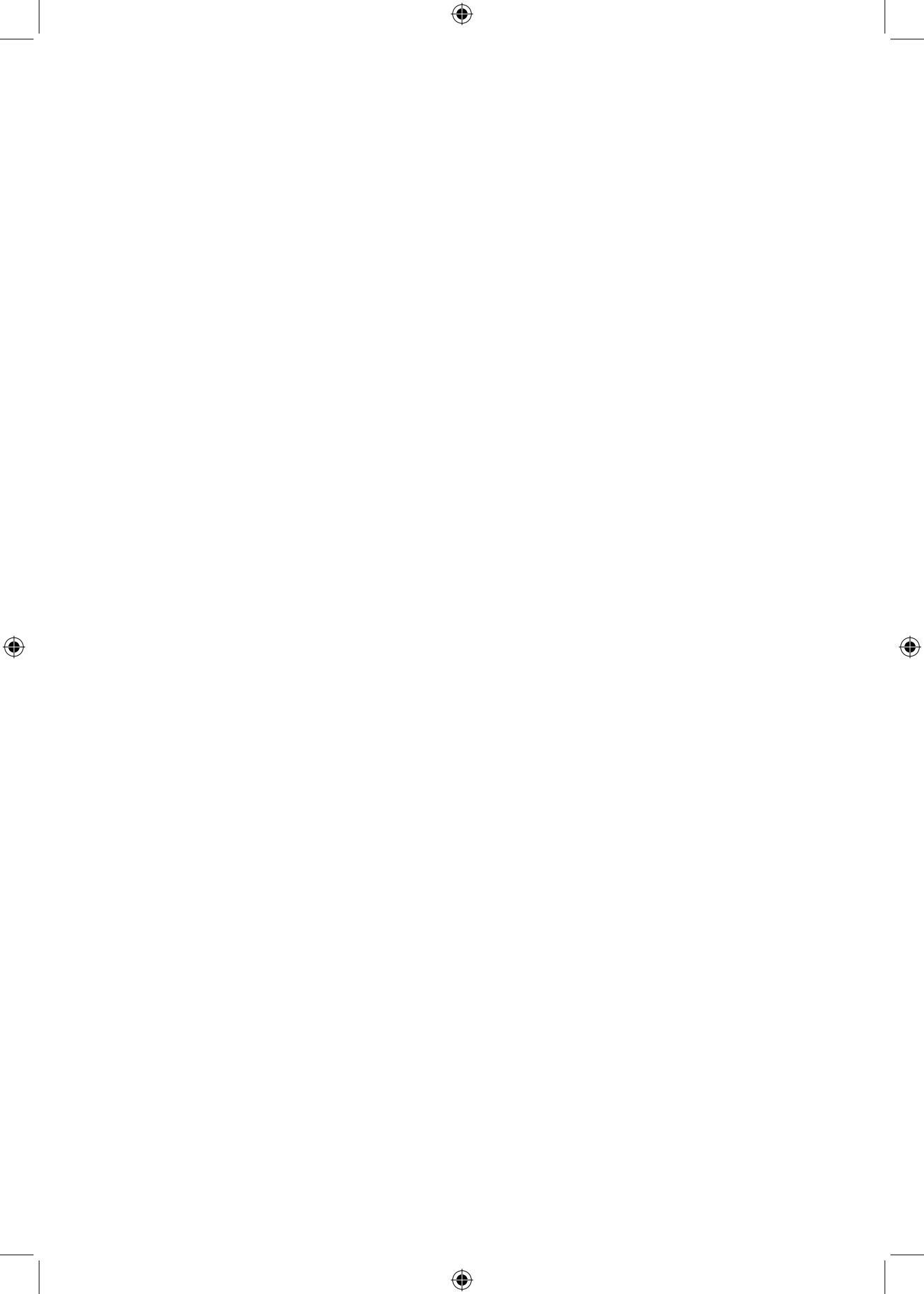
¹² O título dos primeiros seminários, que aconteceram em 2013 e 2014, acabou dando nome à série de seminários que se seguiram. Fizeram falas nestes primeiros encontros a professora Marília Carbonari (Artes Cênicas, UFSC; ver artigo seu nesta coletânea), Jorge Luiz Miguel (FUNARTE, RJ), Prof. Dr. Fábio Salvatti (Artes Cênicas, UFSC) e André Francisco (diretor do Grupo Teatro em Trâmite, Florianópolis), sempre me-

- diados por integrantes do Coletivo Imagens Políticas.
- ¹³ Com professor Nikolas Müller-Schöll (Universidade de Frankfurt, Alemanha) e Stephan Arnulf Baumgärtel (autor da apresentação deste livro), em 2015.
- ¹⁴ Com Camila Harger Barbosa (ver artigo seu nesta coletânea) e Geraldo Barbosa, em 2014.
- ¹⁵ Com Omar Villareal Salas (UAM, México; autor convidado desta coletânea), Lucio Herrera e Luiz Gustavo Bieberbach Engroff (ver artigo seu neste livro), em 2016.
- ¹⁶ Com o professor Carlos José Ferreira dos Santos, ou Casé Angatu Xukuru Tupinambá (UESC, BA), Tiago Tupinambá e Lígia Marina de Almeida (ver artigo nesta coletânea), em 2016.
- ¹⁷ Banco do Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina.
- ¹⁸ Bolsista de pesquisa e orientando de TCC da professora Fátima Costa de Lima, escreveu a biografia dos autores deste livro.
- ¹⁹ Coletivo teatral florianopolitano formado por atrizes negras dentro de Programa de Extensão NEGA – Negras Experimentações Grupo de Artes, coordenado por Fátima Costa de Lima. Deste coletivo, assim como do Coletivo Imagens Políticas, participa Thuanny Bruno Paes Rodrigues (ver artigo seu nesta coletânea).
- ²⁰ Alguns deles reunidos neste livro.
- ²¹ Mais detalhes sobre a ideia de “montagem alegórica” desenvolvida na peça Quando todos os acidentes acontecem e na construção da Alegoria da Queda em BadenBaden, ver meu TCC, orientado pela professora Fátima Costa de Lima, intitulado A cena alegórica da peça Quando todos os acidentes acontecem: reverberações de uma aprendiz à diretora, disponível em: <http://sistemabu/udesc.br/pergamunweb/vinculos/000003/000003c8.pdf>.
- ²² Ver artigo de Camila Harger Barbosa nesta coletânea.
- ²³ Ver artigo de Marília Carbonari nesta coletânea.
- ²⁴ Todos autores de artigos deste livro.
- ²⁵ Ver TCC supracitado.
- ²⁶ Professora da linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica do PPGT-UDESC.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- LIMA, Fátima Costa de. “Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesca”. Florianópolis: PPGH do CFH/UFSC, 2011 (Tese de Doutorado inédita).
- LIMA, Fátima Costa de e MATTIELLO, Emanuele Weber. “Movimento OCUPACIC e o Setor Cultural Catarinense: o diferencial técnico proposto pelo movimento para uma política de arte”. In: Resumos do 22º Seminário de Iniciação Científica da UDESC, Florianópolis, 2012. Disponível em: http://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/1162/emanuele_weber_mattiello__profa._fatima_lima__resumo_anais.pdf
- MATTIELLO, Emanuele Weber. “A cena alegórica da peça Quando todos os acidentes acontecem: reverberações de uma aprendiz de diretora”. [Trabalho de Conclusão de Curso]. Florianópolis: CEART-UDESC, 2014. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamunweb/vinculos/000003/000003c8.pdf>

IMAGENS



DOS DOCES BÁRBAROS (1976) AO OCUPAMINC-SC (2016): JUVENTUDE ARTISTA E MILITANTE, ENTRE INVASÃO E OCUPAÇÃO

Fátima Costa de Lima

“Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder?
Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos”.
Caetano Veloso¹

Rever o filme *Os Doces Bárbaros* quatro décadas depois de seu lançamento² me fez refletir sobre o conjunto dos trabalhos artísticos do quarteto baiano da década de 70, reflexão que conduziu meu pensamento à ocupação florianopolitana do escritório do Ministério da Cultura em 2016, o OcupaMinC-SC. No texto, lanço um olhar crítico à juventude que milita com arte a partir de imagens reconstituídas na memória de artista jovem na década de 80. Ponto de partida: a Tropicália.

Tropicália, o movimento

Segundo Amailton Magno Azevedo (2012), mais do que um movimento o termo “Tropicália” representa uma forma de ser da juventude que, nos anos 60 e 70, procurava se afirmar contra a ditadura militar brasileira³. A seu modo, os tropicalistas integravam a juventude militante em luta contra o poder, procurando com sua arte transgredir o comportamento sugerido em “ordem e progresso” - expressão positivista estampada na bandeira nacional, objeto sacralizado pelo regime militar.

Contemporâneo do começo da ditadura, o tropicalismo foi combatido tanto pela crítica artística quanto pelas autoridades ditatoriais

– dois grupos sociais que, por sua vez, se opunham entre si. Quanto à crítica, uma parcela significativa de seus quadros contestava as ações tropicalistas que, ao mesmo tempo em que se opunham à exclusividade de uma arte nacionalista, construíam sua própria arte sem excluir dela elementos da indústria cultural e da comunicação de massa⁴. Quando às autoridades, a censura apresentava mais simples (embora mais violento): reprimir quaisquer atitudes e comportamentos de oposição ao poderio militar.

Da rebelde “juventude que diz que quer tomar o poder” (VELOSO, 1968), uma parte cantava “caminhando e cantando” (VANDRÉ, 1968) enquanto outra se encantava com os que preparavam a “invasão”⁵ de festivais, teatros, exposições e palcos do coração cultural do Brasil, levando na bagagem a intenção de *Os Mais Doces Bárbaros* - composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil que versava assim: “Com amor no coração / Preparamos a invasão / Cheios de felicidade / Entramos na cidade amada” (*Doces Bárbaros*, 1976). Guerreiros desta “invasão” da “cidade”, os baianos Tom Zé, Rogério Duprat, Capinam, Waly Salomão e Torquato Neto se encontraram com Hélio Oiticica, Rita Lee e Os Mutantes, Nara Leão e José Celso Martinez Correa – artistas do “eixo”⁶ com vocação tropicalista.

Doces Bárbaros, o grupo

Do conjunto, um quarteto “fora do eixo” destacou-se musicalmente: era formado por Gal Costa, Maria Betânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Este grupo, autodenominado *Doces Bárbaros*, protagonizou o sucesso tropicalista – desde as canções inaugurais *Alegria, Alegria* (VELOSO, 1967) e *Domingo no Parque* (GIL, 1968) até a atualização do canibalismo na esteira da já clássica *Semana de 22*, em oposição à influência cultural eurocêntrica e colonialista. Nas palavras de Maria João Caetano, eles pareciam “não temer o imperialismo americano nem fazer vénia à di-

tadura.” (CAETANO, 2014). Tendo como pano de fundo contrastante o sucesso do iê-iê-iê no Brasil e dos Beatles no âmbito global, o quarteto dialogava com a antropofagia cultural e estabelecia ampla e bem-sucedida comunicação com uma parcela grande da juventude brasileira, como sintetiza Augusto de Campos:

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. Pode-se dizer que *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente nacionalistas [...] (CAMPOS, 1976, s/p.)

Do surgimento da Tropicália em 1967 aos “planos muito bons” (*Doces Bárbaros*, 1976)⁷, com suas próprias “condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação” (CAMPOS, 1967, s/p) a arte lutava para “derrotar a província na própria província” (RISÉRIO *apud* AZEVEDO, 2012, p. 280). Para a árdua tarefa, a música dos Doces Bárbaros misturava todos os ritmos, em oposição à estética de gênero que vigorava no universo artístico brasileiro. Do samba-prá-cá-rock-prá-lá ao acústico-prá-cá-guitarra-prá-lá, o nacional-prá-cá-americanizado-prá-lá embaralhou – particularmente, nos ouvidos mais jovens - uma mescla potencialmente revolucionária.

Nela, absolutamente nenhum gênero ou técnica se encontrava fora da possibilidade de inclusão nas canções: o tradicional e o popular, o baião e o brega, o local e o global se sobrepunham, e a Bahia dava “régua e compasso” (GIL, 1969). O resultado aparecia em constelações de alegorias e mestiçagens musicais, realidade e ficção, polirritmia e polifonia, a tradição e a novidade, o popular e o moderno, contradições e desarticulações ideológicas, ambiguidade e desmitificação, antropofagia

e psicodelia, inspirações oníricas e denúncias sociais. Dialéticas como a vida, suas montagens poéticas articulavam fragmentos e contrastes entre distintas imagens políticas.

Mas, a “geleia geral” (GIL E TORQUATO NETO, 1968) durou apenas um ano: foi interrompida no final de 1968, após Gil e Caetano serem presos em dezembro e, em seguida, expulsos do país pela ação da ditadura. O exílio duraria quatro anos e, na volta, os artistas bárbaros trariam em suas bagagens ideias pós-coloniais e ritmos da contracultura.

A Caravana Doces Bárbaros e sua interrupção em Florianópolis

Quatro anos depois do retorno e dez anos depois do início da “antropofagia [...] iconoclasta” (SANTOS, 2014, p. 146) tropicalista, a Caravana Doces Bárbaros reuniu Gal, Gil, Caetano e Betânia numa turnê pelo Brasil. Em suas apresentações, a retomada do vanguardismo baiano se revelava nos figurinos e nas letras em referências a orixás e em reconfigurações das relações entre negritude e branquitude, poética e política.

A turnê foi acompanhada pela equipe do cineasta Jom Tob Azulay, cujo projeto consistia em filmar o documentário intitulado *Os Doces Bárbaros*, obra complementar ao lançamento de um compacto duplo e um LP gravado ao vivo durante a turnê. Ambos, filme e discos, foram lançados em 1976. Mas, antes, as viagens seriam interrompidas em Florianópolis: a dita “ilha da magia” certificaria, no episódio relatado a seguir, sua imagem de estranho lugar fora do tempo e da história, onde tudo parece acontecer de modo “esotérico”⁸ (*Doces Bárbaros*, 1976) -, inclusive a ditadura e a Tropicália.

O acontecimento que resultou na prisão e internamento de Gilberto Gil na Colônia Santana⁹ para *rehab* mudou todos os planos e resultou no que o jornalista catarinense Carlos Damião considerou, em matéria publicada na época do ocorrido, como o “episódio que entrou para o fol-

clore policial e cultural brasileiro.” (DAMIÃO, 1976)¹⁰. O agente principal do desvio de rota dos Doces Bárbaros foi o delegado Elói Gonçalves de Azevedo, famoso nas bandas do sul por sua predileção em abordar artistas e celebridades. Em sua reportagem, Damião afirma que o interesse do delegado era, de fato, prender Beto Stodieck (1946-1990) – colunista de *O Estado*, na época o único jornal da cidade. Stodieck era reconhecido por suas opiniões irônicas e culturalmente progressistas, dirigidas em maior extensão à juventude de classe média catarinense. O delegado Elói (como era conhecido), por sua vez, parecia cultivar estranha ojeriza por comportamentos e ideias juvenis. Ele armava revistas e campanas, e aparecia de surpresa em festas de jovens em sua obsessão pelo que considerava ser seu trabalho: reprimir, uma tarefa que teve seu valor consolidado e reforçado em tempos de ditadura.

Na ilha (A ideia de Florianópolis como uma ilha é apenas uma imagem) de Santa Catarina, porém, o ambiente tranquilo – se comparado com o de outras capitais maiores – permitia ao policial confundir juventude pura e simples com militância de esquerda: o importante era caçar baderneiros na “Jamaica brasileira do sul”. Minha impressão de jovem artista que vivia em Florianópolis nesta época é de que, se a rapaze¹¹ ilhoa dava muito trabalho ao delegado Elói, ela não parecia oferecer perigo concreto aos militares no poder.

Parada nos 80: amor, arte e experiência de uma jovem artista ilhoa

Particularmente, assisti *Doces Bárbaros* em 1983 no Cine Jalisco, sala vizinha de muro do 63º Batalhão de Infantaria, no bairro do Estreito¹². Naquele momento, eu ingressava no Grupo A de Teatro¹³. Naquele momento nós, artistas do grupo, criamos e encenamos peças representativas da juventude florianopolitana. O grupo extinguiu-se no começo da década de 90, depois de ter sido abandonado por cada um de seus artistas à procura de oportunidades de trabalho em capitais maiores¹⁴.

A morte deste grupo teatral parece ecoar a composição de Gilberto Gil intitulada *O Seu Amor (Doces Bárbaros, 1976)*.

Com tom profundamente romântico, a música fala do amor cuja existência necessita de uma relação que permita a liberdade individual de cada um dos amantes; deste modo, a permanência dos laços amorosos exige que o amante deixe seu amor “livre” para “ser o que ele é”. A esta contradição, porém, se segue uma ironia: a letra foi conscientemente construída em alusão a um *slogan* da ditadura: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. No caso do grupo teatral, nossa experiência artística parecia concordar, em aparência e intenção, com a imagem de amor presente na poesia dos Doces Bárbaros: enquanto protestávamos e tornávamos risível a moral burguesa em nosso teatro, tentávamos concretizar o amor, a vida e a arte livres.

No entanto, a realidade concreta levou-nos a encenar o “ame-o ou deixe-o” do *slogan* da ditadura: largamos o grupo em busca daqueles(as) “mais de dois, de dez, de dez milhões” o que, na canção, se revela uma falsa experiência, pois, via de regra, são “todos iguais”. O grupo extinguiu-se, mas sobrevive uma questão: terá o capitalismo selvagem com seus mercados extremamente competitivos – o que, particularmente na questão cultural brasileira fez maior sentido a partir da década de 90 - colocado ponto final nos sonhos de amor e arte das décadas anteriores? Se sim, como podem os artistas militantes “aprender novamente a envolver teatro [e arte] e público em um discurso sobre questões sociais fundamentais” (LEHMANN, 2013, p. 141)?

Problematizo a questão no contexto da militância da juventude florianopolitana do OcupaMinC-SC, em 2016.

Pós-história¹⁵: dos Doces Bárbaros (1976) ao OcupaMinC-SC (2016)

Para começar, é preciso contextualizar as políticas culturais da cidade de Florianópolis. O grupo que ocupou o escritório do MinC desta cidade teve que confrontar também suas políticas públicas de

cultura, cuja substância é praticamente inexistente: esta terra cercada de mar apresenta sua própria “*facies hippocratica* da história” (BENJAMIN, 2011, p. 176). A classe artística da cidade sofre sistematicamente as consequências da permanente inação das autoridades políticas que se ocupam deste segmento social, as quais se empenham *ad infinitum* em transformar a arte em “cadáver” (BENJAMIN, 2011, p. 176). O absurdo de episódios como o que colocou ponto final na turnê dos Doces Bárbaros mostra que, no que diz respeito à política cultural, a ilha encontra sua pré-história (BENJAMIN, 2011, p. 35)¹⁶ no século XVII: esta é uma ilha que parece estar simbolicamente estagnada no barroco.

Mas, o tempo não para. Na política, a ditadura se deu por vencida com a eleição de Tancredo Neves em 1985. Na arte, um segundo documentário, intitulado *Outros Doces Bárbaros*, foi dirigido por Andrucha Waddington, em 2002. Aos saltos, asfaltos esburacados nos trouxeram ao golpe parlamentar que se concluiu no impedimento da presidenta Dilma Rousseff, em 2016.

Como medida imediata da destrutiva política neoliberal do presidente interino brasileiro¹⁷, foi extinto o Ministério da Cultura¹⁸. A reação da classe artística se deu numa série de ocupações de seus escritórios e sedes em todo o país – os chamados OcupaMinC¹⁹. Da ocupação de Florianópolis, tento uma imagem: o escritório florianopolitano do MinC, localizado em edifício histórico, o prédio da Alfândega, situado em área central da cidade, foi ocupado uma semana depois de o governo interino “invadir” o poder em Brasília.²⁰ Antes, o OcupaMinC-SC se instalou no escritório do IPHAN-SC, na mesma edificação que o escritório regional do MinC-SC (extinto pelo governo golpista após essa ocupação).

Na capital catarinense, a maioria do grupo ocupante era formada por estudantes e jovens artistas que aderiram ao efeito dominó que, iniciado em Curitiba, resultou em mais de trinta ocupações em todo o território nacional. Dois dias depois da ocupação catarinense, o Executi-

vo interino anunciou o retorno do Ministério da Cultura, o que pode ser computado como resultado da pressão dos trabalhadores da cultura. No entanto, a ocupação prosseguiu até julho, e outras pautas se agregaram àquela do retorno do MinC.

A atuação cotidiana desta ocupação foi iminentemente cultural, composta por apresentações artísticas representativas do grupo ocupante. Mas, no que consistiu o coletivo do OcupaMinC-SC? A resposta é complexa, mas parece remeter ao modo como o Movimento Passe Livre se descreve em *Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo*²¹, com as seguintes palavras:

autônomo, horizontal e apartidário, cujos coletivos locais, federados, não se submetem a qualquer organização central. Sua política é deliberada de baixo, por todos, em espaços que não possuem dirigentes, nem respondem a qualquer instância externa superior. (MPL-SP in MARICATO, 2013, p. 15).

Sem partido e sem lideranças, resolvendo suas necessidades de alimentação e formação em assembleias diárias, os jovens do OcupaMinC-SC bem poderiam caber na descrição que fez de si o MPL-SP em 2013. Mas, quem seriam então, os “de baixo”, a base do coletivo? O que pude observar *in loco*, ao participar de algumas de suas atividades²², é que parte significativa desta juventude nasceu e cresceu em meio ao surto de desenvolvimento econômico que parecia garantir, como uma conquista que não pudesse ser contestada ou desfeita, o pão e a universidade à classe média brasileira, a qual pertence uma parcela significativa deste coletivo de jovens. Contudo, sua formação familiar e escolar parece não ter garantido a prática do diálogo e do debate, o que ocasionou não poucos problemas de relacionamento interno e comunicação externa do grupo, durante a ocupação.

O interessante é que, com pouca prática anterior em militância política, a imagem que prevaleceu da juventude que ocupou o escritório do MinC em Florianópolis foi a de um coletivo que traz a arte como

bandeira e se expressa na *performance* de seus corpos – individuais e coletivo. Dentre suas criações artísticas para a militância se encontram, por exemplo, as “comissões de frente”²³ que lideraram as manifestações Fora Temer ocorridas na capital catarinense. Por um lado, é duvidoso que os efeitos das ações diretas dos jovens do OcupaMinC-SC tenham se estendido de modo suficiente a anseios sociais mais amplos. Por outro lado, o coletivo forneceu não poucas imagens que se revelaram politicamente eficientes na luta contra o desprezo do governo interino pela cultura do Brasil e, em particular, pela cultura de sua juventude.

Fechando: invasão *versus* ocupação

Quanto aos termos “invasão” e “ocupação”, a juventude militante do OcupaMinC-SC parece desprezar o termo “invasão” por implicar o uso de violência, agressão e/ou força daqueles que se dispõem a invadir. No entanto, não é desta maneira que os Doces Bárbaros entendem o termo, a julgar pela ênfase que sua poesia coloca no caráter lúdico, alegre e amoroso da invasão à cidade amada. Se há força na invasão de um espaço que é a princípio negado aos invasores, há também amor no desejo de construção de outra cidade.

Já a juventude do OcupaMinC-SC entende sua ação como uma ocupação, o que significa: sem violência. Talvez por isso, os ocupantes tenham se certificado da anuência e da colaboração de funcionários do MinC para com o movimento, assim como com a preservação do prédio tombado. Muitos foram os debates sobre o cuidado com suas dependências e com o espaço de trabalho dos funcionários. No final, uma maratona de limpeza se ocupou de devolver o prédio como ele fora encontrado no primeiro dia de ocupação.

Se na década de 70 os Doces Bárbaros enfatizavam o valor da cultura negra na música brasileira, o OcupaMinC-SC do século XXI parodiava o *funk* para comunicar suas mensagens de protesto. Em termos

artísticos, portanto, algum conteúdo parece ter ecoado na história da militância da juventude contra os golpes, seja o de 1964 seja o de 2016. Mas, em termos políticos, como auferir os resultados da luta?

Os Doces Bárbaros e o OcupaMinC-SC mostraram uma Florianópolis que vai além de sua afamada beleza natural e sua vocação turística: a cidade protagonizou episódios em que a arte se viu profundamente implicada em questões políticas e de política cultural. Se algo avançou em termos de solucionar as demandas de cada momento histórico, o presente mostra que estas lutas não são suficientes. Logo, respostas e soluções ficam no futuro.

Fecho com os Doces Bárbaros: “Mistério sempre há de pintar por aí...”²⁴

Notas

¹ A partir deste primeiro uso de um fragmento da fala de Caetano Veloso em reação à vaia recebida pela plateia durante sua apresentação da canção *É Proibido Proibir*, no III Festival Internacional da Canção (Veloso, 1968), utilizarei fragmentos de letras de canções dos compositores das músicas de Os Doces Bárbaros para construir meu próprio texto.

² Artigo escrito e apresentado em debate sobre o filme *Os Doces Bárbaros* (1978), documentário dirigido por Jom Tob Azulay (1976). Exibição e posterior debate aconteceram durante a Semana de Música Popular – Gal Costa e o Tropicalismo, ocorrido no Auditório Henrique Fontes (CCE-UFSC), em Florianópolis, SC, entre os dias 23 e 25 de maio de 2016. A participação particular da autora deste artigo ocorreu no último dia do evento, a convite do professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, e demais organizadores – dentre eles o doutorando Luiz Gustavo Bieberbach Engroff, integrante do Coletivo Imagens Políticas e um dos autores desta coletânea.

³ O governo ditatorial dos militares no Brasil se iniciou com um golpe nas instituições democráticas, em 1964. Manter-se-ia por duas décadas, através da sucessão de presidentes que não foram democraticamente eleitos, tendo sido todos eles generais do Exército Brasileiro.

⁴ Sobre as polêmicas deflagradas pelo surgimento do movimento tropicalista ver Viana (2007), e Napolitano e Villaça (1998).

⁵ Uso o termo “invasão” problematizado em relação à “ocupação”, opção linguística e de ação da militância de 2016 pelo retorno do Ministério da Cultura do Brasil. Ver final do artigo.

⁶ Expressão que identifica a problemática hegemonia cultural das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo no imaginário e no mercado de arte, no Brasil.

⁷ Fragmento da letra de *Os Mais Doces Bárbaros*, composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

⁸ Título de composição de Gilberto Gil.

⁹ Clínica estatal para recuperação de “doentes mentais” e usuários de drogas, ainda existente na

região da Grande Florianópolis.

¹⁰ Ver matéria completa no *Blog Carlos Damião* (ver Referências).

¹¹ Gíria que identificava a comunidade jovem da ilha, particularmente os grupos de artistas e surfistas que, naquele momento, desenvolviam relações e afinidades inexistentes atualmente.

¹² Este cinema foi um dos muitos posteriormente adquiridos pelas novas igrejas. Num dos destinos mais trágicos dos “locais de cultura” (BHABHA, 2001) brasileiros, estas edificações foram sistematicamente sequestradas e sacrificadas, especialmente nos anos 90, à mais recente estetização da política (Benjamin, 1987, p. 196) promovida pelo fascismo teológico neste país.

¹³ Companhia teatral florianopolitana de criação coletiva com forte liderança na produção contracultural da ilha, nos anos 80.

¹⁴ Ainda na década de 80, Ney Piacentini e eu nos mudamos para São Paulo. Iran Mello partiu para o Rio de Janeiro. Elisa Oliveira e Málio Silveira partiram para Amsterdam, Holanda, no começo da década de 90. Ninguém retornou à Florianópolis, com exceção da autora do artigo.

¹⁵ O termo “pós-história” remete a uma ideia sobre a “dialética da origem” que o crítico alemão Walter Benjamin apresenta em *Origem do Drama Trágico Alemão* (Benjamin, 2011, p. 33-35), a saber: toda obra tem sua pré e pós-história, mas elas não exatamente coincidem com tudo o que aconteceu antes e depois da obra de arte atual. Se crítica, a obra tem como pré e pós-história aquilo que foi escondido e esquecido, e a tarefa do historiador é, ao mesmo tempo, desencavar o que foi enterrado na história e desenhar suas relações com o presente a fim de reconfigurar passado, presente e futuro.

¹⁶ Em termo estritamente benjaminiano.

¹⁷ O vice-presidente brasileiro chegou à presidência em 12 de maio de 2016.

¹⁸ Pela Medida Provisória nº 726/2016, que extinguiu, além do MinC, mais dez ministérios.

¹⁹ Um relato e análise desta ocupação por uma jovem militante se encontra neste livro, no artigo de Jennifer Jacomini de Jesus.

²⁰ O sentido de “invasão”, aqui, remete a tomar um espaço com violência e não com amor (como acontece na “invasão” da canção dos Doces Bárbaros).

²¹ Artigo incluído na coletânea *Cidade Rebeldes* (Maricato, 2013).

²² Estive presente no ato inaugural da ocupação: às 17 horas do dia 19 de maio de 2016, enquanto acontecia no TICEN ato público convocado pelas Frentes Brasil Popular e Povo Sem Medo, entramos no escritório regional do MinC-SC. Além disso, durante a ocupação participei de outras atividades, como: assembleias, aulas e oficina para jovens do MST que aconteceram no Largo da Alfândega, em parceria com a ocupação.

²³ Assim denominei militantes que, com coreografias, figurinos, cenas, cantos e danças próprias, abriam as passeatas de rua que aconteceram em Florianópolis durante os protestos de 2016.

²⁴ Fragmento de letra de *Esotérico*, composição de Gilberto Gil (Doces Bárbaros, 1976).

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Amailton Magno. *Revista Brasileira do Caribe*, volume XIII, número 25, julho-dezembro 2012, São Luiz do Maranhão, p. 277-312. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2097/255>. Acesso em: 21 de maio de 2016.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1ª versão*, p. 165-196. In: *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CAETANO, Maria João. "Caetano, Gil e os outros na "salada" do tropicalismo". Postado em 30/04/2014. Disponível em: <http://www.dn.pt/artes/cinema/interior/caetano-gil-e-os-outros-na-salada-do-tropicalismo-3836007.html>. Acesso em: 10 de maio de 2016.
- CAMPOS, Augusto de. "A explosão de Alegria, Alegria". *O Estado de São Paulo*, 25/11/1967. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/a-explosao-de-alegria-alegria>. Acesso em: 10 de maio de 2016.
- DAMIÃO, Carlos. "A prisão de Gilberto Gil em Florianópolis (1976)". *Blog Carlos Damiano*, postado em 05/04/2014. Disponível em: <http://ricmais.com.br/sc/carlosdamiao/>. Acesso em: 27 de abril de 2016.
- DOCES BÁRBAROS. LP *Doces Bárbaros*. Universal, 1976.
- GIL, Gilberto. *Aquele abraço* (single). Phillips Records, 1969.
- _____. *Domingo no parque*. LP Gilberto Gil. Phillip Records, 1968.
- _____. e NETO, Torquato. *Geleia geral*. LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, Phillip Records, 1968.
- LEHMANN, Hans-Thies. "Esqueço sempre meu rosto – Brecht, o artista de várias identidades", p. 138-143. In: ISAACSON, Marta e outros. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: AGE, 2013.
- MARICATO, Ermínia e outros. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. "Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate". *Revista Brasileira de História*, volume 18, número 35. São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003. Acesso em: 21 de abril de 2016.
- SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. "Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritude na música popular brasileira". Recife: PPG em Comunicação - UFP, 2014 (Tese de Doutorado).
- VANDRÉ, Geraldo. *Prá não dizer que não falei de flores*, 1968. Disponível em: <http://www.tribunadainternet.com.br/uma-cancao-de-protesto-que-ficara-para-sempre/>. Acesso em: 23 de maio de 2016.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria* (single). Phillip Records, 1967.
- _____. *É proibido proibir* (áudio de discurso proferido no III Festival Internacional da Canção), Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 23 de maio de 2016.
- VIANA, Nildo. *Tropicalismo: a ambivalência de um movimento artístico*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

FOTÓGRAFA COMO PRODUTORA: IMPRENSA OFICIAL POR UMA DIA

Cassiana dos Reis Lopes



“Como você quer ser fotografado com as pedras que valem milhões?”. Essa era a pergunta feita às pessoas que, cada uma do seu modo, posaram para as fotos.

Uma vernissagem para a projeção de um filme. Algo não muito comum, mas essa era a proposta do ETC¹, para que no dia 11 de dezembro de 2015, sexta feira, fosse apresentado o filme *Doc City Money*², na Fundação Cultural do Badesc, em Florianópolis. O ETC foi convidado pelo Grupo de Pesquisa Imagens Políticas, da UDESC³, no último dia do ano de projeção de filmes e debate. Esse artigo pretende relacionar minha ação fotográfica *Imprensa Oficial Doc City Money* realizada nessa

vernissagem da estreia do filme em Florianópolis com alguns conceitos sobre a fotografia e sua técnica de Walter Benjamin, baseada principalmente em seu texto *O autor como produtor* (1987) para pensar a fotografia como possibilidade política. Para isso, antes se faz necessário descrever como foi essa vernissagem singular e o processo para chegar a essa ação.

Quando geralmente muitas pessoas vão bem vestidas, esperam mostrar sua boa aparência, conversar sobre trivialidades intelectuais, buscam desfrutar de um coquetel, tomar champanhe e comer canapés, ou seja, toda uma relação de status da arte, a vernissagem do *Doc City Money* era regada a figuras decadentes: Bêbadas, com maquiagem borrada ou exagerada, usando chinelo, ou apenas um dos pares do salto alto, com penteados desgrenhados ou vestidos abertos por serem pequenos demais. O coquetel foi feito pelas próprias pessoas do grupo: Bolacha salgada com tutu de feijão e arroz por cima, com o detalhe da decoração de uma folha de salsinha por cima, ou ainda a chamada “pasta bafo”, um patê de queijo branco com muito alho, acompanhada de rosquinhas de polvilho, com opção de uma pimenta. Não havia champanhe, mas sim uma jarra de cachaça que era servida com apenas uma taça de champanhe de plástico que deveria ser compartilhada entre todos os convidados. Os convidados não eram necessariamente artistas e intelectuais, um grupo de em torno de oito entraram no Badesc por terem sido chamadas na hora da ação. Duas figuras ficaram do lado de fora, na rua, fazendo convite a todos que passavam para participar da vernissagem e depois assistir ao filme, incluindo, entre os que entraram, em média cinco moradores de rua.

No dia anterior ao evento eu pensei em assumir uma figura de imprensa oficial⁴, já que todos os participantes da vernissagem deveriam ter uma ação que perduraria até o início da projeção do filme. Para tanto, fiz um crachá com as siglas do *Diário Catarinense*⁵ com o estilo da letra desse jornal. Porém, ao invés de DC, inseri um “o” entre as duas letras,

tornando “DoC”, em baixo escrevi “City Money”. A ideia era brincar com uma suposta identidade da imprensa oficial, com o poder da mídia. Durante a ação, eu demonstrava a ansiedade de obter fotos de tudo sentindo-me no direito de fotografar a todos da forma como quisesse, utilizando o argumento de que a pessoa fotografada seria famosa, ou que apareceria na capa do jornal.

Pensei nessa maneira de participar da vernissagem já que em geral eu tiro fotos das ações do ETC como pesquisadora do grupo⁶. Porém agora não seria apenas alguém externo, tentando me invisibilizar. Eu estaria fazendo o registro pensando no *como* essas fotos seriam feitas, questionando quem é essa fotógrafa, com que objetivos tira as fotos, como lida com os que são fotografados dentro desta “personagem” que criei.

Houve uma situação, passada horas antes da vernissagem começar que amparou a minha ação fotográfica. Uma das integrantes do ETC foi de tarde na Fundação Cultural Badesc averiguar se estava tudo certo para aquela noite. Ali, encontrou-se com o Diretor Geral da Fundação Cultural Badesc, Enelé Alcides, que lhe informou naquele momento que haveria um Vernissage⁷ no primeiro andar no mesmo horário da vernissagem do Doc City Money. Sendo assim, esta não poderia ser feita dentro do prédio. Ele também afirmou que ali dentro estavam expostas obras que valem milhões e fez questão de lhe mostrar tais obras. Portanto, a vernissagem do ETC teria que ser na parte externa, na porta da Fundação e no jardim. Porém, com ressalvas, pois ali no jardim também havia obras que valiam milhões, como por exemplo, a exposição *Paragens*⁸, de Manuela Costa Lima. São pedras medianas que estão dispostas de forma assimétrica no gramado e têm gravadas nelas as coordenadas geográficas de onde foram encontradas.

Quando cheguei à Fundação Cultural Badesc, ao ver aquelas pedras fiquei um tanto quanto decepcionada⁹, já que eram pedras comuns que

pareciam estar jogadas no gramado, e decidi usar esse como dispositivo de minha ação: convidar pessoas para fazer uma sessão de fotos com as pedras que valiam milhões. Comecei com as pessoas do ETC e depois fui convidando as que estavam na vernissagem. Meu texto era: “aqui nós temos pedras que valem milhões, você quer tirar fotos com elas? estou fazendo sessões fotográficas e pode ser que você apareça na capa do jornal! Como você quer tirar essas fotos?”. De início pedia que as pessoas não tocassem nas pedras exatamente porque valiam milhões. Mas algumas abraçavam a pedra, a beijavam e não vi que isso poderia desgastá-las, se essa era a preocupação de Alcides. Mais tarde as pessoas já estavam sentando nelas e comendo seus canapés de feijão com arroz, como em um piquenique descontraído.

O que eu gostaria de apontar é sobre o lugar em que se encontra a potência dessas fotos. Ela não está na foto em si mesma, mas na junção da imagem com sua história, ou na descrição da situação em que elas foram tiradas. Se alguém, isoladamente, vê as fotos, pode não as compreender, pois são imagens simples que não pretendem dar conta de uma totalidade por si só. Essa forma de percepção da fotografia vai de encontro ao discurso corrente que busca nas fotos uma visão da realidade, daquilo que realmente aconteceu.

Essa noção de realidade é muito questionável. Didi-Huberman problematiza essa suposta verdade que pode ser atrelada à imagem: “Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição” (2012, p. 209). Assim, é possível refletir que, a partir dessa aparência de realidade que a imagem levantaria, também surge a possibilidade de sua utilização com caráter manipulativo. Bertolt Brecht¹⁰ discute sobre esse tema no caso do fotojornalismo:

O tremendo desenvolvimento do fotojornalismo não contribuiu em absolutamente nada para a revelação da verdade sobre as condições neste mundo. Pelo contrário... esta imensa quantidade de material fotografado que tem sido vomitado diariamente pela imprensa, e que parece ter o caráter de verdade, serve na realidade para obscurecer os fatos. A câmera é tão capaz de mentir quanto a máquina de escrever (BRECHT *apud* LISSOVKY, 1995, p.43).

Partindo da crítica à imagem que busca uma representação de uma realidade de Brecht, Walter Benjamin (1987), em seu texto *Pequena História da Fotografia* (PHF), conclui: “É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado. O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica (PHF¹¹, 1987, p. 106). Portanto pode-se pensar que o artificial, advindo do absurdo de fotografar pessoas fazendo poses com pedras, de dizer que elas serão famosas e aparecerão no jornal e usar um crachá dizendo Imprensa Oficial com o símbolo similar ao *Diário Catarinense*, não busca uma realidade instantânea, mas uma artificialidade tão exacerbada que se torna, em certa medida, surreal¹². Assumo, assim, os elementos artificiais, e também o que Brecht chama de mentirosos, da fotografia para o presente trabalho, friso a abertura para diversidade de leituras das imagens colocadas aqui.

Se a fotografia em si não pretende ser totalizante nem real, proponho a reflexão sobre o ato de fotografar, não necessariamente sobre sua imagem final¹³. Esse ato o qual Agamben chama de gesto:

Acredito que haja uma relação secreta entre gesto e fotografia. O poder do gesto de condensar e convocar ordens inteiras de potências angélicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra na fotografia seu *locus*, sua hora tópica [...] É essa natureza escatológica do gesto que o bom fotógrafo sabe colher, sem, porém, diminuir em nada a historicidade e a singularidade do evento fotografado (AGAMBEN, 2002, p. 24).

Agamben atenta para outra dimensão da fotografia, a perspectiva a partir de quem está por trás dela, ou seja, o fotógrafo, que não é simplesmente um disparador de *clics*, mas que deve deter-se e questionar

sobre a historicidade e particularidade do que está fotografando. Sendo assim, reflito sobre essas outras dimensões que o gesto de fotografar trás com ele: o modo como se fotografa, a postura, a relação com os que estão sendo fotografados ou o que é fotografado, em que contexto são tiradas essas fotos. Para, dessa forma, chegar à ideia da minha experiência da vernissagem, em que eu como fotógrafa posso ser entendida como produtora, no sentido benjaminiano, de um aparelho modificado. Para isso, inicialmente, pensemos na fotografia enquanto um aparelho¹⁴, assim como o era o teatro para Benjamin.

Esse aparelho deveria ser bem conhecido por aquele que o maneja, compreender sua técnica, não somente a maneira como usá-lo, para, assim, não se submeter aos sentidos que ele impõe. Essa crítica é feita por Benjamin, assumindo o argumento de Brecht: “Acreditando possuir um aparelho que na verdade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor” (ACP¹⁵, 1987, p.85). Pode-se pensar no exemplo da imprensa oficial das grandes mídias em que, muitas vezes, são as fotografias que dominam o fotógrafo, os discursos daquelas imagens vão além dos daquele que disparou a foto. Ela pode ser utilizada com fins que esse jamais teria intenções.

Para que isso não ocorra, Benjamin (1987) traz à tona o conceito de “refuncionalização” de Brecht, que poderia modificar as formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista, com o objetivo de liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Para Benjamin, Brecht foi o primeiro a seguir o princípio de não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (ACP, 1987, p. 127), isso porque ele tem como objetivo utilizar ou reestruturar alguns institutos e instituições partindo do aparelho.

Essas seriam inovações técnicas que se fazem necessárias para a transformação do aparelho. É preciso modificá-lo, pois “[...] abastecer

um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (ACP, BENJAMIN, 1987, p. 128). Como no exemplo em que Benjamin, no mesmo texto, dá sobre o movimento “Nova Objetividade”, em que as fotografias de Renger-Patsch, cujo tema era “miséria” poderia ser politizado, porém acaba por colocá-la como objeto de fruição, de acordo com modismos aperfeiçoados da época.

Para tal modificação, Benjamin propõe que na constituição do aparelho sejam inseridos aqueles que o consomem como colaboradores: “Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (ACP, 1987, p. 132). Assim, essa modificação do aparelho feita através do repensar a técnica seria um progresso que ultrapassa as linhas da arte e se transforma em um fundamento do seu progresso político. Benjamin, portanto, relaciona o progresso político com a colaboração desses diversos agentes que se inserem na construção do aparelho, já que esse não existe como obra que se consolida individualmente.

Sendo assim: “Tanto mais dominador, poder-se-ia dizer, é um olhar quanto mais profunda é a ausência de quem olha, contida nesse olhar” (STB¹⁶, BENJAMIN, 1989, p. 54). Dentro dessa proposta, seria importante inserir os olhares, tanto o do fotógrafo, como daqueles que estão ao seu redor, como construtores daquela fotografia. Criar juntos, dar abertura para os espectadores, ou aqueles que serão fotografados, para construir a imagem, em uma negociação conjunta.

O que geralmente se vê é o contrário disso, principalmente se pensamos em profissionais que se dedicam ao fotojornalismo. O fotógrafo, aquele que teoricamente domina a técnica, teria o conhecimento para saber qual o melhor ângulo da imagem, ele se movimenta para tirar a

melhor foto, a foto que favorece mais determinada pessoa. Ou seja, ele crê que tudo ao seu redor são coisas sem agência, passivas. O fotógrafo da grande mídia, em geral, busca não chamar a atenção para tirar fotos “naturais”, ou ainda se utiliza de uma lente *zoom*, para não se aproximar demais e constranger alguém.

Como seria refletir sobre a fotografia como um aparelho produtor modificado? Pode-se pensar na proposta para a ação *Imprensa Oficial* na vernissagem, como uma tentativa. Repensar a técnica de fotografar, aquela que registra com certa “neutralidade” e, ao contrário, se inserir, “penetrar as vísceras dessa realidade” como disse Benjamin (1987, OAR¹⁷) para nela interferir. Ao invés de tentar ser invisível eu abordei as pessoas, perguntei como elas desejariam ser fotografadas (no caso, com as pedras que valem milhões) e as pessoas me responderam na maneira como elas queriam se relacionar com aquelas pedras. Elas criaram modos: as abraçando, tirando foto como se fosse uma bola de futebol, fazendo poses sensuais. Fotografei pessoas comuns e moradores de rua como se fossem famosos, elogiei seu bom ângulo, pedia mais “caras e bocas”. Eu cheguei perto, muito perto, até o ponto de ser invasiva.

Eu quis mostrar que estava ali, tirando fotos. E que por estar com o crachá, eu deveria ter a abertura para isso, pois queria assumir o que muitas vezes não se quer assumir: o poder que a fotografia tem ao ponto de eu falar com pessoas que nunca tinha visto e elas entrarem no jogo, comprarem a ideia e compartilharem esse momento comigo. Claro que algumas se sentiram incomodadas, constrangidas e outras não quiseram tirar fotos, mas mesmo assim, mesmo fotografando o diretor da Fundação Cultural Badesc, mesmo às vezes sendo agressiva, não fui, em nenhum momento, reprimida.

Acredito que uma forma de transformar o aparelho fotográfico, nesse caso, foi me utilizando da ironia. Entendo ironia como um ato de dizer algo querendo gerar outro significado, em contradição ao que

foi dito (MUECKE, 1995). Os autores do texto *A Ironia e o Humor: Uma Construção Teórica*, colocam:

Pode-se afirmar que quem recorre à ironia, o faz, geralmente, quando pretende transmitir um juízo de valor, quando pretende avaliar, criticar. O que vai nos sugerir que alguém está sendo irônico será a consciência da contradição entre o que é ostensivamente dito, opinado pelo escritor ou falante, e todo o contexto em que se manifestam (MALISKA e SOUSA, 2012, p. 8).

Portanto, ironia seria um discurso proferido de maneira tal que seria perceptível que o que se quer dizer é, na verdade, a crítica do que se está dizendo. Assim, assumi o discurso da imprensa oficial com o fotojornalismo, de forma tão exagerada e direta que, na realidade, o que pretendia mesmo era criticá-los¹⁸. Talvez por isso, as pessoas entraram no jogo, talvez se fosse uma imprensa oficial “de verdade”, com as mesmas atitudes, a reação das pessoas não seriam a mesma.

Se faz importante explicar que essa tentativa de modificação do aparelho produtivo fotográfico partindo da ironia só se torna relevante dentro de determinado contexto. Como foi colocado anteriormente como palavra de Agamben (2002), emprestadas do conceito muito utilizado por Benjamin (1987), é preciso historicizar as fotografias.

Pois bem, deixe-me descrever mais detalhadamente em que contexto a ação da *Imprensa Oficial* ocorreu. Começamos pelo local onde foram apresentados a vernissagem e o filme *Doc City Money*. A casa, localizada no centro de Florianópolis, é antiga residência do ex-presidente Nereu de Oliveira Ramos, do Partido Social Democrático¹⁹. Ramos ficou no poder presidencial durante dois meses, entre 1955 e 1956.

Em 2006 a casa foi reformada para ser utilizada como Fundação Cultural Badesc, sendo Badesc uma Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina S.A. Nesse local é a Agência que determina o que é arte e o que não é arte (ou uma “boa arte”) por meio de editais culturais. O que fica claro quando seu diretor distingue os diferentes espaços, colocando para dentro da casa o *Vernissage* com quadros que valem

milhões e aquilo que ele não sabe nomear, para fora, no jardim, dando ênfase no cuidado com as pedras que também valem milhões. A Bela Arte se contrapõe, claramente, à arte feia, nas delimitações de espaço. Degenerados e decadentes, àqueles que estão comendo canapés de arroz e feijão se encontram fora da casa do Badesc. É nesse contexto que a ironia do bombardeamento de fotografias acontece²⁰.

Brecht, também traz a historicização como elemento importante para seu teatro épico, pois, para ele, historicizar o acontecido “é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros” (BRECHT, 1967, p. 138). Assim, não se trata de uma ideia de História com “H”, mas colocar os sujeitos em seu contexto, como pessoas que vivenciaram aquilo, não como pessoas insubstituíveis; são efêmeros, de certa forma, mas construíram aquela situação. Foi o que busquei, ao tirar fotos de todos que estavam ali, principalmente daqueles que em geral não são capa de jornal, quando mais são marginalizados e discriminados.

A partir desta tentativa de modificação do aparelho fotográfico, da ironia dessa ação nesse lugar e período, integrada ao pensamento de Benjamin, pode-se perceber que a questão não está na máquina fotográfica ou na fotografia, mas em sua técnica, na maneira como é utilizada. Assim sendo, Benjamin, de forma até mesmo profética, proclama:

Há alguns anos nasceu, para a glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nosso pensamento e nossos olhos. Em cem anos será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força tiverem se desenvolvido, o gênio o segurarà pela nuca, subitamente, clamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos. (PHF, BENJAMIN, 1987, p.106).

Partindo do pensamento do trabalho conjunto, não há necessidade de sermos gênios para que proclamemos: “trabalhemos juntos!”, mas não somente os fotógrafos com a câmera, ou com o daguerreótipo²¹.

Trabalhemos juntos todos aqueles que estão envolvidos na produção dessas imagens. No caso da vernissagem do *Doc City Money*, eu estava em constante diálogo com os fotografados, aberta a ideias novas que pudessem surgir, propostas conjuntas que poderiam ser construídas naquele momento.

Essa poderia ser uma maneira de pensar a imagem política na fotografia. Partindo das reflexões colocadas por Walter Benjamin, nos leva a refletir sobre a importância dessa imagem, não em seu resultado final, mas principalmente no processo de sua produção, na escolha dos procedimentos durante sua captação, na maneira como ela é produzida. Dessa forma, essa fotografia numa perspectiva política se estabelece na construção historicizada da imagem, crítica, descentralizada da figura de um único produtor artístico, no caso, dessa fotografia, com ideias não fixas a priori antes de disparar a máquina, mas aberta a sua modificação.

Notas

- ¹ Grupo formado em 2011, em Florianópolis, cujas propostas de ações artísticas no espaço público (enquanto um espaço não institucional da arte) buscam possibilitar que outras pessoas possam ser afetadas com outra fruição da cidade, de uma maneira mais crítica, e assim, não mecanizada.
- ² *Doc City Money* é um filme produzido pelo ETC, em que, num plano sequência, a câmera acompanha uma figura alegórica no centro de Florianópolis e, durante esse trajeto, várias ações fora do cotidiano, estranhas, ocorrem ao seu redor. A estreia foi em Blumenau/SC, no Festival Colmeia, em 19 de Setembro de 2015, junto com a vernissagem, no mesmo formato em que foi apresentado em Florianópolis.
- ³ O Grupo de Pesquisa Imagens Políticas teve início em 2010, com objetivo de relacionar arte, crítica e política em diversas áreas e linguagens artísticas. Hoje conta com a coordenação da professora Fátima Costa de Lima e do professor Stephan Arnulf Baumgartel.
- ⁴ Tal como eu havia feito em Blumenau, usando um “crachá oficial” que eu produzi, do Festival Colmeia.
- ⁵ Jornal mais “influente” em Florianópolis de posicionamento claramente ligado às elites econômicas locais.
- ⁶ Pesquisa para o Mestrado em Teatro, com início em 2015, com acompanhamento etnográfico do ETC.
- ⁷ Utilizo *Vernissage* no masculino e com letra maiúscula (como no francês) para reforçar a diferença com a vernissagem (modo abrigado da expressão) apresentada pelo ETC.

- ⁸ No texto do *site* da Fundação Cultural Badesc é descrita essa exposição, com nome de *Paragens*, constituído pela artista Manuela Costa Lima. Na página virtual ela explica que essa obra foi realizada a partir de suas caminhadas pela orla marinha de Florianópolis e por sua coleta de pedras durante esse caminho. Sendo assim, essas pedras foram gravadas com as coordenadas dos lugares por onde ela passou. Informação retirada do *site*: <http://fundacaoculturalbadesc.com/?p=3698> Acesso em: 16 de Dez. de 2015.
- ⁹ Sem desmerecer o trabalho da artista, porém a obra em si não correspondeu à expectativa que criou-se ao pensar na fala do diretor do Badesc.
- ¹⁰ Esse dramaturgo e diretor teatral alemão aparecerá diversas vezes no texto, não discutindo exatamente o teatro, mas sim a imagem fotográfica, isso porque possui reflexões críticas sobre esse tema muito relevantes na discussão proposta aqui e também porque é citado várias vezes por Benjamin quando adentra esse assunto.
- ¹¹ Usarei abreviações dos títulos dos textos de Benjamin de cada citação para melhor situar o leitor.
- ¹² O movimento surrealista é estudado por Benjamin como uma tendência revolucionária, exatamente por ir de encontro ao realismo.
- ¹³ Existem alguns autores, como Regina Melim (2008) e Philip Auslander (2006), que refletem sobre a fotografia para além do registro, no fotografar como um ato performativo, relacionando com o conceito de performativo que Austin estuda na linguagem e a performance. Quanto a isso, me reservo a deixar uma frase de Sara Magno, ao se tratar da proposta para pensar em uma fotografia sem o objetivo do registro, da foto em si: “A presença da máquina é crucial, a composição cênica é concebida para ser entendida tal como se vê uma fotografia. No entanto, ela não existe a não ser enquanto conceito, sendo a abstração de uma experiência que é profundamente performativa e que se torna mais evidente no contexto do retrato”. In: http://telahabitada.blogspot.com.br/2011/01/performance-na-fotografia-de-retrato_31.html. Acesso em: 20 de Nov. de 2015.
- ¹⁴ Não nos confundamos: O aparelho não seria a máquina fotográfica, mas sim a própria fotografia entendida como um aparelho produtivo (artístico).
- ¹⁵ *O Autor Como Produtor*.
- ¹⁶ *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*.
- ¹⁷ *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.
- ¹⁸ Me arrisco a pensar a ironia como um movimento dialético, já que a ela reside conforme Hutcheon (2000) na relação inclusiva do que se diz (faz) e do que não é dito (feito), que se tencionam e se fundem para o surgimento de um terceiro e novo elemento.
- ¹⁹ Partido o qual pertenceu Getúlio Vargas.
- ²⁰ Essa ironia não está presente somente nas fotos, mas na proposta geral da vernissagem, os canapés de arroz e feijão, a cachaça ao invés de champanhe, as roupas velhas ou pequenas demais, as maquiagens mal feitas e exageradas. Todos esses elementos ironizam um suposto público que frequenta os *Vernissage* dentro de um espaço institucional da arte.
- ²¹ Palavra utilizada por Benjamin citando o primeiro nome dado por Louis Daguerre à câmera fotográfica, em 1849.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *PAJ 84 A journal of performance an Art*, New York, The MIT Press, 2006. p. 1-10.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.
- _____. O Autor como Produtor. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.
- _____. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade. Técnica.. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In.: _____. *A Modernidade e os modernos*. Tradução de Arlete de Brito. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. O que é o teatro épico?. In.: _____. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. MACIEL, Luiz Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- MAGNO, Sara. *Performance na Fotografia de Retrato*. In: http://telahabitada.blogspot.com.br/2011/01/performance-na-fotografia-de-retrato_31.html Acesso em: 20 de Nov. de 2015.
- MALISKA, Mauricio Eugênio e SOUZA, Silvana Colares Lúcio de. A Ironia e o Humor: Uma Construção Teórica. *Anais do X Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná*. Cascavel-PR: 24 a 26 de outubro de 2012.
- MELIM, Regina. A Fotografia como Documento Primário e Performance nas Artes Visuais. *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

**ESTE ARTIGO CONTÉM SPOILER:
O CONCEITO BENJAMINIANO DE “CHOQUE”
EXEMPLIFICADO NO SERIADO *HOUSE OF CARDS***

Joana Kretzer Brandenburg

Para aqueles que ainda não assistiram a quarta temporada do seriado *House of Cards*, produzido pela Netflix, saibam que este artigo contém *spoilers*¹. Para os que não conhecem: *House of Cards* é uma série criada por Beau Willimon² que conta a história de Frank Underwood: um político americano que não mede esforços e não possui limites na sua busca pelo poder. A primeira temporada surgiu em 2013, com uma nova lançada a cada ano subsequente. A série possui até agora (2016) quatro temporadas. Durante o percurso, com a ajuda de sua esposa Claire, Frank passa de congressista a vice-presidente dos Estados Unidos. Após um golpe que ele arma contra o presidente Garrett Walker, Frank se torna presidente dos Estados Unidos.

Desde a primeira temporada, o caráter destrutivo de Frank é exposto de diferentes formas: entre assassinatos, projetos políticos e resoluções pessoais, o personagem enxerga caminhos onde os outros veem apenas muros e montanhas. Porém, a série também retrata o lado humano do protagonista, que tem suas fraquezas e sentimentos criando uma figura destorcida do canastrão amigo, ou ainda, uma figura na qual força-se uma certa empatia, mesmo entre tanto mau-caratismo e ganância. A dose entre destruição e construção de empatia ao personagem é dosada de modo gerar um constante questionamento sobre o posicionamento da audiência em relação à índole do protagonista, uma espécie de alienação em que nem se ama Frank, por estar constantemente vendo suas

maquinações ardilosas, e nem se odeia Frank, por reconhecer seu lado humano. Esse terreno ambíguo é ideal para a criação de uma falsa segurança de racionalidade a cerca da série, um sonho no qual acredita-se estar acordado, mas que é interrompido na exposição de uma imagem.

Além disso, desde a primeira temporada Frank realiza eventuais quebras da quarta parede que separa os personagens do público da série audiovisual, comentando suas ações e proferindo discursos para a audiência. São justamente esses momentos de quebra que ajudam a promover a empatia, com exceção da cena que será discutida aqui. O trecho em questão é a última cena da quarta temporada da série *House of Cards*, em mais um dos momentos de quebra da quarta parede onde o protagonista comenta a situação.

Alcançar a presidência dos Estados Unidos não evitou que Frank Underwood deixasse alguns rastros que pouco a pouco retornam à trama. Em especial, na quarta temporada, esses rastros acumulados e somados aos próprios fracassos da administração do agora presidente encaminham o casal Underwood para um beco sem saída, onde há apenas um grande muro que denuncia o fim de sua trajetória política e, com isso, o próprio fim das características que movem as personagens na série. Com uma negociação fracassada com “terroristas”, o casal vê se aproximando a extinção de sua última saída de uma reviravolta política que tem como objetivo ganhar a simpatia popular. Sob a ameaça de notícias de corrupção serem publicadas, a presidência ameaçada e sem novos planos, o casal usa o muro construído pelo fracasso das negociações com os terroristas para a produção de um sentimento generalizado e arrebatador de medo e de insegurança. Isso se concretiza quando os Underwood declaram guerra ao terror com o único intuito de distrair e alienar o povo. Eles não negociam e não sucumbem, e não porque querem o bem do país como fazem parecer, mas porque só o terror gerado pela guerra será capaz de encobrir as notícias de

corrupção, assassinato, má administração da presidência e a possível derrota nas eleições.

A partir dessa reviravolta que o casal arquiteta na trama, a figura de Frank passa de um presidente em descrédito para tornar-se a perfeita figura de um protetor do país. E depois de todo golpe orquestrado, Frank dirige-se para a audiência – que, na cena, propositalmente confunde o espectador norte-americano diegético com o espectador extradiegético do seriado – e expõe o “choque”: “Nós não nos submetemos ao terror. Nós criamos o terror”. Nesse exato momento, a audiência é confrontada e despertada da alienação – provocada pelas temporadas anteriores –, para então ser exposta à real questão, com um choque. Como esse choque se dá?

Minha hipótese é que, através de um processo alegórico – a manipulação do povo por aqueles que estão no poder, somada à declaração de guerra ao terror – se estabelece neste momento a relação entre a cena audiovisual e os episódios reais da guerra contra o terrorismo exercida pelos Estados Unidos. Com isso, o acontecimento histórico salta da narrativa ficcional, e a audiência se confronta com uma imagem dialética, aquela que, segundo Walter Benjamin, “rompe o fluxo contínuo da história” e é capaz de gerar o questionamento necessário para a tomada de posição e para a ação revolucionária.

O choque benjaminiano, que tanto aliena quanto interrompe o fluxo contínuo da história

Para entender melhor como esse processo ocorre, é interessante recorrer ao conceito de “narrativa” em Walter Benjamin, ligado ao seu conceito de “choque”. Para Benjamin, a narrativa se encontra relacionada à questão da transmissão de experiência – está última, por sua vez, colocada em confronto com uma ideia de “vivência” – da seguinte forma: só é possível a narração sobre um acontecimento que se expande

no tempo, algo que alcançou o nível do inconsciente e que ao ser fixado no agora ganha forma como experiência. Nas palavras de Benjamin,

a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. (1989, p. 105).

Em contrapartida, há aqueles fatos imediatos que ficam apenas no nível da consciência, que se encerram em seu tempo mesmo e, por isso, são inenarráveis: as vivências. Benjamin exemplifica como imagem da experiência a do narrador dos contos de fada, e como imagem da vivência as manchetes dos jornais. A partir disso, o autor confronta a vivência – da ordem da informação – com a experiência – da ordem da narração –, reforçando a ideia de que a experiência se constrói com o tempo, enquanto a vivência baseia sua existência na rapidez de transmitir algo momentâneo. Segundo Benjamin, na

substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Dessa forma, a experiência benjaminiana precisa de um tempo para se concretizar enquanto tal, seja o tempo das longas viagens, seja o tempo de permanecer fixo em um local, como Benjamin expõe no ensaio *O Narrador*:

Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem

sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. [...] O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Segundo o autor, para se compreender a figura do narrador é preciso unir essas duas escolas da narração, ou seja, unir dois tempos distintos na construção da experiência. O tempo que resulta desta operação faz com que o acontecimento, mantido em algum lugar no inconsciente, se torne acessível ao consciente a fim de ser transmitido e compreendido de outra forma que, inicialmente, não era possível de acontecer. Por este motivo é que o tempo de lembrar é “um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para ‘organizar’ a recepção do estímulo — tempo ‘que nos faltou inicialmente’” (BENJAMIN, 1989, p. 109). O que surge como experiência não é o controle sobre o passado acessível no presente, mas sim, uma ruína do acontecimento passado que se configura enquanto uma nova lembrança do acontecimento que, por fim, tem o estatuto de novo acontecimento.

A relação entre tempo e experiência aparece na imagem de uma estrela cadente. Para Benjamin, o coroamento da experiência é a realização do desejo pedido à estrela cadente, um desejo que

pertence à categoria da experiência. “Aquilo que desejamos na juventude, recebemos em abundância na idade madura”, escreveu Goethe. Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado (BENJAMIN, 1989, p. 129).

Esta dupla distância entre o tempo cronológico e o tempo no espaço coincide com as características das duas escolas de narração: de um

lado, o narrador que viaja longas distâncias e o narrador que permanece muito tempo no mesmo lugar se sobrepõem, ambos, nesta ideia dupla de tempo. De outro lado, as duas experiências se configuram num desejo que faz aflorar algo antes escondido na narração.

Em seu ensaio *Experiência e Pobreza* (BENJAMIN, 1994), Benjamin fala sobre a incapacidade de narração dos soldados que voltaram da Primeira Guerra Mundial. Sigmund Freud, por sua vez, buscava formas de lidar com as experiências traumáticas fazendo com que o choque neurótico emergisse à consciência, uma proposta compartilhada por Benjamin (1989, p. 109) em sua filosofia da história:

Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático. A teoria psicanalítica procura ‘entender...’ a natureza do choque traumático’ ...a partir do rompimento da proteção contra o estímulo.

Há, pois, um uso da teoria psicanalítica que procurava entender a natureza do choque traumático através do rompimento da proteção contra o choque – teoria exposta no ensaio *Além do Limite do Prazer*, por Freud (2010) –, com os conceitos benjaminianos de “história” e de “narração”, conceitos com os quais Benjamin tentou entender o choque que rompe o fluxo contínuo da história.

Ou seja, o grande desejo que coroará a experiência benjaminiana é expor o choque responsável pela incapacidade de narração, o choque que produz alienação, na forma de sonho do coletivo a fim de que ele interrompa o fluxo da história com a faísca de ação revolucionária. Sua metodologia procura expor os acontecimentos responsáveis pelo entorpecimento, procura lembrar o choque alienante. No momento de exposição do choque, o passado e o agora se unem e invalidam a própria ideia historicista de uma sequência de acontecimentos interminável e infinita. Isso se deve ao fato de que, para Benjamin (1994, p. 37), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que

o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. E é nesse sentido que a imagem dialética, como forma de exposição do choque, é uma ferramenta política: ela porta a chave para reescrever a história irrompendo em seu fluxo contínuo. É, propriamente, o momento da revolução.

A cena de *House of Cards* como exemplo do *modus operandi* da dialética benjaminiana

Retorno agora ao seriado para usá-lo como exemplo dessa metodologia, utilizando sua narração como coroamento da experiência da exposição de um choque em que está implicada a guerra contra o terrorismo. Na história propriamente dita, foi de fato decretada a guerra contra o terror pelo governo dos Estados Unidos, a partir de atentados “terroristas”. Este acontecimento histórico levou a população deste país a se posicionar frente a questões referentes ao Oriente Médio.

O mecanismo de quebra da quarta parede, na série, é utilizado na maior parte das vezes para promover empatia do público com o personagem de Frank Underwood. Na cena em questão neste artigo, a quebra da quarta parede parece funcionar justamente como o oposto: ela estabelece uma distância entre a posição de empatia e a apresentação da real faceta do protagonista, causando o que Brecht denomina como “efeito de estranhamento”. Em meio ao jogo rítmico de oposição entre estranhamento e empatia, o choque consegue evidenciar-se e, ao fazê-lo, expõe a farsa até então construída.

A narrativa de *House of Cards* introduz sua audiência no universo de sonho de poder de Frank Underwood. Para isso, alterna momentos de empatia e de repulsa pelo protagonista, aprofundando e expandindo o universo do sonho. Depois de quatro temporadas, expor esse choque – que talvez pudesse ser chamado de choque de realidade – cria um momento de aparição da história antes escondida. É aí que o seriado faz emergir

uma imagem dialética, pois, nas palavras de Benjamin (2007, p. 506) “A utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética.” Esta imagem dialética – que, para Benjamin, rompe com a alienação provocada pela articulação linear e sucessiva da história em relações de causa e efeito – consegue criar um momento de suspensão na série quando, ao se defrontar com o acontecimento ficcional sua audiência possa tomar posição em relação ao acontecimento real. A cena, como imagem dialética, provoca o despertar através do choque que denuncia uma situação de sonho coletivo em que “a apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2007, p. 513). Em sentido estrito, a última cena da quarta temporada configura-se como objeto histórico “que proporciona o encontro do passado com a atualidade” (MURICY, 2009, p. 244) e tem o potencial de criar reflexão sobre um evento dado até então como encerrado dentro do curso histórico de causa e efeito. O acontecimento histórico retorna e pode, então, ser repensado e mesmo ressignificado, no presente.

Ponte para o presente, no Brasil

O momento político vivido em nosso país neste exato momento é de insegurança e luto. O golpe contra a democracia foi dado. O que se observa é que uma parte significativa da população que saiu nas ruas para fazer a “revolução”, clamando o fim da corrupção, tem ignorado as muitas atrocidades realizadas em pouco tempo pelo governo golpista. Esta parte da população que se afirmava em manifestação contra a corrupção pouco faz contra, por exemplo, a nomeação de sete ministros citados na Operação Lava Jato³ pelo governo do golpista Michel Temer, atual presidente. O fluxo histórico da alienação das grandes massas parece seguir inabalável no Brasil.

Todo o parágrafo anterior soa piegas e clichê porque de fato o é. Não é desta “revolução” de que fala Benjamin, porque, no fim, o fluxo

da história continua o mesmo, embrenhando-se cada vez mais pela trilha da opressão e da corrupção. A revolução da qual fala Benjamin é, ao contrário, aquela que interrompe esse caminho. Para isso, talvez seja útil procurar imagens que, saindo de dentro da nossa narrativa coletiva, indiquem a interrupção do fluxo a fim de criar uma nova perspectiva de compreensão política e inaugurar uma outra história.

Dentro deste contexto, a figura de Frank Underwood em *House of Cards* – um exímio manipulador e golpista – pode artisticamente ser ressignificada no contexto atual brasileiro, nos moldes de uma imagem dialética. O ar de piada e deboche das fotomontagens que vem surgido na internet apenas denuncia ainda mais o absurdo de um sonho romântico, tolo e clichê do coletivo vertido em situação piegas e previsível, mas que, como todo pesadelo, se faz real no momento do choque. Montagens expondo Underwood e Temer lado a lado compartilhando a mesma expressão⁴, tabelas ilustrativas das semelhanças entre os dois, como terem sido deputados, depois vice-presidentes, escreverem uma carta almejando a presidência⁵, dentre muitas outras. E, por fim, ainda há o paralelo entre a cena de *House of Cards* com uma imagem do juiz Sérgio Moro – suposto “ícone” da luta contra a corrupção que se vale, para seu combate, de operações que em quaisquer outras condições seriam consideradas ilegais. Em diálogo direto com a fala final da última cena da quarta temporada, “Nós não nos submetemos ao terror. Nós criamos o terror” há a imagem de Moro com a legenda “Eu não me submeto as leis. Eu faço as leis”⁶.

Com estas pequenas “artes”, aponto para a imagem que procuro: aquela que “irá quebrar a linearidade temporal, para obter fragmentos com os quais construirá imagens que se oferecerão, como alegorias, à interpretação” (MURICY, 2009, p. 232). Uma imagem cuja existência problematiza o fluxo da história, interrompendo-a com a realização do desejo de tirar do sonho da alienação aqueles que ainda não tomaram posição.

Notas

- ¹ Quando algum site ou alguém revela fatos a respeito do conteúdo de determinado livro, filme, série ou jogo. O termo vem do inglês, mais precisamente está relacionado ao verbo *to spoil*, que significa estragar.
- ² Beau Willimon é um roteirista, dramaturgo e produtor.
- ³ Investigação de corrupção e lavagem de dinheiro pela classe política brasileira, iniciada em março de 2014.
- ⁴ Imagem disponível no link: http://3.bp.blogspot.com/-Ag5mo01n7jk/VcdvAris-XI/AAAAAAAAASw/2EP6rNyu_ek/s1600/Postagem%2B46.jpg
- ⁵ Imagem disponível no link: <http://i.embed.ly/1/display/resize?key=1e6a1a1efdb011df84894040444cdc60&url=http%3A%2F%2Fpbs.twimg.com%2Fmedia%2FCVrK2ExWUAAfv03.jpg>
- ⁶ Imagem disponível no link: http://jornalggn.com.br/sites/default/files/u3115/house_of_cards_brasil.png

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil [“o homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos [1917 -1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. p. 120 - 178.
- MURICY, Katia. Imagens dialéticas. In: *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 231 – 254.
- WILLIMON, Beau. Nome da cena ou do episódio. In: *House of cards*. 4ª Temporada, episódio 13. Dirigido por Jakob Verbruggen, 2016.

COMO ARRANHAR AS COISAS DO MUNDO: GESTO E CORPO HUMANO COMO TEMPO

Roberto Douglas Queiroz Gorgati

É possível admitir certa sobreposição e interrupção de discursos quando se estuda as relações entre corpo e objeto. Na possibilidade de discutir a concorrência entre materialidades, o presente artigo auxilia na reflexão sobre materialidades a partir de uma categoria que acompanha tanto um tipo de alma etérea quanto algum material mais denso. Essa categoria é o tempo.

Peso, textura e consistência apresentam uma dimensão propositiva de sobreposição de tempos na relação entre corpo e objeto. As relações entre as materialidades podem ser tomadas como sendo o próprio tempo de permanência e desdobramento dos gestos em diálogo. Em um diálogo de consistências, mudo, as narrativas que se apresentam estão ligadas às materialidades tanto do corpo quanto do objeto, materialidades inseparáveis da narrativa. Aqui, narrativa é investigada como os desdobramentos temporais do corpo humano e dos objetos além dos materiais com os quais este entra em contato.

Se o objeto age sobre o corpo não é exatamente por um desejo, mas sim por sua porção de tempo, e tempo entenda-se o sentido material do objeto, sua dureza e sua consistência. Para Henri Bergson,

o tempo é algo. Então ele age. O que poderia ele fazer? O simples bom senso respondia: o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda, ou seja, ele é retardamento. Ele deve ser, portanto, elaboração. Não seria ele então veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação das coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? (BERGSON, 2006, p.106)

O “resistir” da matéria possui o tempo de duração como uma dimensão temporal e narrativa da materialidade. Há certa densidade relacionada ao tempo que o torna tangível. A permanência é algo que acompanha a materialidade, ou melhor, expõe seu tempo como narrativa. O tempo pode ser considerado algo denso que imprime, como gesto, toque ou olhar, sinais sobre as coisas e estas imprimem algo sobre o corpo através de sua resistência.

Tal resistência, como para Bergson, é um retardamento que permite que um tempo possa agir sobre outro. Ao encontrar uma pedra, o corpo, ao pegá-la e lançá-la para longe, experimenta certa elaboração pelo diálogo entre corpo e matéria encontrada. A pedra e o corpo são algo assim como o tempo que se exprime somente enquanto tem considerada sua capacidade de agir e modificar materialidades. É então por permitir que as coisas não se deem “de um só golpe” que o tempo é e conduz narrativas pela materialidade que toma.

Em seu livro *Nudez*, Giorgio Agamben apresenta a ideia de “espectro” a partir de uma pergunta que o próprio autor responde. Para definir tal ideia, Agamben apresenta a composição desse espectro. Seria ele composto de “signos, aliás, mais precisamente de assinaturas, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas” (AGAMBEN, 2014, p. 63).

Aquilo que neste artigo foi anteriormente chamado de objetos e corpos, poderia muito bem se chamado de “espectros”, configurando uma série de assinaturas onde o tempo se faz presente com seus arranhões. O tempo de um espectro se formar sobre as coisas é o tempo que apenas existe enquanto arranhão, ou seja, como algo tangível que age sobre alguma coisa.

O tempo faz mais do que arranhar as coisas: ele se estabelece nas coisas mesmas. Qualquer coisa que possa ser arranhada e ter o tempo agindo sobre ela se configura como junção de tempos. Já que a materia-

lidade aqui é tomada como tempo, é possível que se tome o tempo como capaz de agir sobre outro tempo. Não seria o tempo apenas um fundo sobre o qual as ações ou os arranhões se dão, e sim algo pertencente aos objetos, aos espaços e aos corpos.

Assim como as materialidades e consistências se diferem, em suas conformações estariam tempos que se sobrepõem, pois “arranhar” é uma ação que também pode ser interrompida. É justamente esta capacidade de ser interrompida que pode caracterizar uma ação, seja do gesto, do pensamento ou da mudança sofrida por uma determinada materialidade.

Então, seria possível tomar o discurso do gesto como uma narrativa possível de ser interrompida. Interrompendo o gesto não se interrompe apenas o acenar da mão, mas interrompe-se também o tempo do corpo: atua-se sobre o tempo desse corpo e a materialidade pode ser interrompida. Se, para Agamben, um determinado local pode sofrer intervenções e arranhões, é possível se perguntar se aí neste arranhar não se encontra a sobreposição de tempos por existir a sobreposição de materialidades.

É como se fosse possível permanecer no tempo dos arranhões, na tentativa de sufocar as narrativas do objeto encontrado. Uma caminhada ou um aceno podem ser interrompidos enquanto outros acenos e outras caminhadas não o são. Uma forma de sobrepor um gesto, pois alguns devem ser interrompidos e outros devem permanecer ou resistir na superfície. Se há uma luta entre gestos, esta se dá na permanência e não somente por seus conteúdos. Há, de certo modo, a possibilidade crítica da observação das diferenças temporais e materiais daquilo que permanece com relação ao que é soterrado. Desta forma, o tempo se dá na materialidade de um discurso, de um gesto ou de uma ação qualquer, e expõe-se como ação manifesta que pode ser interrompida ou tirada de circulação.

Talvez por causa da ação do tempo Agamben faça referência a este arranhão sobre as coisas como espectro e não como apenas evidências

concretas. Seria então o espectro uma alternativa para se considerar que uma ação necessariamente é capaz de criar arranhões em uma outra? Neste sentido, é possível atribuir a capacidade de arranhar também àquilo que parece inerte. Se a materialidade não é duradoura, a permanência se faz necessária por outras vias. Contemporaneamente, a materialidade mais duradoura não é necessariamente a do aço ou da pedra, mas sim as mídias que se estabelecem de forma ubíqua sobre edifícios de pedra e aço.

A simples ideia de intervenção de um gesto sobre um suporte se torna complexa na medida em que as partes não se configuram como passivas e ativas. Não seria possível arranhar sem ser arranhado. Arranhar aquilo que é exposto em massa exigiria uma materialidade ou uma consistência mais duradoura do que aquelas de que a massificação se vale para subsistir. O espectro poderia então ser uma ação do tempo sobre o tempo, ou de uma materialidade sobre outra. A questão de incluir o tempo naquilo que se poderia chamar de materialidade é que a materialidade apresenta caráter transitório e “arranhável” que, de certa forma, se identifica com o tempo.

Neste ponto, Agamben apresenta a ação do tempo que, aqui, se aplica às coisas que são arranhadas. O arranhão deixa ver a intervenção e o objeto arranhado, e o constante “arranhar” seria capaz até mesmo de transformar completamente a superfície arranhada. É nesta sonhada constância de arranhar que algumas ações podem perder sua força, pois é apenas em sua constância que arranhão + tempo como gesto, ou discurso, pode se impor ao arranhado.

Se o arranhão proposto por Agamben é uma espécie de ferida que se liga e se cola aos vestígios materiais, o arranhão feito pelo tempo se aproximaria um pouco da reflexão sobre os limites da história apontados por Paul Ricoeur. A história seria também aquilo “o que o homem de uma dada época pode e o que não pode conceber sobre o mundo”

(RICOEUR, 2007 p. 201). É justamente este “não poder conceber” que se aproxima da ideia de espectro. O não conceber não é exatamente não poder apresentar um conceito ou ideia, mas justamente a impossibilidade de se apresentar algo sem algum tipo de arranhão feito pelo tempo ou mesmo um arranhão que é proposto pelo objeto arranhado, observado. O tempo do olhar histórico é um tipo de arranhão que apaga sutilmente aquilo que se pretende observar com certa isenção, e se o tempo, mesmo o presente, empresta um arranhão, esse arranhão vem por uma materialidade que se difere das sutilezas do espectral diáfano.

O não conceber convida à repetição ou permanência do gesto de olhar e, ao convidar à repetição ou permanência, mostra justamente o sentido temporal e muscular do olhar. O mundo, pretensamente ali à disposição para ser contemplado ou arranhado, ganha a materialidade necessária para que deixe de ser apenas espectro. A sutileza de um espectro nem sempre condiz com aquilo que é arranhado sobre a pele. Se é possível falar do tempo como atuante sobre toda e qualquer materialidade, é tarefa muito difícil ou até mesmo impossível não considerar o espectro como algo que, de tão tangível, pode alterar e descaracterizar o arranhado.

Agamben fala de um passeio pela cidade de Veneza. O tempo reivindicava sua materialidade desde a fundação de cidade, que sempre foi antiga como a primeira estaca de madeira sobre o mar. Olhar para o musgo, as manchas, as contenções ou os remendos da arquitetura de uma cidade antiga é também olhar para os gestos humanos anteriores ao musgo e às intervenções do tempo como clima, a saber, concretamente, o movimento das águas e ventos.

A palidez de um fantasma surge de repente no passeio – por exemplo, em uma cidade antiga – como algo que ainda não foi visto. Há um susto com relação àquilo que parecia estar morto, mas recobre, no tempo presente, muros e praças. Os mesmos muros e praças saltam como detentores de tempo e com capacidade de agir sobre aquele que

caminha. Esta capacidade de a cidade agir sobre o corpo humano não seria, então, um encontro de tempos e de materialidades?

O espectro ressurgiu trazendo “sempre consigo uma data, ou seja, é um ser intimamente histórico” (AGAMBEN, 2007, p. 63). O ser intimamente histórico é feito de um tempo que se difere muitas vezes do tempo da cidade encontrada, do fóssil que é limpadado e desenterrado. Há o cruzamento do tempo humano com o tempo da pedra. Há um cruzamento de carne, osso líquidos, fibras e pedra. O espectro, ao mesmo tempo em que é histórico como no exemplo de Agamben, também pode conduzir o olhar para o que ainda não foi visto; ou o que não o foi, não o mereceu ou não foi relevante para ser notado ou concebido em determinada época, mesmo porque o presente se torna o momento repentino do olhar atual (considerando sua inércia) novamente um tempo com todas as possíveis conjugações sobre um outro tempo.

A fantasmagoria se pretende menos densa que a carne, como algo que se possa remover, como um pensamento ou sensação passageira. Talvez o sonho e desejo de se escolher por aquilo que passa, se desfaz na busca de uma leveza, seja apenas possível num imaginário onde o pensamento e o corpo possam ser feitos de consistências diferentes.

Quando Agamben fala sobre o espectro com o exemplo de alguém que caminha pela cidade de Veneza, o reencontro com a cidade, através da caminhada, dá um sentido muscular ao tempo. O arranhão do tempo sobre as coisas é notado e também gerado por um gesto. O filósofo Jean-Marie Guyau (1854-1888), ao refletir sobre o tempo, dá a essa categoria um sentido, segundo o próprio autor, primitivo, mais ligado ao corpo, em forma de força onde “o tempo está totalmente englobado na sensibilidade e na atividade motora e, por isso mesmo ele é a mesma coisa que o espaço” (GUYAU, 2010, p. 72). Atribuir ao tempo um “sentido muscular” vincula-o a uma materialidade de ossos e tendões, como observa Guyau em *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. Tal concepção

do tempo dá um sentido de urgência e de desejo do corpo; porém, não descarta o “retardo” proposto por Bergson: assim, corpo e sua materialidade evitam que as coisas “se deem de um só golpe”. O corpo se torna tempo em sua materialidade e nas possíveis elaborações do agir.

O tempo como categoria abstrata cede lugar a um tempo vivido e apenas contado como tempo enquanto vivido, enquanto for colado e indissociável das ações e dos gestos. A urgência de um corpo e as diferenças com relação a outros corpos mostra a concorrência de dois tempos, de duas “musculaturas”, de duas ou mais materialidades. É esta concorrência de materialidades que pode ser estudada como parte importante das narrativas entre corpo e objeto. A narrativa muda no contato entre corpo e objeto, e configura uma simultaneidade de materialidades como simultaneidade de tempos.

Colocar-se diante de um desafio tendo o próprio corpo como temporalidade que se apresenta diante de imagens, objetos, outros corpos ou espaços, é também abrir-se ao questionamento sobre os modos de intervenção ou interação com aquilo que cerca e compõe corpos e objetos. Partir do corpo ou objeto como desprovidos de tempo seria não voltar o olhar para os percursos do gesto ou mesmo das durações dos discursos e das materialidades. A visão se estabelece ao perceber algo, mesmo que como um relâmpago, num pequeno percurso e, ao tomar uma imagem como total percorre em um tempo bastante veloz, dando a noção de imediatez de um todo. Mas é justamente aí onde o tempo se aplica como parte integrante do gesto, e aqui o gesto é mais do que um aceno ou um olhar: o gesto se torna o próprio tempo ou materialização deste como corpo. É nesse ponto que a história, assim como observada por Ricoeur, mostra sua localização no tempo, ao colocar o corpo humano como promotor de registros e testemunhos. É neste sentido que o gesto pode ser tomado como criativo, por jogar espectros sobre e contra espectros, aberturas sobre aberturas e tempo sobre tempo.

Hoje tive um sonho e estava preso. Perguntei aos outros presos se a gente poderia ao menos receber um papel e um lápis. Um lápis ou uma caneta para exatamente algum tipo de registro, mas sempre guardando a certeza da criação de um fantasma sempre póstumo, um registro de um tempo bastante particular que gira sobre o tempo de outros corpos.

Não havia papel nem lápis, estávamos presos e de nenhuma forma o tempo da minha escrita tomaria a materialidade de um gesto. Ali, em reclusão, é que o tempo foi negado por saber que o discurso de quem está em confinamento deve ser interrompido e negado. O silêncio do gesto tornou-se o silêncio de anos em reclusão. O tempo é negado quando se nega o gesto que lhe dá a densidade de um lápis e um papel.

As penas, aos detentos, se dão em tempo e são suficientes para que outros tempos de outros discursos se sobreponham, e aí sim a pálida tentativa de agir se estabelece em um corpo impedido de agir, ou seja, impedido de ter seu tempo de ação, perde-se o direito de “arranhar”.

Mas, o gesto de traçar é um modo de arranhar o mundo e dar a ele mais uma cicatriz. O arranhão se assemelha a uma assinatura que existiu em um determinado momento. Aquilo que pode ou não ser concebido em determinada época tem a ver com as possibilidades e escolhas do gesto também dessa época, e com estas liberdades dadas pelo tempo e seu modo de correr como corpo, toque, objeto, fala ou escrita. Mudam os deslocamentos humanos e mudam os tipos de arranhões e de gestos.

A materialidade das coisas não garante que a mesma se apresente além de um modo espectral ou fantasmal, como um vestígio de tempo soterrado. O gesto criaria exatamente a abertura para uma materialidade particular colada a uma possibilidade de tempo. É como se, ao se aproximar de uma caixa, o corpo humano pudesse notar que tal caixa se transformou em uma caixa com o espectro do olhar daquele que desejou a caixa. Ao tocar a caixa, o objeto deixa de ser apenas caixa por ganhar esse arranhão do tempo em forma de olhar e toque. O corpo

pode ser visto como tempo por se refazer em gestos e intenções já no percurso até a caixa.

O corpo como tempo o aproxima das características de uma categoria que não pode ser vista apenas como um pano de fundo da existência. O gesto pode ser considerado como tempo criativo por sempre deixar um arranhão sobre as coisas que toca. Tocar a pele de alguém é uma espécie de tempo sobre tempo. A intenção e o desejo se aproximam do que, para Bachelard, é a imaginação. Antes de formar imagens, a imaginação é a “a faculdade de “deformar” imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar as imagens*” (BACHELARD, 2001 p. 1). Deformar determinada materialidade é compreender também sua resistência. Isso se daria também com a imagem, pois ela propõe certa elaboração diante dela.

Imaginar gesto, corpo e objeto como tempo é também imbuí-los de desejo ou seja, desejá-los como espectros sólidos que dialogam com outros fantasmas materiais e, com seus arranhões, deformam e são deformados por aquilo que tocam. Todos os fantasmas, quando se estendem como tempo, são percebidos como sempre foram: um tipo de matéria que narra sua permanência.

Algumas ideias sobre o tempo, o relacionam à materialidades que arrancam, resistem e possuem um sentido muscular. O tempo tomado por sua materialidade pode auxiliar em uma reflexão que considere o “demorar-se” diante de algo, seja imagem ou objeto, como o reconhecimento de que aquilo que se apresenta diante do corpo ou como o corpo, é o tempo em si e não algo que se apresenta sobre um fundo homogêneo.

As coisas resistem por serem tempo, portanto, possuem uma dinâmica de duração. É essa duração do tempo, a materialidade que pode a qualquer momento ser interrompida assim como um discurso que se interrompe por outro. O tempo se interrompe em sua materialidade. O discurso falado ou escrito pode muito bem dar a ilusão de serem uma

categoria de fundo, pois mostra uma dinâmica que se confunde com a leveza sonhada para quase diáfana do sopro, da alma, da letra e da ideia. Porém, voz e a letra compreendem discursos bastante sólidos quando se repara no corpo e no caderno que as sustentam. Nesse caso, corpo, caderno, sopro e gesto são tempo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. Tradução de Regina Schöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

IMAGENS EM CHOQUE: ENTRE A FRAGMENTAÇÃO E O TOTALITARISMO DA MANIPULAÇÃO SENSORIAL CONTEMPORÂNEA

María Mercedes Rodrigues

“Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente, expuesto. ¿Cómo escribir lo que se ha padecido, como construir un logos –o hacerse una categoría de especie, una idea, un eidos- con el propio pathos del momento?” (Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición, 2013, p.24)

1.

Entre a fragmentação e o caos midiático, uma certeza: a lógica capitalista é capaz de expor aberta e incessantemente imagens que evidenciam os estragos produzidos no mundo por causa de suas políticas econômicas, sem erodir os próprios cimentos, nem colocar em sério risco as relações de produção predominantes. São imagens testemunhas da dor. Mas testemunhas mudas e que fazem emudecer. Imagens que levam em seus corpos as marcas do horror e que parecem estar, elas também, em estado de choque, quase como os combatentes que Walter Benjamin observara regressar do campo de batalha: mudos e “não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1996, p.198). Para Benjamin, esse mutismo sintomático torna-se cotidiano nas sociedades contemporâneas e evidencia uma crescente perda de experiência. O trauma da guerra traslada-se à vida cotidiana, mas os choques provém agora de um bombardeio midiático.

Citando Benjamin, Susan Buck-Morss sustenta que na atualidade a humanidade alcançou um grau de auto-alienação que lhe permite “ex-

perimentar [*erleben*] a sua própria destruição enquanto prazer [*Genuss*] estético da mais alta ordem” (BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, p.12). Para Benjamin, essa auto-alienação é resultado de uma alteração na percepção sensorial produzida pela tecnologia. Segundo o autor, essa manipulação sensorial é a base da estetização da política. Desta forma, em lugar de serem transformadas as relações de produção que provocam a exploração das massas, o fascismo chega ao auge da sua manipulação ao estetizar a miséria fazendo da guerra um espetáculo.

2.

Na atualidade, a manipulação midiática da percepção sensorial tem se aprofundado. Assistimos todos os dias à nossa própria lenta destruição, mas o crescente afastamento dos espaços políticos de referência leva a que o sentimento predominante do cidadão-espectador médio seja apenas uma surda e impotente indignação. Assim, substitui-se a capacidade de elaborar respostas políticas concretas por uma expectativa alienada da realidade.

Buck-Morss assinala que esta alienação provem do fato de que com a midiaticização da tecnologia, o espectador se coloca em uma posição separada daquilo que assiste, sem perceber que aquele horror transmitido todo dia na televisão é seu horror. Assim, a “manipulação consciente e intencional do sistema sinestético” (BUCK-MORSS, p.24) tem consequências políticas imediatas que impedem uma verdadeira tomada de posição consciente e repercutem negativamente na capacidade de reagir de forma política.

No “grande espelho” da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial; um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à norma; *um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor* (BUCK-MORSS, p.36; grifo meu).

Buck-Morss sustenta que essa ausência de dor é produto de uma alteração no sistema perceptivo causada pelos impactos da tecnologia. Desta forma, se, por um lado, o torrente de estímulos acelerados e vertiginosos excitam os sentidos, ao mesmo tempo esse bombardeio constante acaba produzindo, paradoxalmente, uma anestesia paralisante.

3.

O conceito chave para esse novo fenômeno é “fantasmagoria”. Segundo Buck-Morss, o século dezenove se caracterizou pelo auge da utilização de fármacos tanto para insensibilizar e anestesiá-lo o organismo com fins cirúrgicos, quanto para alterar o sistema perceptivo na experimentação do uso de drogas. Já na atualidade, com a introdução das tecnologias midiáticas, do que se trata não é mais do entorpecimento dos sentidos, mas da inundação do sistema perceptual a partir de uma sobrecarga de estímulos. A diferença do que acontece com a alteração sensorial com o uso de drogas, a fantasmagoria é uma alteração da realidade através da manipulação técnica que excita os sentidos provocando a ilusão de um ambiente total. O mais significativo da fantasmagoria é que

seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social” (BUCK-MORSS, p.28).

Assim, a fantasmagoria, através da manipulação sensorial, gera a ilusão enganosa de totalidades fechadas, homogêneas e sem fissuras. Como assinala a autora, o dado crucial é que as deformações da realidade são percebidas coletivamente, deixando pouca margem para

visões diferentes e críticas. A fantasmagoria se insere, então, no campo da manipulação sensorial e determina o conjunto de representações que uma sociedade elabora sobre si mesma. Nesse sentido, a fantasmagoria funciona como ideologia, onde cada elemento funciona como uma peça de uma engrenagem maior que, vistos em seu conjunto, possuem uma coerência global, direcionada a um certo fim. Na fantasmagoria, cada elemento está destinado a reforçar a ideologia dominante, seguindo uma lógica extremamente redundante que na sua repetição acrítica e compulsiva é criadora de clichês linguísticos e sensoriais.

Conforme Buck-Morss, no plano artístico, a tentativa mais significativa de criar um ambiente total é o modelo wagneriano de obra de arte total. Segundo Adorno, citado por Buck-Morss, o drama musical de Wagner “inunda os sentidos e os funde numa fantasmagoria consoladora” (BUCK-MORSS, p.29) para “esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensual da existência moderna” (BUCK-MORSS, p.30).

É esta pseudo-totalização que, para Adorno, faz da obra de Wagner uma fantasmagoria. A sua unidade é superimposta. Enquanto que “sob as condições da modernidade” na “experiência contingente do indivíduo” fora da casa de óperas, “os sentidos não se unem” numa percepção unificada, aqui “procedimentos díspares simplesmente são agregados de forma a que pareçam coletivamente ligados” (BUCK-MORSS, 1996, p.29).

No plano mais especificamente teatral, o drama burguês também possui a característica de uma unidade autônoma e fechada onde, a partir do choque de vontades em conflito, se tece uma narrativa linear orientada a um fim. Dentro dessa lógica, o espectador não tem uma intervenção ativa, e desempenha a função de um simples observador que contempla os acontecimentos como um espetáculo que possui uma lógica de funcionamento própria da qual não forma parte.

4.

Confrontar o espectador com o lugar que ele ocupa nos acontecimentos que assiste foi uma das tarefas do teatro épico de Brecht. Impelido a uma tomada de consciência crítica, o espectador devia assumir sua posição de maneira ativa e responsável. Para isso, o teatro épico focava na problematização das formas de percepção predominantes e na renovação da sensibilidade.

Segundo Didi-Huberman, no livro *Cuando las imágenes toman posición*, do que se trata na obra de Brecht é de interromper e problematizar o modo habitual de perceber o mundo, estabelecendo novas relações entre os fenômenos que permitam vislumbrar os processos que se escondem por trás dos acontecimentos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.56). Assim, o teatro épico não se limita a apresentar os acontecimentos seguindo uma lógica de causalidade linear e cronológica: a diferença da forma dramática que opera por continuidade, “el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico” (DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2013, p.56). Segundo Didi-Huberman, as rupturas produzidas no curso da narrativa linear obstaculizam a identificação do espectador, gerando um distanciamento que desfaz o efeito de ilusão que ela promove. Assim, as discontinuidades permitem ao espectador aguçar o olhar para perceber as diferenças e os matizes onde antes só existia a unidade ilusionista.

Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde solo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones (DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2013, p 63).

Essa crítica à ilusão dramática promovida pela quebra da continuidade da narração, pela problematização das relações de causalidade,

pela suspensão do tempo e pela ruptura da cronologia linear, procura gerar no espectador uma atitude analítica que lhe permita tomar uma posição crítica frente aos processos representados.

en el distanciamiento es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan a primer plano. Eso que Brecht llama un arte de la historización: un arte que rompe con la continuidad de las narraciones, extrae de ellas las diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente crítico de toda historicidad. (DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2013, p.62).

Segundo Didi-Huberman, essa interrupção da continuidade linear das narrações cria condições para introduzir uma dimensão de historicidade que promove novas formas de conhecimento sobre o mundo. Ao evidenciar as descontinuidades, aquilo que se apresenta como um todo coerente e racional, como uma unidade acabada que possui uma lógica própria e um fim determinado, subitamente perde todo sustento e se revela apenas como uma mera ilusão.

Si el poeta trágico épico inventa fábulas que interrumpen y remontan por su propia cuenta el curso de la historia es porque sirven para crear un montaje de historicidad inmanente cuyos elementos sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad" (DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2013, p.58).

Abrir intervalos no fluxo coerente e fechado da narrativa linear implica pôr em primeiro plano as diferenças, problematizando as formas de percepção habituais baseadas na unidade homogeneizante. Supõe também um choque e uma desestabilização de certezas fortemente arraigadas. Assim, a interrupção da unidade, o choque e a fragmentação possuem uma força disruptiva capaz de desmontar¹ a lógica dos discursos hegemônicos. Mas essa desmontagem leva implícitas, também, novas formas de montagem, abertas e múltiplas, que renovam o olhar e aguçam a percepção, possibilitando uma tomada de posição crítica.

El montaje épico, comparable en esto a las imágenes de la banda cinematográfica, avanza a golpes. Su forma innata es la del choque, por el que situaciones particulares de la obra, bien separadas unas de las otras, van a chocar las unas con las otras [...] Así se crean intervalos que más bien obstaculizan la ilusión del público y están reservados a su toma de posición crítica (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2013, p.58).

Assim, o olhar que se fascina na contemplação estática e unificada dos movimentos totais se perde num fluxo continuo que se apresenta como uma superfície homogênea e aparentemente sem fissuras. Esse olhar fica a mercê de discursos totalitários e totalizantes que manipulam a percepção para mostrar uma única visão do mundo aparentemente coerente e integrada. Pelo contrário, quando esse fluxo é interrompido a partir de um trabalho de corte e de montagem, se evidenciam as lacunas desses discursos. O gesto político de mostrar as brechas e contradições dos discursos totalitários que se pretendem unívocos e fechados, possui uma potência revolucionária. Além disso, a fragmentação das totalidades faz explodir uma multiplicidade de sentidos onde o espectador é o encarregado de assumir a tarefa de montagem, evitando a criação de clichês homogeneizantes e unidirecionais.

5.

Benjamin e Brecht lutavam na sua época contra o monstro dos regimes totalitários, os discursos absolutistas, a manipulação midiática através da propaganda e a utilização da arte para fins políticos partidários. Segundo eles, no plano da arte, a criação de unidades fechadas e autônomas, que negavam as brechas e fraturas da existência contemporânea, contribuíam para ocultar a alienação prevalecente e as contradições inerentes aos regimes políticos baseados na exploração social. Nesse sentido, o gesto que expõe as descontinuidades, assinalando as brechas na superfície aparentemente homogênea dos discursos dominantes,

possui uma potência revolucionária. Assim, uma arte que quisesse assumir uma postura crítica devia não simplesmente denunciar situações de miséria e de exploração, mas expor o mecanismo de funcionamento que as sustentam, mostrando suas brechas e contradições. Devia evitar cair na armadilha dos discursos panfletários, que reproduzem a mesma lógica totalitária dos discursos dominantes, e expor as lacunas e fissuras que se escondem embaixo deles. Devia criar desdobramentos nos discursos e multiplicar os pontos de vista evitando reincidir no absolutismo de uma visão única e totalitária. Devia provocar rupturas na temporalidade causal cronológica e defasagens na narrativa linear, obrigando o espectador a assumir sua responsabilidade na montagem e possibilitando nele uma tomada de posição crítica.

O uso da fragmentação e interrupção da narrativa era (e é) um recurso chave neste tipo de proposta. Mas ela também não está isenta de certos perigos e de contradições. Nesse sentido, se o teatro épico de Brecht renunciava à pretensão ilusionista do drama burguês de representar a realidade como uma totalidade fechada e autônoma, uma nova conjuntura social, política, econômica e midiática, que através do choque inunda os sentidos com estímulos desconexos e fragmentados, obriga a repensar essa situação.

6.

No texto *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?* Vera Lúcia Follain de Figueiredo assinala que nas primeiras décadas do século XX, os movimentos das vanguardas “recorreram à montagem de elementos disjuntivos para produzir efeitos perturbadores e chocantes” (FIGUEIREDO, 2009, p.132). A obra de arte não devia pretender representar a realidade como um todo coerente e racional, e sim expô-la de maneira crua e visceral. Segundo a autora, a partir de procedimentos técnicos

como a fragmentação e a montagem, as vanguardas privilegiaram “a dimensão da simultaneidade em detrimento da temporalidade narrativa convencional que, imprimindo às obras o caráter de um todo integrado, lhes parecia comprometida demais com o sistema de valores burgueses” (FIGUEIREDO, 2009, p. 132). Essa ruptura com uma narrativa cronológica linear era também uma resposta “contra o efeito hipnótico da figuração e da estética referencial mimética” (FIGUEIREDO, 2009, p.132).

Contudo, Figueiredo assinala que por causa dos avanços tecnológicos essa estética fragmentária foi apropriada pela cultura mediática audiovisual, provocando uma domesticação no olhar do espectador, e fazendo com que ela perdesse seu olhar crítico e seu impacto subversivo até se tornar, em certa medida, sintomática (FIGUEIREDO, 2009, p.133). Nessa cultura da fragmentação, caracterizada por um processo de aceleração de tempos e de redução das distâncias, a narrativa já não se apresenta como uma instância de organização da experiência humana, dando lugar ao surgimento de novas subjetividades em crise e também fragmentadas.

7.

No livro *Sociedade excitada, filosofia da sensação*, o filósofo alemão Christoph Türcke analisa as alterações sofridas pelo aparelho sensorial na atualidade, através do fenômeno da propaganda que, segundo ele, é a forma de comunicação predominante desde a aparição dos meios massivos de comunicação. Para o autor, a cultura audiovisual contemporânea gira em torno da mesma lógica propagandística que utiliza recursos técnicos como a fragmentação, a velocidade e a sobrecarga de estímulos, modificando drasticamente os padrões perceptivos. A lógica dos comerciais que precisam comunicar de maneira rápida, concisa e efetiva transfere-se para outras esferas da comunicação como a jornalística ou a do entretenimento. Assim, junto às inovações técnicas e a modificação dos padrões perceptivos, percebe-se uma crescente

tendência a espetacularização da vida cotidiana e o comercial passa a ser o protótipo da forma de comunicação e interação social.

Segundo Türrcke, essa necessidade de impor novos estímulos gera uma espécie de saturação no sistema sensorial contemporâneo que leva a que tudo aquilo que não é capaz de causar uma forte sensação tenda a desaparecer “sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido” (TÜRRCKE, p.20). Desta maneira, na sociedade contemporânea se produz uma compulsão generalizada pela emissão, sob risco de desaparecer no meio do bombardeio permanente de estímulos audiovisuais. A emissão acrítica e constante de imagens que possam se sobrepor à multiplicidade de estímulos midiáticos leva a uma homogeneização que banaliza a imagem, fazendo com que ela se integre dentro de uma lógica mais abrangente, que responde a uma forma de totalitarismo disfarçada. Segundo Türrcke, isso foi fortemente percebido por Adorno e Horkheimer os quais, fugindo do totalitarismo alemão, se encontraram, na sua chegada aos Estados Unidos, com uma nova forma de totalitarismo: “E assim, na precária situação de exílio, o ouvido ultrasensível de Adorno estava particularmente bem afinado para perceber, já na recomendação dada pelo comercial, a ordem; já na voz insistente do anunciador, o tom de comando do Führer” (TÜRRCKE, p.36).

Assim, na efetividade do comercial para transmitir mensagens, o uso da fragmentação, da velocidade e da sobrecarga de estímulos, esconde a imposição totalitária de uma lógica do consumo que, por se tornar hegemônica, é naturalizada e invisibilizada. Nessa nova forma disfarçada de totalitarismo, já não se trata tanto da construção artificial de totalidades ilusórias fechadas, nem da óbvia imposição da ideologia dos regimes autoritários, mas da ocultação dessa totalidade sob uma aparência de pluralidade e falsa liberdade. A imposição hegemônica dos discursos dominantes se produz de forma solapada, através da apropriação de recursos críticos ao totalitarismo, utilizados agora na sua sustentação.

8.

A justaposição acrítica de imagens disjuntivas cria choques na percepção que, longe de contribuir na desestabilização de discursos hegemônicos, reforçam os modos de percepção predominantes, impedindo o desenvolvimento de uma reflexão que permita criar novas formas de conhecimento. O choque se transforma, então, numa poderosa ferramenta de manipulação sensorial que reforça permanentemente os discursos dominantes, anestesiando a sensibilidade e paralisando a abertura dos sentidos. Assim, a pseudo-totalização que Buck-Morss assinala na obra de arte total wagneriana tem seu correlato na atualidade numa pseudo-fragmentação que não cria intervalos entre uma imagem e outra, nem abre espaços que propiciem novas formas de montagem, impossibilitando a elaboração de novos sentidos.

A propagação da cosmovisão hegemônica se dá, na atualidade, de uma forma mais sutil e efetiva: já não se trata tanto da imposição dos discursos dominantes por meio da força e o terror, mas de uma forma de manipulação sensorial cuja força radica no choque e na forma em que esses discursos são disseminados. Assim, a potência revolucionária do choque e da fragmentação é passível de ser apropriada pela lógica desses discursos dominantes, perdendo seu impacto crítico e transformador.

9.

Desta forma, as imagens que todos os dias nos chegam desde os meios de comunicação, e que utilizam recursos como a fragmentação, a montagem de elementos disjuntivos, as disrupções temporais e as desconexões causais, e se englobam na atualidade dentro de uma lógica mais abrangente baseada nas necessidades do mercado. Utilizadas de forma acrítica e compulsiva, elas só contribuem para sustentar essa lógica que

se fundamenta no choque, na anestesia, na manipulação sensorial e na incapacidade de elaborar respostas políticas, e se tornam sintomáticas no duplo paradoxo assinalado por Didi-Huberman:

un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley -tan soberana como subterránea- que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación. (DIDI-HUBERMAN, *Ante el Tiempo*, 2008, p.64)

Se, por um lado, a imagem-sintoma tem a capacidade de assumir formalmente a natureza do choque, interrompendo e denunciando criticamente o curso da representação, por outro lado, na sua mera repetição compulsiva e acrítica, ela não só perde seu impacto transformador, como se converte na ferramenta destinada a perpetuar as relações de poder vigentes.

Uma imagem que choca por sua violência ou crueza não garante uma tomada de posição crítica porque não compromete necessariamente a posição do espectador. Ela é apelativa de emoções fáceis, superficiais e facilmente manipuláveis que paradoxalmente não atingem a sensibilidade, mas que anestesiaram. O poder político, desestabilizador e disruptivo da imagem é banalizado, contribuindo para a criação de clichês visuais e linguísticos paralisantes.

Benjamin llama a esto un analfabetismo de la imagen: si lo que está mirando sólo le hace pensar en clichés lingüísticos, entonces está ante un cliché visual y no ante una experiencia fotográfica. Si, por el contrario, se encuentra ante una experiencia de este tipo, la legibilidad de las imágenes ya no está dada de antemano puesto que se halla privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo: luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería, entonces, una imagen que ha sabido desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento (DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 2013, p.31).

Assim, a imobilidade produzida pelo choque da imagem não pode levar a uma cristalização ou paralisação da imagem. Ela, pelo contrário, deve ser sempre dinâmica. Nesse contexto, uma imagem crítica deveria ser aquela que consiga superar o momento de choque paralisante, aguçando a sensibilidade e o pensamento.

O choque fere, impacta, imobiliza e desmonta certezas, mas ele também transforma. Superar o choque paralisante implica poder deslocar sentidos fixos e unívocos, mas sendo capaz, também, de propor novos sentidos, sempre abertos, dinâmicos e provisórios, sempre disruptivos, provocadores e corajosos. É superar a dor anestesiante e aguçar a sensibilidade. É renovar a própria linguagem e o pensamento para sair dele transformado, com um acúmulo de experiências possíveis de ser transmitidas.

Entre a banalização da imagem que só cria clichês linguísticos e o choque paralisante que não habilita a criação de novos sentidos se encontra o que Benjamin chama de imagem dialética, capaz de deslocar posições fixas e arraigadas e de promover uma renovação e uma abertura na linguagem. Uma imagem deste tipo implica um choque e um deslocamento, uma ruptura com as formas habituais de perceber o mundo que impõem um certo tipo de narrativas hegemônicas. Mas para ela ser potente e ter consequências políticas relevantes, deve possibilitar também a quem se desconcerta ante ela, superar esse primeiro estágio de assombro e de mudez, para que o choque que ela provoca não seja paralisante e sim mobilizador, e para que, finalmente, seja possível resgatar “nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Notas

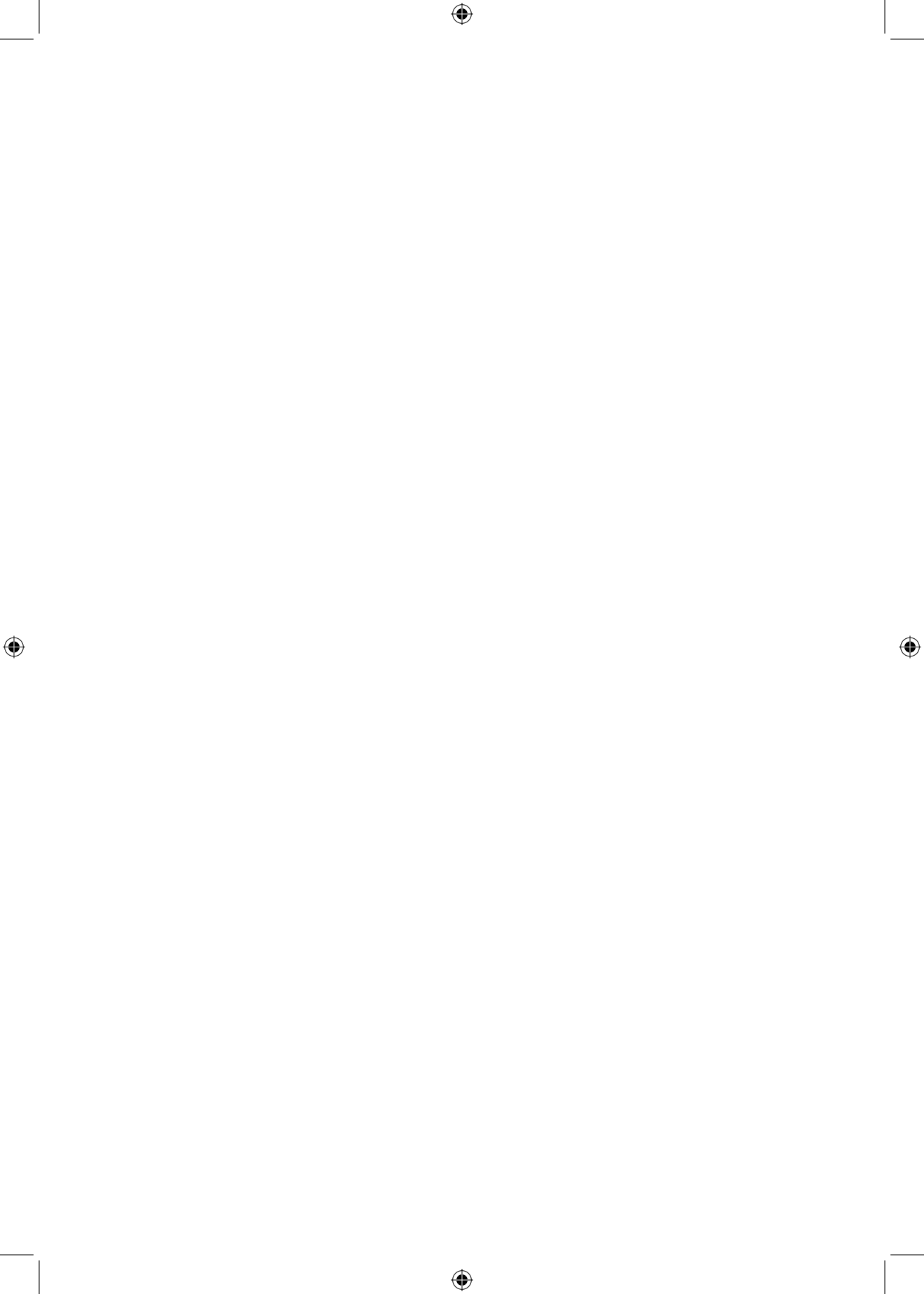
- 1 “Una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentánea-

mente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío [...]
Pero la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se
desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas
de un mecanismo. En ese momento, por supuesto, el reloj deja de funcionar.
Esa suspensión, sin embargo, trae aparejado un efecto de conocimiento que
sería imposible de otro modo". (DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, 2008,
p.173).

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BRECHT, Brecht. *Dramaturgia não aristotélica*. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia*. Florianópolis: Editora UFSC, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- FOLLAIN F. Vera Lúcia. *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?* In: *MATRIZES*, Ano 3. Ago/Dez 2009, p. 131-143.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

PRÁTICAS SOCIAIS E PERFORMATIVAS



OCUPAMINC-SC: UM LUGAR DE HETEROTOPIA

Jennifer Jacomini de Jesus

Em 13 de maio de 2016, um dia após o afastamento de Dilma Roussef do cargo de presidenta da República Federativa Brasileira, teve início em Curitiba, no estado do Paraná, um movimento nacional de ocupação¹ de equipamentos públicos do Ministério da Cultura, o Ocupa Minc Brasil. O movimento social, formado por artistas, ativistas, estudantes, trabalhadores e trabalhadoras da cultura, cidadãos e cidadãs autonomamente organizados, reivindicava a revogação do processo de impeachment da presidenta legitimamente eleita e o retorno do estado democrático de direito.

Como primeira ação no exercício interino do cargo de presidente, o vice Michel Temer, instituiu a medida provisória nº 726/2016², que extinguiu onze ministérios, dentre eles o Ministério da Cultura, que foi transformado em uma secretaria subordinada ao Ministério da Educação. A sequência de decisões arbitrárias e antipopulares deste governo neoliberal, regido pelos interesses do capital, com retrocessos nos campos político, econômico, ambiental, cultural e social gerou uma insatisfação geral que aglutinou minorias³ em luta, movidas pelo inconformismo e desejo de mudanças.

Em pouco mais de uma semana, o movimento Ocupa MinC Brasil ganhou força, alcançando representação em todas as unidades federativas brasileiras, com trinta e um espaços ocupados em todo o território nacional, se consolidando como principal foco de resistência contra aquele que foi considerado um golpe jurídico, midiático e parlamentar.

Acuado e numa fracassada tentativa de desarticular o movimento de insurgência popular, o presidente interino voltou atrás da decisão e recriou o MinC, uma semana após sua extinção⁴.

Em Santa Catarina, o OcupaMinc foi construído articuladamente por movimentos estudantis e sociais e gestado em encontros organizados por coletivos como “Udesc pela democracia” e “UFSC contra o golpe e pela democracia”, cujos integrantes eram oriundos, em sua maioria, das artes e das ciências humanas.

No dia 17 de maio de 2016, em uma assembleia pública realizada na arena do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, discutiu-se a necessidade da realização de ações artísticas mais efetivas e impactantes, que extrapolassem a dinâmica de atos de protesto, passeatas e manifestações pontuais que já vinham sendo realizados por alguns coletivos⁵ e que fomentasse o debate político continuado e em diálogo com a população. Visando a instauração de um espaço autônomo de resistência e de encontro, para além das fronteiras das universidades, deliberou-se pela ocupação de um equipamento público da cidade. Alguns locais foram sugeridos: Assembleia Legislativa, Casa das Máquinas, Memorial Miramar e Palácio Cruz e Souza. Com vistas ao planejamento e estruturação da ocupação, a partir da análise de condições favoráveis e tendo em vista os objetivos específicos a serem atingidos, foi criada uma comissão, composta por representantes dos vários coletivos presentes. Em articulação com um movimento nacional, a convite dos servidores do Ministério da Cultura e conjuntamente a estes, decidiu-se pela ocupação da Casa da Alfândega – local de funcionamento dos escritórios do Ibram, Iphan e MinC em Santa Catarina - prédio histórico situado em local estratégico privilegiado, no centro da capital. No dia 19 de maio, às 17 horas, aproveitando a mobilização de pessoas por ocasião do ato de protesto contra o golpe e em defesa da democracia, convocado pela Frente Brasil Popular e Frente Povo

Sem Medo, ocorreu a ocupação, de forma pacífica e organizada, com participação de aproximadamente oitocentas pessoas.

A OcupaMinC-SC, autogerida coletivamente, preconizou pelas relações de diálogo, com uma lógica não hierárquica de compartilhamento de ideias, experiências, saberes, tarefas e responsabilidades. A fim de administrar o dia-a-dia do espaço e a convivência em coletividade, a estrutura interna de funcionamento foi constituída por quatro comissões de trabalho (comunicação, infraestrutura, programação e segurança) e realização de assembleia geral periódica, instância soberana para tomada de decisões. Essa nova maneira de organizar a comunidade, de forma descentralizada, contestou o conceito de democracia representativa em prol de uma democracia participativa, que primou por relações horizontais e propôs novas formas de sociabilidade política.

Instaurou-se um processo sociocultural, afetivo e formativo, de permanente produção e reflexão, de aprendizado contínuo e de co-construção a partir do gerenciamento compartilhado do espaço, que foi readaptado para demanda de moradia temporária dos ocupantes. Os desafios estruturais – segurança, alimentação, higiene, repouso – inter-relacionais gerados pela aproximação súbita e circunstancial de pessoas, em sua maioria desconhecidas entre si, que em prol de uma legítima causa e anseios coletivos decidiram conviver, tencionou as fronteiras das dicotomias público \times privado, individual \times coletivo. A coabitação artística e ativista foi vivenciada com constantes questionamentos, repensando, discutindo e reestruturando funções, objetivos, ações e estratégias do movimento, num constante exercício de cidadania, com estabelecimento de acordos, regras e limites e no combate ao fascismo tanto em níveis macro, quanto micro, a partir da própria dinâmica interna.

A ocupação do prédio da Casa da Alfândega garantiu, desde o princípio, o funcionamento normal das atividades técnico-administrativas e de atendimento ao público do espaço. Além disso, o movimento

fortaleceu a interlocução com os trabalhadores do local e comércios vizinhos, numa relação recíproca de respeito, primou pela utilização responsável e cuidadosa de todas as dependências do prédio, assegurou a limpeza, segurança e acessibilidade do local, preocupou-se por zelar pelo patrimônio histórico e cultural, e conscientizar a população sobre a importância de sua preservação.

Durante o período de ocupação, mais de trezentas atividades culturais e formativas foram realizadas no espaço, entre assembleias, rodas de conversa, sessões de cinema, oficinas, aulas públicas, debates, manifestações, atos de protesto, visitas guiadas, espetáculos, shows, ensaios, exposições, sarais, festivais, publicação de materiais gráficos, impressão de zines e informativos e realização de produções audiovisuais e radiofônicas. Essas atividades tiveram participação de diversos artistas e coletivos catarinenses e atraíram para o prédio da Antiga Alfândega mais de 5.000 pessoas, inserindo o espaço na agenda da cidade.

A despeito dessas prerrogativas, no final do dia 1 de julho de 2016, a superintendente do Iphan em Santa Catarina, Liliane Janine Nizzola, notificou oficialmente o movimento da necessidade de desocupação da edificação, ameaçando responsabilizar civil e penalmente aqueles que resistissem à solicitação. Tal atitude despótica estremeceu uma relação de parceria que vinha sendo travada entre o movimento e servidores da instituição e minou o projeto coletivo de conversão da ocupação em um centro cultural popular de gestão colaborativa participativa, em consonância com o plano institucional de futuras instalações da Casa do Patrimônio⁶.

Sob alegação de que, devido à ocupação, o prédio da Casa da Alfândega estava à beira do colapso, a superintendência responsabilizou o movimento social OcupaMinC-SC pela precariedade das instalações elétricas, pela insuficiência das instalações hidráulicas, pelas pichações da fachada externa do prédio e por danos à escadaria de madeira⁷, em

clara tentativa de criminalização dos ocupantes, sendo a interdição do equipamento justificada pelas condições de falta de salubridade, higiene e segurança para permanência de pessoas no espaço⁸.

Não sem contrariedade, atendendo ao pedido da superintendência do estado, a ocupação do prédio da Antiga Alfândega foi encerrada em 4 de julho de 2016, em ato intitulado “A Revoadá”, com concerto sinfônico “Fora, temer! Contra o golpe e pela democracia” e publicação do manifesto “Ocupa Tudo”, que asseverou a continuidade e expansão do movimento de resistência para outros espaços da cidade.

Como forma de registro das ações deste movimento, que considero ainda em processo, e na condição de ativista participante, escrevo esse relato, a fim de refletir sobre a explosão impetuosa que foi a OcupaMinC-SC, no contexto de um município carente de equipamentos culturais que configurem locais agregadores, educativos e sociais. Por seu caráter de cidade turística e elitista, Florianópolis usualmente reproduz espaços de gentrificação que relegam o patrimônio a um produto mercantil e excluem dele os valores de uso público.

A partir de uma rede de afinidades e afetos, com funcionamento e participação colaborativa, a OcupaMinC-SC revelou-se como um local de resistência e resiliência, espaço de construção de pensamento em conjunto e de ação coletiva. Ao mesmo tempo em que proporcionou visibilidade à produção artística local, a ocupação propiciou encontros profícuos de formação política e evidenciou a necessidade da cidade de espaços para fomento, incentivo e realização de práticas artísticas, com garantia da ampliação e democratização do acesso da população aos bens culturais.

Considero a OcupaMinC-SC como um lugar de heterotopia, para utilizar um termo foucaultiano, por ter sido um ambiente específico que reordenou e integrou, ainda que em um espaço e tempo pontuais, um grupo de pessoas de modos alternativos àqueles encontrados na

sociedade, justapondo e negociando diferentes identidades, sujeitos e interesses, em um contínuo processo de interação, formação e transformação. Reconheço esta ocupação como um acontecimento que problematizou a segregação, repensou os usos dos espaços da cidade pelos cidadãos e promoveu, por meio do empoderamento, mudanças sociais emancipatórias, a partir da experiência da partilha e da horizontalidade. Na definição de Foucault, em oposição às utopias, as heterotopias são:

(...) lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade, e que são tipos de contra-locais, tipos de utopias efetivamente realizadas dentro das quais os locais reais, todos os outros locais reais que podem ser encontrados no interior da cultura são simultaneamente representados, contestados e invertidos, os tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, embora ainda sejam efetivamente localizáveis⁹ (FOUCAULT, 2001, P. 1571-1581).

A partir desta definição, identifico a OcupaMinC-SC como um desses espaços autônomos que construiu e dialogou a partir do encontro entre os cidadãos – fosse por afinidade ou conflito –, que repensou as possibilidades de sociabilidade desde uma dimensão comunitária inclusiva, que considerou as diversidades racial, de gênero, de cultura, de localidade, de idade, de nível socioeconômico e de etnia, e que, reconhecendo essa pluralidade como a riqueza de um povo, procurou garantir igualmente a todos a oportunidade de se expressar, interferir e participar da vida em sociedade, com respeito às diferenças, compreendendo, inclusive, que:

(...) ter autonomia não é ser contra tudo e todos, estar isolado ou de costas para o Estado, atuando à margem do instituído; ter autonomia é, fundamentalmente, ter projetos e pensar os interesses dos grupos envolvidos com autodeterminação; é ter planejamento estratégico em termos de metas e programas; é ter a crítica, mas também a proposta de resolução para o conflito em que estão envolvidos; é ser flexível para incorporar os que ainda não participam, mas têm o desejo de participar, de mudar as coisas e os acontecimentos da forma como estão; é tentar sempre dar universalidade às demandas particulares, fazer políticas vencendo os desafios dos localismos; ter autonomia é priorizar a cidadania: contruindo-a onde não existe, resgatando-a onde foi corrompida. Finalmente, ter autonomia é ter

pessoal capacitado para representar os movimentos nas negociações, nos fóruns de debates, nas parcerias de políticas públicas (GOHN, 2003, p. 17).

Por todo o território nacional, à semelhança do que ocorreu em Florianópolis, ao longo dos meses de maio, junho e julho de 2016, movimentos culturais realizaram a (re)apropriação de espaços públicos do Ministério da Cultura¹⁰ e se configuraram como formas de organização social descentralizadas, a partir da mobilização coletiva e da colaboração mútua. As ocupações foram formadas por atores sociais - de diferentes posições econômicas, sociais e culturais e com objetivos e ideais múltiplos - que se reuniram para reivindicar a inserção social e o direito à participação e inclusão de todos os cidadãos na vida política. Nestes termos e conforme a definição de Maria da Glória Gohn, as ocupações dos equipamentos do Ministério da Cultura podem ser consideradas movimentos sociais, pois se configuram como

ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural que viabilizam distintas formas da população se organizar e expressar suas demandas. Na ação concreta, essas formas adotam diferentes estratégias que variam da simples denúncia, passando pela pressão direta (mobilizações, marchas, concentrações, passeatas, distúrbios à ordem constituída, atos de desobediência civil, negociações etc.), até as pressões indiretas (GOHN, 2003, p. 17).

Questionando a democracia representativa institucional – preconizada pela ordem econômica neoliberal –, essas redes (ou teias) abrangeram uma diversidade sociocultural, de gênero, racial e econômica e lutaram pela promoção da igualdade social nas escalas local, regional e nacional, formando uma oposição conjunta ao governo golpista de Michel Temer. A rede de articulação nacional do movimento Ocupa Minc inicialmente foi promovida por integrantes da Frente Nacional de Teatro¹¹ e posteriormente ampliada para representações das ocupações oriundas de diversas áreas, inclusive não-artísticas, configurando a formação do Grupo de Articulação Nacional. A partir deste grupo,

ampliou-se a comunicação e realização de ações em parceria, tais como: realização de videoconferências; instauração de uma rede de apoio e proteção jurídica nas diversas localidades; promoção de programa de rádio nacional virtual das ocupações; realização de encontros presenciais em Brasília¹²; organização de atos de protesto unificados; publicação de manifestos, moções de repúdio e outros documentos produzidos coletivamente.

Em Florianópolis, o movimento social OcupaMinC-SC contribuiu para ampliar e aprofundar a noção de democracia, não somente ao dar visibilidade aos interesses e reivindicações populares, mas principalmente ao exercitá-la no interior do próprio coletivo. Nesse sentido, cabe ressaltar as potencialidades do espaço como um meio privilegiado de exploração de estratégias alternativas e emancipatórias¹³, dentro do qual os conflitos foram tão legítimos quanto necessários.

O reconhecimento da existência de contradições sistêmicas internas, essencial para a superação das mesmas, foi um dos desafios encontrados pelo coletivo OcupaMinC-SC, que primou pela garantia dos princípios de liberdade e igualdade entre os indivíduos que o compuseram. A experiência diária da adversidade, associada à necessidade da resolução de situações problemas que surgiam a todo o momento, tornaram imprescindíveis o enfrentamento e a busca de soluções a partir da conciliação dos interesses, com realização de mudanças por meio da própria práxis. Evidentemente, a tomada de decisões nos espaços heterotópicos, são mais lentas no transcorrer do tempo, pois demandam negociações e revisões de posições a todo o momento.

Ilustro esse aspecto, a partir de uma situação vivenciada nos primeiros dias de ocupação, em que ficou evidente a impossibilidade de se negligenciar a existência de uma “mesa segregadora” no Salão Fora Temer, local em que aconteciam as assembleias públicas. Ao comportar pouco mais de trinta pessoas confortavelmente assentadas ao seu redor,

a mesa excluía de um local discursivo – e consequentemente de uma posição de privilégio – todos os demais participantes das reuniões. Após debate sobre a questão em pelo menos três assembleias gerais, a decisão pela reorganização do espaço reconfigurou seus usos, revelou a existência de forças políticas e sociais assumidas pelos sujeitos dentro do movimento e manifestou o desejo coletivo pela superação das posições de poder, reconhecidas como oriundas da reprodução de padrões sociais que estavam sendo questionados pelo próprio movimento. Subjacente à confiança de que “só por meio da mudança de nosso mundo institucional podemos ao mesmo tempo modificar a nós mesmos, do mesmo modo como apenas por meio do desejo de modificar a nós mesmos pode a mudança institucional ocorrer¹⁴” posturas foram revistas, flexibilizadas e alteradas.

Outros conflitos, no entanto, tiveram desfecho não consensual, gerando desgastes cotidianos e dificuldades na coesão do coletivo. Por seu caráter de espaço de referência como resistência política, a ocupação provocou a aproximação de indivíduos e grupos¹⁵, que identificados com as reivindicações do movimento, vinham em busca auxílio. Muitas dessas solicitações, porém, não tinham condições de serem solucionadas pela ocupação, que procurou fomentar a criação de outros movimentos sociais com causas específicas e formar parcerias¹⁶ a fim de encaminhar demandas, sobretudo com relação à questão da assistência social e saúde. Na busca pela horizontalidade e inclusão, embora não fosse um movimento por moradia, a ocupação recebeu alguns artistas de rua que passaram a pernoitar no espaço. Em uma situação, depois de uma semana de convivência e diversas tentativas malsucedidas de diálogo, devido a dificuldades quanto ao cumprimento dos acordos coletivos e insistência na imposição de vontades individuais – por vezes de forma violenta e intimidadora –, após votação majoritária em assembleia, uma das ocupantes foi excluía da ocupação. Diferentemente de outras saídas já ocorridas

anteriormente, a saída desta ocupante causou um estremecimento das relações internas entre ocupantes, uma vez que houve discordância de algumas pessoas quanto a esta expulsão. Além disso, após esse acontecimento, a ocupação começou a sofrer retaliação externa de grupos mais radicais que questionavam o caráter popular do movimento, incitando a invasão do espaço e ameaçando incendiar o prédio.

É importante ressaltar que apesar de a maior parte das decisões da OcupaMinC-SC terem sido realizadas em assembleias – que pelo seu caráter horizontal e não hierárquico, costumavam ser extensas e exaustivas, com durações que ultrapassavam quatro horas –, algumas vezes o quórum dessas reuniões esteve diminuído, outras vezes a exigência de resoluções urgentes incorreu em algumas deliberações precipitadas e pouco coletivizadas.

Cito como exemplo a decisão da comissão de segurança sobre barrar alguns visitantes, principalmente no período noturno, utilizando critérios às vezes subjetivos, que embora visassem resguardar a integridade de ocupantes que pernoitavam no local, em sua maioria mulheres gerou desconfortos vários e situações de exclusão e preconceito. A rigidez na triagem aumentou depois que um ex-ocupante¹⁷, embriagado, após ter sido proibido de entrar, esfaqueou um dos seguranças do prédio, elevando o estresse e a preocupação com a segurança.

Outro exemplo de decisão particularizada foi com relação a uma ocupante que estava sofrendo transtornos psíquicos. A impossibilidade de conseguir assistência médica no local¹⁸ levou um grupo de pessoas a decidir pela revista às escondidas dos pertences da moça, a fim de tentar realizar contato com familiares, o que foi feito. Na ocasião descobriu-se que a mesma estava desaparecida há meses e no mesmo dia a mãe compareceu à ocupação para prestar socorro à filha.

Aponto estes fatos como exemplos simbólicos de alguns dos vários litígios que surgiram durante os 46 dias de ocupação e que foram

verdadeiros exercícios de cidadania e formação política. Para além das conquistas do movimento, de articulação político-cultural entre sujeitos, movimentos e instituições – que por si só já o validam e o inserem na história do município de Florianópolis – pode-se pensar em seus desdobramentos tais como: a formação de uma geração futura de agentes sociais – artistas, ativistas, educadores, estudantes, líderes comunitários, servidores públicos – que de alguma forma foram tocados pelo movimento OcupaMinC-SC ou gestados a partir desse encontro. Também aponto como consequência o fomento a outros agrupamentos de resistência e o estímulo a um ativismo político que se utiliza das tecnologias de comunicação para estabelecer contatos, difundir informações, realizar denúncias e convocar mobilizações sociais.

No contexto local, o movimento OcupaMinC-SC se revelou como inovador não apenas em sua apresentação e formulação – que a partir de um associativismo propositivo e calcado em vínculos interpessoais manifestou um protagonismo feminino e juvenil – como também em suas ações, que renovaram e abalaram a linguagem e as estruturas tradicionais de protesto, ao propor práticas artísticas híbridas, fundamentadas em uma cultura política, e que exploraram a alteridade.

A cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social. Isto é, quando apresentam concepções alternativas de mulher, natureza, raça, economia, democracia ou cidadania, que desestabilizam os significados culturais dominantes, os movimentos põem em ação uma política cultural (ALVAREZ, DAGNINO, ESCOBAR, 2000, p. 25.)

A ocupação, ação de desobediência civil, é uma forma de pressão e reivindicação sociopolítica que contesta privilégios, muitos deles conservados por uma legislação obsoleta e, via de regra, excludente e repressora, que tende a fortalecer o abismo das desigualdades sociais. Nesse cenário, ao identificar microfissuras produzidas na superfície do poder, a transgressão à norma torna-se legítima por questionar modos

de exclusão e marginalização e reivindicar “nenhum direito a menos”, seja ele econômico, social, político ou cultural. Tem-se a consciência de que “afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe” (CHAUI, 2009, p. 51). A partir desta perspectiva, o protesto na forma de ocupação é legítimo e reclama a intervenção e participação social nas instâncias deliberativas bem como a garantia da produção e acesso pela população aos bens culturais. É, portanto, uma “atividade democrática social [que] se realiza como um contrapoder social que determina, dirige, controla e modifica a ação estatal e o poder dos governantes” (ibidem).

A experiência cotidiana do intercâmbio, da diversidade, da co-dependência e da colaboração no interior da OcupaMinC-SC revigorou o conceito de democracia plena e logrou uma produção e difusão artístico-cultural nunca antes vista na cidade de Florianópolis e que desafiou o estado no cumprimento de sua função social.

A insuficiência de recursos e inconstância das ações voltadas à cultura e à arte nas diversas instâncias governamentais, a constante ameaça de destruição dos direitos historicamente conquistados, bem como a repressão e a violência institucional que tentam silenciar a população em seu legítimo direito à articulação política e à manifestação demonstram que realmente a cultura é uma ação política transversal e que a garantia das reivindicações populares só existe por meio da luta, que precisa ser cotidianamente fomentada e fortalecida. A OcupaMinC-SC, com todos seus dilemas e tropeços merece ser lembrada e saudada como um desses espaços políticos heterotópicos de mobilização, de articulação e de transformação social.

Como artista ativista ocupante, considero um privilégio fazer parte deste movimento, apesar de todas as suas contradições, dos problemas enfrentados, das incertezas quanto à validade e efetividade

sobre o que estávamos coletivamente realizando, dos muitos momentos vividos que geraram desgastes, conflitos, crises e dilemas pessoais. Acredito que esta experiência foi um difícil e importante desafio de negociação de desejos e práticas, de exercício de espaços de diálogo que apontaram para outras formas de sociabilidade política, em que são desconstruídas, tensionadas e questionadas cotidianamente, todas as estruturas de hierarquia. A convivência diária, a meu ver, foi essencial para a aproximação e cumplicidade entre os indivíduos que deram sustentação ao movimento por vir, com coesão e participação para além das delimitações de espaço.

Vida longa à OcupaMinC-SC. Nenhum direito a menos! Ocupar e Resistir! Fora, Temer!

Florianópolis, 10 de julho de 2016.

Notas

- ¹ Importante atentar para a diferenciação entre a utilização dos termos ocupação e invasão. Enquanto o primeiro faz referência à ação estratégica de apropriação, tomada de posse e utilização de um espaço, como forma de fazer pressão às instâncias deliberativas em prol de interesses coletivos, o segundo está associado à ideia de agressão e hostilidade, entrada à força em um espaço, em prol de interesses individuais. Frequentemente, mídia e estado “confundem” esses dois vocábulos a fim de desqualificar, criminalizar e silenciar ações políticas legítimas dos movimentos sociais, tratando-os como casos de polícia. Tal postura turva o sentido do uso da violência e preconiza espaços materiais sem considerá-los em sua dimensão de sociabilidade.
- ² MEDIDA PROVISÓRIA Nº 726, DE 12 DE MAIO DE 2016. Altera e revoga dispositivos da Lei no 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Edição Extra do Diário Oficial da União nº 90-B. República Federativa do Brasil - Imprensa Nacional, Poder Executivo, Brasília, DF, 12 mai. 2016. Seção 1, p. 1.
- ³ Minorias faz referência não à quantidade, mas a um grupo, no Brasil numericamente bem maior que o politicamente dominante, excluído da igualdade de condições para participação da vida social.
- ⁴ RETIFICAÇÃO MEDIDA PROVISÓRIA Nº 726, DE 12 DE MAIO DE 2016. Altera e revoga dispositivos da Lei no 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Edição Extra do Diário Oficial da União nº 95-A. República Federativa do Brasil - Imprensa Nacional, Poder Executivo, Brasília, DF, 19 mai. 2016. Seção 1, p. 1.
- ⁵ Cito como exemplos, a vigília da vergonha, a manifestação em frente à FIESC, os atos

de protesto diversos, tais como acompanhamento durante a madrugada, da votação pelo senado da abertura do processo de impeachment, realizada por estudantes e professores no campus I da Universidade do Estado de Santa Catarina.

- ⁶ O projeto de restauração do prédio histórico da Casa da Alfândega e arredores pelo Instituto do Planejamento Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e instalação da Casa do Patrimônio, que pretende ser um espaço cultural com programação artística aberta ao público, está previsto para ser realizado com recursos federal do Programa de Aceleração do Crescimento Cidades Histórico desde 2013.
- ⁷ A precariedade das instalações do prédio da Antiga Alfândega foi constatada em laudo técnico de engenharia, após vistoria realizada em março de 2016, portanto, anteriormente à ocupação. Também há suficiente documentação que comprova que pichações na fachada do edifício antecedem a ocupação, embora os integrantes da OcupaMinC-SC tenham proposto a técnicos do Iphan colaborar em sua restauração.
- ⁸ Ofício nº1076/2016/IPHAN/SC enviado em 01 de julho de 2016 pela superintendência do Iphan SC à comissão do Movimento Ocupa MinC SC, referenciando o processo Iphan/SC de nº 01510.01223/2016-72.
- ⁹ (...) des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. (FOCUALT, Michel. *Des espaces autres*. Tradução nossa.
- ¹⁰ Nas trinta e uma ocupações de órgãos do Ministério da Cultura que se estabeleceram em todas as capitais brasileiras, Distrito Federal e quatro cidades do interior, foram ocupados prédios em que funcionavam as sedes da Fundação Nacional das Artes (Funarte), do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e de escritórios de secretarias regionais do Ministério da Cultura (MinC).
- ¹¹ A Frente Nacional de Teatro foi criada em 2015, formada por trabalhadoras e trabalhadores, instituições, fóruns, movimentos, grupos, coletivos, companhias, cooperativas, sindicatos, associações e redes, fazedoras e fazedores de teatro no Brasil, com a finalidade de articular reivindicações relativas a políticas públicas estatais para o setor teatral, objetivando a democratização da difusão e produção artístico-cultural.
- ¹² Foram dois os encontros presenciais articulados pelo Grupo de Articulação Nacional da OcupaMinc-Brasil. O primeiro deles visou a participação na audiência pública da Comissão de Cultura na Câmara dos Deputados, no dia 24/05/16, para discutir a extinção do Ministério da Cultura, e teve representação de nove ocupações: Ceará, Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Paraíba, Paraná e Rio Grande do Norte. O segundo encontro ocorreu nos dias 27, 28 e 29/06/16, na OcupaMinc-DF, na sede da Funarte, no evento Ocupa Minc Brasil, com representação de dez ocupações: Bahia, Ceará, Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Paraíba, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. O financiamento dos custos das viagens foi realizado por cada ocupação. Em Florianópolis a arrecadação ocorreu por meio da contribuição colaborativa de pessoas físicas, coletivos e organizações que apoiaram o movimento Ocupa Minc SC.
- ¹³ HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Tradução; Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p.240.
- ¹⁴ Idem, p.245.

- ¹⁵ Cito como exemplos de pessoas que se identificaram e se aproximaram da OcupaMinC-SC integrantes de grupos artísticos, ativista de movimentos étnico-raciais e feministas, comunidade LGBTQ+, população em situação de rua, membros de conselhos municipais, associações de moradores, sindicatos, associações estudantis, partidos políticos, dentre outros.
- ¹⁶ Parceiro da OcupaMinC-SC, o Instituto Arco-íris, durante o período da ocupação instalou uma tenda em frente ao prédio da Antiga Alfândega e realizou mais de quatrocentos testes rápidos para diagnóstico de HIV. O Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua disponibilizou suas instalações para higiene dos ocupantes. Por meio de ações do movimento, conseguiu-se a doação de uma prótese dentária para uma ex-moradora de rua. Diariamente foram encaminhadas pessoas em situação de vulnerabilidade social para pernoitar em albergues municipais e instituições filantrópicas - que não conseguiram suprir a necessidade de abrigo para todos. Diversos apoiadores do movimento fizeram doações de alimentos, suprimentos e dinheiro, além de disponibilizaram seus lares para o preparo de refeições e realização da higiene dos ocupantes. Doações financeiras custearam gastos de transporte e alimentação para representação da ocupação em Brasília em Audiência Pública da Comissão de Cultura na Câmara dos Deputados no dia 24/05/16 e no encontro nacional das ocupa, o Ocupa Minc Brasil, também em Brasília de 27 a 29/06/16. O fundo também foi utilizado para reparo de equipamentos eletrônicos que foram cedidos por empréstimo para a OcupaMinC-SC e estragaram durante o uso.
- ¹⁷ A expulsão deste ocupante foi motivada pelo não cumprimento dos acordos coletivos, com relação ao consumo de drogas, e pela queixa de outros ocupantes acerca de assédio sexual e ameaças à integridade física.
- ¹⁸ Os integrantes da ocupação tentaram suporte técnico de profissionais da saúde e órgãos de cuidado e tratamento psicossocial, porém houve recusa de atendimento nas dependências da ocupação.

Referências bibliográficas

- ALVAREZ, Sônia A.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 25.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 2ª edição. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009, p.51
- FOUCAULT, Michel. *Dits e Écrits, tome II: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, p. 1571-1581.
- GOHN, Maria da Glória (org.). *Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais*. Petrópolis: Vozes, 2003, p.17.

O SALTO DE *TIERRA*: VIOLÊNCIA POLÍTICA E HISTÓRICA RELEGADA

José Ricardo Goulart

No mês de maio de 2013, um dos ex-ditadores da Guatemala, José Efraín Ríos Montt, passava pelo julgamento do genocídio que ceifou a vida de mais de mil membros da tribo Maya Ixil, ocorrido na década de oitenta do século XX. No mesmo ano, a artista guatemalteca Regina José Galindo desenvolve a obra intitulada *Tierra*, estimulada pelo violento episódio que custaria¹ a Ríos Montt, após a sentença de seu julgamento, oitenta anos de prisão. Observa-se na obra mencionada a possibilidade de um resgate historiográfico – neste caso, especificamente – de um trauma social, que relampeja – para dialogar com Walter Benjamin (2016) – em um momento de perigo no presente. Para o filósofo alemão, a tarefa revolucionária do materialismo histórico é interromper o caos estabelecido no presente, explodindo o contínuo da história, ao se apropriar das reminiscências do passado.

Nas linhas que se seguem, buscarei pensar a obra de Galindo, a partir da imagem do “salto do tigre”, criada por Benjamin em *Sobre o conceito da história*. Tal imagem, conforme o sociólogo Michael Löwy (2005), teria em seu domínio a capacidade de citar o passado como “uma fonte formidável de inspiração, uma arma cultural poderosa no combate presente” (p. 121). Ao se deslocar na história e citá-la a partir de uma proposição estética, Galindo proporciona não só sua difusão, ou a eclosão de um fato histórico no presente, mas elabora um fértil terreno que evidencia possíveis articulações entre arte, política e memória.

Pretendo neste artigo refletir, à luz da teoria benjaminiana, sobre o salto de *Tierra* em direção ao que se ofuscou na “história oficial”. Para tanto, revisitarei brevemente o contexto da América Latina e da Guatemala, no que diz respeito ao período ditatorial, introduzindo aspectos que caracterizaram os massacres que culminaram no genocídio maia. Acredito que este sobrevoo historiográfico permitirá apresentar o teor político que se apresenta no trabalho artístico de Galindo, que converge na reflexão sobre o resgate historiográfico e a reivindicação da memória.

A artista e a obra: breves apreensões

Regina José Galindo é uma artista visual e poetisa, nascida na Cidade da Guatemala, que utiliza o corpo, fotografias e vídeos como suportes para suas criações artísticas. Suas primeiras obras datam do ano de 1999² e tratam do tema da violência contra a mulher em seu país natal. Desde então, sob um viés crítico, Galindo vem expandindo seu olhar e se dedicando a abordar e denunciar, também, outras feridas da Guatemala – que não se restringem às fronteiras desse país e podem ser reconhecidas em outros lugares – em obras que se voltam às discriminações raciais e de gênero decorrentes das desigualdades retratadas pelas relações de poder, bem como as implicações éticas de tais injustiças sociais. Para a artista:

A arte é universal, ou deveria ser universal. Em meu trabalho eu parto da Guatemala. Me interessa mostrar a história em meu país, o que não se disse, o que não se diz, o que se nega, o que se esconde, o que se mente. Mas também me interessa ir além de meu país. Me interessa mostrar que a morte é a mesma na Guatemala, como nos Estados Unidos ou na Rússia, que a dor é mesma em um indivíduo que vive no terceiro mundo ou no primeiro mundo. Penso, acredito e trabalho porque a arte é uma ponte humana [...] e estamos todos interconectados (GALINDO, 2015).

Em *Tierra*, uma videoperformance com duração de trinta e três minutos, o conflito armado vivenciado pelo povo guatemalteco e a violência de Estado contra os povos indígenas, relegados à condição periférica de

marginalidade, se personificam na sugestão, traduzida pelo vídeo, de um confronto entre uma retroescavadeira, que avança violando a terra para construir um grande fosso, e seu corpo, que resiste à máquina permanecendo imóvel diante do vazio deixado pela escavação.

Os massacres retratados por Galindo aconteceram na década de oitenta do século XX. Com o intuito de desarticular os movimentos que se organizavam em guerrilha contra o regime ditatorial e diminuir as operações militares urbanas, o general Ríos Montt intensificou ataques e violações aos direitos humanos no campo. De acordo com os pesquisadores Roddy Brett e Frederic I. Solop, esta empreitada foi marcada por “uma extraordinária violência para destruir centenas de comunidades indígenas completas, que se supunha compor a base social insurgente. Povoados inteiros foram queimados e seus habitantes massacrados” (2008, p. 84)³. Para apreender melhor o contexto desses massacres, gostaria de capitular brevemente o período histórico guatemalteco que os originou.

América Latina e Guatemala: breve sobrevoo histórico introdutório

Dentre os muitos traços em comum apresentados pelos países que compõem o território latino-americano, talvez, o mais marcante seja a incidência de regimes ditatoriais militares, alicerçados a partir de golpes de estado. Na esteira da polarização entre Estados Unidos e União Soviética, durante a Guerra Fria, forjou-se a imagem de um inimigo: qualquer movimentação inclinada ao socialismo era vista como ameaça e deveria ser combatida pelo lado ocidental, encabeçado pelo imperialismo estadunidense. As ditaduras militares, financiadas pelos Estados Unidos, vivenciadas nos países da região a partir da década de cinquenta e sessenta – época em que o mundo passava pelo lapso do pós-guerra – podem ser vistas como reflexo de tal polarização e protecionismo do capital. O professor Osvaldo Coggiola (2014) afirma em ensaio

publicado no blog da editora Boitempo que, para se autoprotegerem, os Estados Unidos adotaram uma postura que se pautou no controle das conjunturas políticas dos países latino-americanos, sobretudo após o fim da Segunda Guerra e da vitória da Revolução Cubana. Para alcançar seu objetivo, investiram em ações de treinamento e politização dos militares. De acordo com o pesquisador,

Estas ações representavam apenas parte de toda uma reorientação estratégica para a região. O aparelhamento e doutrinação das forças armadas latino-americanas sob direta supervisão dos Estados Unidos, longe de “profissionalizar” os militares, tornou-os cada vez mais politizados. Isto deu às corporações militares vantagens frente a outras instituições políticas nacionais, como coesão, renda relativamente superior às médias nacionais e relações sociais privilegiadas, que preparavam as condições para torná-los em forças auxiliares dos EUA em seus próprios países. Foram criados programas específicos de doutrinação política anticomunista para os militares latino-americanos, que ganharam grande impulso com a administração Kennedy (COGGIOLA, 2014, S/P).

Decorreu de tais ações a tomada de poder por governos militares com a consequente instalação de regimes autoritários de extrema direita. Com o discurso da proteção nacional, toda e qualquer manifestação inclinada às ideias de esquerda ou que desviassem dos ideais militares foram proibidas e perseguidas. Da repressão política resultou uma série de atitudes autoritárias, como censura, perseguições, prisões, torturas e assassinatos ou sumiço de pessoas sem explicação. O período ditatorial deixou cicatrizes que, mesmo após o processo de uma suposta reabertura à democracia, podem ser percebidas até hoje nesses países.

Segundo o professor e historiador Greg Grandin (2004), no livro *A revolução guatemalteca*, a Guatemala foi o primeiro país da América Latina a sofrer intervenção estadunidense, em 1954, dez anos antes do golpe militar no Brasil. De acordo com as informações disponibilizadas por Grandin, o país viveu entre os anos de 1944 e 1954 o que se pode denominar como “os dez anos de primavera” (2004, p. 21), um período próspero para a democracia – liderado por Juan José Arévalo, e poste-

riormente, por Jacobo Arbenz Guzmán – com propostas governamentais voltadas à modernização política e econômica, além de reformas agrária e trabalhista. A referida prosperidade sucedeu o levante popular que ficou conhecido como Revolução de Outubro e depôs o governo totalitário do general Jorge Ubico Castañeda, em 1944.

Acompanhando as reflexões de Grandin, é possível destacar que um dos estopins para a tomada de poder através do golpe militar em 1954 foi o Decreto 900, ou a Lei da Reforma Agrária, proposta pelo então presidente Jacobo Arbenz. O escritor e jornalista guatemalteco Factor Méndez Doninelli elenca, em matéria publicada no sítio do jornal *La Hora*, que o Artigo 3 da Lei sancionada por Arbenz propunha:

A) desenvolver a economia capitalista camponesa e a economia capitalista da agricultura em geral; B) fornecer terra aos camponeses, empregados, colonos e trabalhadores agrícolas que não a possuem, ou que possuem pouca; C) facilitar a inversão de novos capitais na agricultura mediante arrendamento capitalista da terra nacionalizada; D) introduzir novas formas de cultivo, dotando principalmente os camponeses menos abastados, com ganhos de lavoura, fertilizantes, sementes e assistência técnica necessária; e E) elevar o crédito agrícola para todos os camponeses e agricultores capitalistas em geral (DONINELLI, 2013)⁴.

Tais medidas provocariam uma reorganização na distribuição de terras ociosas que afetaria principalmente as propriedades de empresas estadunidenses, como a *United Fruit Company*⁵, conforme entrevista do professor e pesquisador guatemalteco Mário Enrique Sosa Velásquez (2013), publicada em 4 de janeiro de 2013, no sítio do jornal Brasil de Fato. Buscando proteger seus interesses econômicos e políticos, os Estados Unidos apoiam e financiam a deposição de Arbenz, encabeçada pelo general Carlos Castillo Armas. A partir de uma operação secreta denominada PBSUCCESS, organizada pela Agência Central de Inteligência estadunidense (CIA), articulada com a igreja católica e com os grandes latifundiários, forjou-se o cenário propício para a perpetração do golpe de estado. Segundo Grandin,

os Estados Unidos mobilizaram todo seu poder para liquidar a Revolução de Outubro. Usaram a Organização dos Estados Americanos para isolar a Guatemala diplomaticamente, trabalharam com empresas norte-americanas a fim de gerar uma crise econômica no país [...]. A procura de armas, a marinha norte-americana passou a vistoriar todos os navios que entravam nos portos da Guatemala. A “ilegalidade flagrante” desse ato foi uma demonstração de força que não passou despercebida ao governo guatemalteco, que invocou inutilmente as leis internacionais em defesa de sua soberania. O departamento de estado designou os embaixadores mais obstinadamente anticomunistas para Guatemala, a Nicarágua e Honduras, ameaçando suspender as tão necessárias concessões comerciais e o crédito aos países latino-americanos que se recusassem a endossar seus planos para a Guatemala (GRANDIN, 2004, p. 41-42, grifos do autor).

A partir de então, sob o comando de Castillo Armas, tem início a ditadura militar guatemalteca, que se prolongou por quatro décadas até o ano de 1996. No início deste período, o anticomunismo foi institucionalizado na Guatemala e foram adotadas medidas repressivas contra os setores da população que se opusessem ao regime. Segundo consta no relatório elaborado pela *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (1999), foi criado no mês de julho de 1954 o Comitê Nacional de Defesa contra o Comunismo⁶, encarregado de investigar, perseguir e punir os insurgentes suspeitos de praticar atividades comunistas. No mesmo ano foi instituída a pena de morte aplicável a “atividades de resistência suscetíveis de ser consideradas comunistas” (CEH, 1999, p. 109)⁷. O relatório revela ainda que, ao final da investigação, foi identificado um total de 42.275 vítimas – entre homens, mulheres e crianças – que tiveram direitos humanos violados pelo estado da Guatemala durante o período. A Comissão reitera, porém, que esses dados, se somados a outros estudos sobre a violência política no país, podem ultrapassar a média de 200.000 vítimas entre mortos e desaparecidos.

Com a violência e dura repressão, por parte do Estado, a qualquer tipo de protestos sociais e o cerceamento de atividades políticas alternativas à ditadura, a estratégia encontrada pela população como forma de

resistência e tentativa de uma retomada democrática foi o conflito armado. Com apoio de militares dissidentes do regime e partidos políticos, vários grupos, inspirados na Revolução Cubana, foram formados com intuito de atuação na mobilização contra a política de exceção vigente na Guatemala. Velásquez pondera que

Nesse contexto, a organização camponesa e sindical foi se recuperando, a organização popular também, e a resposta do Estado e dos distintos governos deste regime ante a esses movimentos contestatórios foi a implementação de medidas repressivas de variadas ordens. O ápice se dá fundamentalmente na década de 1980, com a implementação da estratégia contrainsurgente que incluiu a chamada *tierra arrasada*, que consistia em implementar um conjunto de massacres na concepção de se “retirar a água do peixe”. Ou seja, para estes regimes, a guerrilha existia em função de uma base indígena e camponesa, que era sua origem, e nesse sentido [a ditadura] havia que destruí-los para que a guerrilha pudesse ser derrotada. Isso implicou na derrota militar do movimento revolucionário e em dezenas de milhares de guatemaltecos assassinados, desaparecidos, sequestrados, torturados, exilados, refugiados, etc (VELÁSQUEZ, 2013, grifos do autor).

Considerando a afirmação de Velásquez, é possível conferir uma intensificação na violência cometida pelo Estado a partir dos aparatos de repressão, sobretudo na década de oitenta, quando o regime era comandado pelo general Ríos Montt. Os ataques aos grupos revolucionários se intensificaram nas regiões do interior guatemalteco, atingindo trabalhadores rurais e aldeias indígenas inteiras, em prol da política neoliberal que, através de ações antirrevolucionárias, freava e revertia os avanços sociais que seriam promovidos pela reforma agrária. Como se pode constatar no relatório da *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (1999),

No período entre 1978 e 1982 se produziu entre amplos setores da cidadania uma crescente mobilização social e oposição política à continuidade da ordem estabelecida, cujas expressões organizadas, em alguns casos, mantiveram relações de diversas naturezas com a insurgência. Não obstante, em nenhum momento do enfrentamento armado interno, os grupos guerrilheiros tiveram potencial bélico necessário para constituir uma ameaça iminente para o Estado (COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO, 1999, p 27)⁸.

Apesar disso, a Comissão contabilizou, durante o período ditatorial, um número superior a seiscentos massacres organizados pelo exército, dentre os quais mais da metade aconteceram no período compreendido durante os anos de 1981 e 1983. É neste período que se localizam historicamente os massacres que deram origem à obra *Tierra*, concebida por Regina José Galindo.

A noção de “inimigo interno”, levantada pelas operações anticomunistas, através da Doutrina de Segurança Nacional, impulsionou os ataques generalizados no país. A *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* confirma em seu relatório que “o exército identificou os grupos do povo Maia como inimigo interno, porque considerava que constituíam, ou poderiam constituir, a base de apoio à guerrilha” (1999, p. 49). Além de devastarem tribos inteiras, os agentes do exército submeteram seus membros a ações brutais de tortura, qualificadas pela CEH como de especial gravidade devido à crueldade com que foram executadas. Tais violações de direitos humanos listadas pela Comissão incluíam desde estupro a:

Assassinato de crianças indefesas, que foram mortas, em muitas ocasiões, sendo atiradas contra paredes ou jogadas em valas sobre as quais, mais tarde, seriam lançados os cadáveres dos adultos; a amputação ou extração traumática de membros; os empalamentos; o assassinato de pessoas encharcadas em gasolina e queimadas vivas; a extração de vísceras de vítimas ainda vivas na presença de outras pessoas [em geral, familiares]; a prisão durante dias de pessoas em estado agônico já mortalmente torturadas; a abertura dos ventres de mulheres grávidas e outras ações igualmente atrozes (COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO, 1999, p 43)⁹.

Com o intuito de destruir completamente as tribos Maia, as perseguições feitas a essas comunidades incluíam ainda ataques aos elementos que constituem os traços de sua subjetividade, com a violação de direitos à identidade étnica e cultural. A CEH constata que “o exército destruiu centros cerimoniais, lugares sagrados e símbolos culturais. O idioma e a vestimenta, bem como outros elementos identitários foram objeto de repressão” (COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HIS-

TÓRICO, 1999, p 43)¹⁰. O exercício da espiritualidade maia, além dos procedimentos que conciliavam os conflitos e regulavam a vida social das tribos foram duramente proibido.

É possível ponderar, a partir desses abusos, que o Estado se utilizou de uma violência exacerbada direcionada a essas tribos, a fim de exterminá-las sem que pudessem deixar quaisquer rastros. A CEH concluiu em seu relatório que a particularidade comum entre as vítimas dos massacres mencionados era o pertencimento a determinados grupos étnicos, o que se caracteriza, segundo a Convenção para a Prevenção e Sanção do Crime de Genocídio¹¹ – adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas – como atos de genocídio. Um exemplo é o da comunidade Ixil, localizada no Triângulo Ixil – abrangido pelas cidades de Nebaj, San Juan Cotzal y Chajul – no território que compreende a Faixa Transversal Norte da Guatemala, que teve entre 70% e 90 % de sua população exterminada.

Arte, política e memória: o salto de *Tierra*

Para Galindo, as motivações que levaram o Estado a cometer esses crimes se encontram na ânsia por favorecer as grandes empresas multinacionais e uma pequena parcela da população: as elites que haviam perdido grandes porções de terra com a Lei da Reforma Agrária. Ao comentar em entrevista os impulsos que estimularam a criação de *Tierra*, a artista afirma que

A oligarquia, ou seja a parte abastada, a elite da Guatemala, aproveitou a conjuntura da guerra para continuar atacando e ficar com a maioria das terras indígenas. Quando acontecia a *tierra arrasada*, que é ao que me refiro nesta obra, quando chegavam às comunidades indígenas e os atacavam e os massacravam de tal forma, declarando que eram comunistas, era mentira. Eram indígenas que viviam na montanha, mas os assassinavam para poder ficar com as terras (GALINDO, 2013)¹².

Tierra foi concebida, segundo consta no sítio de Galindo, a partir de depoimentos ouvidos durante o julgamento de Ríos Montt. Apesar

de não se considerar ativista, por possuir objetivos estéticos, e não considerar que esteja trabalhando com uma denúncia, uma vez que os massacres se tornaram públicos durante o julgamento de Ríos Montt, a artista declara que suas obras são permeadas por um teor político. Esse teor pode se evidenciar pelo fato de que a artista desenvolve seus trabalhos sob uma perspectiva que foge à hegemonia e à história oficial, buscando contrastar as desigualdades sociais. Segundo Galindo (2013), seu país vive um contexto em que os conservadores, após o julgamento de Ríos Montt, tem rechaçado cada vez mais os artistas, poetas e escritores defensores dos direitos humanos e os acusam de “sujar a história do país”. Qualquer tentativa de abordar ou esclarecer os massacres genocidas são relacionados, por esses conservadores, a terrorismo¹³.

Para mim, antes de sujar a história do país, Galindo busca passar a limpo o que buscou se esconder nas entrelinhas da história oficial guatemalteca. O pensamento benjaminiano e o texto *Sobre o conceito da história*, escrito em 1940, bem como as reflexões de Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, podem ser profícuos para discutir tal afirmação. Compostas por dezoito fragmentos e dois apêndices, as teses propostas por Walter Benjamin trazem uma forte crítica ao historicismo clássico e linear e recomendam o procedimento materialista histórico para construir uma historiografia que articule dialeticamente a relação entre passado e presente, ao optar por uma visão alternativa às versões dominantes dos acontecimentos. De acordo com Michael Löwy (2005), para Benjamin, a história da cultura deve ser escrita a partir das lutas de classes, considerando os vencidos e excluídos. No décimo quarto aforismo formulado pelo filósofo alemão, em seu texto, consta que: “a história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2016, p. 18).

Acompanhando as reflexões de Löwy, esse Agora ao qual Benjamin se refere, seria o momento de ruptura da continuidade histórica, ou “uma

concepção do tempo histórico que o percebe como ‘pleno’, carregado de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos” (LÖWY, 2005. p.120, grifos do autor). Para Benjamin, é possível almejar essa explosão a partir do “salto do tigre”, que se relaciona dialeticamente com o passado e o presente e “consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (*Idem*).

Tal salto pode ser compreendido também com auxílio do apêndice A, no qual Benjamin contrasta as relações de causalidade, estabelecidas pelo historicismo progressista, entre os acontecimentos subsequentes da história e as possíveis constelações, no método materialista histórico, formadas por episódios localizados em períodos distintos:

O historicismo limitou-se a estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa de outro, não se transforma por isso em fato histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milênios de distância dele. O historiador que partir dessa ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. Com isso, ele funda um conceito do presente como “Agora” (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 2016, p 20).

Para Löwy (2005), esses estilhaços messiânicos seriam “os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente” (p. 140).

Acredito que tal “salto” possa ser identificado na obra de Galindo, pois no momento em que a videoperformance é executada, há a irrupção de um momento do agora no passado: a impunidade dos responsáveis pelas atrocidades cometidas durante a ditadura. Essa constatação emana também o disposto na tese número seis de Benjamin, que diz:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*), quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela

surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes (2016, p. 11, grifos do autor).

Galindo, de certa forma, organiza uma constelação histórica ao entrelaçar os estilhaços de memória dos oprimidos que se tornam presentes em uma imagem que relampeja num momento que sustenta a suspensão da sentença de Ríos Montt e o rechaço dos conservadores guatemaltecos a qualquer tentativa de reivindicação de esclarecimento sobre os massacres ao povo maia. Para embasar tal exemplo, cabe trazer a conclusão elaborada por Benjamin para a sexta tese:

Cada época, deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer (BENJAMIN, 2016, p. 11-12).

Nesse sentido, as investidas conservadoras de ocultar os números do conflito interno assumem uma empatia – nos termos de Walter Benjamin (2016) – com os vencedores. Para Benjamin, o método empático deve ser destruído pelo materialismo histórico, a fim de desvelar o que a barbárie da cultura busca ocultar. No sétimo aforismo, o filósofo descreve que:

Em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. [...]. Aqueles que, até hoje, saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima de seus contemporâneos (BENJAMIN, 2016, p. 12-13).

Mas o vencedor ao qual Benjamin se refere não está relacionado à literalidade do termo. Löwy explica que “o termo ‘vencedor’ não se refere, aqui, as batalhas ou as guerras comuns, mas a ‘guerra das classes’, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 71). Galindo se aproxima deste materialismo histórico ao tomar distância dos fatos históricos e abordá-los em seu trabalho sob o viés dos explorados. Como visto nas declarações da artista, não há o objetivo de denúncia, mas de refletir, e possibilitar a reflexão, sobre o que se nega entre os dominantes. Na mesma entrevista citada anteriormente, Galindo (2013) diz que *Tierra* é uma obra utópica, no sentido de que tudo se destrói ao seu redor, mas seu corpo permanece em pé. Acredito que nesse “corpo em pé” se personifique a memória daqueles que foram vencidos e contra os quais se empreendem infindáveis estratégias para invisibilizá-los e silenciá-los.

Considerações finais

Löwy pontua que o caráter político, ou atual, das teses de Benjamin reside no fato de que elas apontam que “a redenção / revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o ‘sentido da história’, o progresso inevitável” (2005, p. 74), pois estes conduzirão apenas a “novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão” (idem). Aqui se encontra o caráter revolucionário do “salto do tigre”: é preciso trazer ao presente e revelar de que forma as classes dominantes, as oligarquias, ergueram seus monumentos ao longo dos tempos através dos abusos e das explorações sobre as classes que seus sistemas opri-miram. Este enfoque possibilitaria o exercício de uma reflexão crítica, que foge ao campo da alienação e busca outras fontes, sobre o presente e sobre o passado.

Transferindo a discussão para o campo artístico, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin propõe politizar a arte

como uma tentativa de dificultar qualquer modo de alçá-la ao patamar hegemônico, levando em conta que qualquer atividade totalitarista está diretamente atrelada à hegemonização. O filósofo percebe o caráter revolucionário de transformação das obras de arte a partir da reprodução técnica, como uma forma de resposta às necessidades de uma estrutura social. Acrescente-se a isso que uma transformação no conteúdo, somada às modificações na forma artística, apontada em *O autor como produtor*, compreenderiam o que Bertolt Brecht chamou de “refuncionalização da arte”, termo que designa a radicalização dos meios produtivos e não apenas seu abastecimento. Já no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1994b) percebe que uma arte que propicie reflexões sobre a condição atual do homem é também aquela que, ao transformar o choque em poesia, abarca os estímulos aos quais os membros da sociedade estão expostos, tal qual o fez o poeta francês.

A artista Regina José Galindo, ao meu ver, se aproxima das propostas artísticas benjaminianas (politização da arte, refuncionalização e arte como condução para o exercício crítico), ao abordar – na área da performance, uma linguagem cada vez mais permeada pelas “poéticas do eu”, centradas nos desejos e angústias individuais – práticas e temas relacionados menos a uma subjetividade individual do que coletiva, que reivindicam uma memória perpassada por um senso de justiça aos vencidos.

Notas

¹ Conforme informações em entrevista concedida por Regina José Galindo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98>, a sentença de Ríos Montt foi cancelada dois dias após seu julgamento. Em breve pesquisa na internet, é possível tomar conhecimento de que as tentativas de julgamento se arrastam até hoje, tornando-se falidas.

² Conforme informações encontradas no sítio da artista <www.reginajosegalindo.com>.

³ Tradução nossa. “Una extraordinaria violencia para destruir cientos de comunidades indígenas completas, que se suponía eran la base social insurgente. Pueblos enteros fueron quemados hasta los cimientos y sus habitantes masacrados”.

- ⁴ Tradução nossa. “a) Desarrollar la economía capitalista campesina y la economía capitalista de la agricultura en general; b) Dotar de tierra a los campesinos, mozos colonos y trabajadores agrícolas que no la poseen, o que poseen muy poca; c) Facilitar la inversión de nuevos capitales en la agricultura mediante el arrendamiento capitalista de la tierra nacionalizada; d) Introducir nuevas formas de cultivo, dotando, en especial a los campesinos menos pudientes, con ganado de laboreo, fertilizantes, semillas y asistencia técnica necesaria; y e) Incrementar el crédito agrícola para todos los campesinos y agricultores capitalistas en general”.
- ⁵ Multinacional estadunidense produtora de bananas presente em grande parte do território Latino-Americano. Mantem-se ativa atualmente sob o nome *Chiquita Brands*. Segundo informações do sítio *Siglo XX*, a *United Fruit Company* possuía como estratégia a compra de grandes porções de terra na América Central, que mantinha em desuso, para evitar a instalação de empresas competidoras. Com a Lei da Reforma Agrária tais terras seriam expropriadas, divididas em lotes menores, distribuídas aos trabalhadores do campo e indenizadas ao longo do tempo.
- ⁶ Conforme informações do relatório, o Comitê foi dissolvido no mês de novembro de 1956, dezoito meses depois de sua criação, tendo sido convertido na Direção Geral de Segurança Nacional, que operava por duas sessões: Serviço Secreto e Defesa contra o Comunismo.
- ⁷ Tradução nossa. “actividades de resistencia susceptibles de ser consideradas como comunistas”.
- ⁸ Tradução nossa. “En el período 1978-1982 se produjo entre amplios sectores de la ciudadanía una creciente movilización social y oposición política a la continuidad del orden establecido, cuyas expresiones organizadas, en algunos casos, mantuvieron relaciones de diversa índole con la insurgencia. No obstante, en ningún momento del enfrentamiento armado interno los grupos guerrilleros tuvieron el potencial bélico necesario para constituir una amenaza inminente para el Estado”.
- ⁹ Tradução nossa. “Asesinato de niños y niñas indefensos, a quienes se dio muerte en muchas ocasiones golpeándolos contra paredes o tirándolos vivos a fosas sobre las cuales se lanzaron más tarde los cadáveres de los adultos; la amputación o extracción traumática de miembros; los empalamientos; el asesinato de personas rociadas con gasolina y quemadas vivas; la extracción de vísceras de víctimas todavía vivas en presencia de otras; la reclusión de personas ya mortalmente torturadas, manteniéndolas durante días en estado agónico; la abertura de los vientres de mujeres embarazadas y otras acciones igualmente atroces”. Minha intenção ao transcrever as atrocidades cometidas pelo exército guatemalteco listadas no relatório da CEH é de possibilitar ao leitor a compreensão da ferocidade, capaz de extrapolar qualquer limite de humanidade, com a qual o Estado agia sobre a população durante o período repressivo.
- ¹⁰ Tradução nossa. “El Ejército destruyó centros ceremoniales, lugares sagrados y símbolos culturales. El idioma y el vestido, así como otros elementos identitarios fueron objeto de represión”.
- ¹¹ O artigo 2º da referida Convenção estabelece, conforme o relatório da CEH (1999, p. 48) que “se entende por genocídio qualquer dos atos mencionados abaixo perpetrados com a intenção de destruir, total ou parcialmente, a um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, como: a) assassinato de membros do grupo; b) lesão grave à integridade física ou mental dos membros do grupo; c) submissão intencional do grupo a condições de existência que levem a sua destruição física, total ou parcial; d) medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo; e) transporte forçado de crianças do grupo a outro grupo”. Tradução nossa.
- ¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98>.
- ¹³ Conforme referenciado em nota anterior.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____ *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet.

7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor".. In: _____. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Obras escolhidas - III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. Sobre o conceito de história. in: _____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BRETT, Roddy; SOLOP, Frederic I.. Decir verdades acalladas y rebatir invisibilidades subalternas: investigación académica en casos legales. in: *Nómadas*, Bogotá, v. 29, p.80-95, out. 2008. Disponível em: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=242>. Acesso em: 06 jun. 2016.
- COGGIOLA, Osvaldo. O ciclo militar na América do Sul. In: *Blog da Boitempo*. 2014. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2014/03/24/o-ciclo-militar-na-america-do-sul/>>. Acesso em: 28 mai. 2016.
- COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO. *Guatemala: Memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: CEH, 1999. Disponível em: <http://www.gt.undp.org/content/guatemala/es/home/library/crisis_prevention_and_recovery/guatemala-memoria-del-silencio.html>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- DONINELLI, Factor Méndez. Revolución e reforma agraria. in: *La Hora*. 2013. Disponível em: <<http://lahora.gt/hemeroteca-lh/revolucion-y-reforma-agraria/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- GALINDO, Regina José. *Regina José Galindo: La víctima y el victimario*. 2015. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/video/regina-jose-galindo-la-victima-y-el-victimario-english-captioned>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- _____. *Regina José Galindo, "Tierra" 2013*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98>. Acesso em: 12 jun. 2016.
- GRANDIN, Greg. *A revolução guatemalteca*. Trad. Luiz Antônio de Araújo. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das reses] Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SIGLO XX. United Fruit Company. in: *Siglo XX*. 2010. Disponível em: <<https://elsigloxx.wordpress.com/hegemonia-conservadora/united-fruit-company/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- VELÁSQUEZ, Mário Enrique Sosa. Guatemala luta por autonomia. in: *Brasil de Fato*. 2013. Entrevista concedida a Fábio Alkmin e Waldo Lao. Disponível em: <<http://antigo.brasildefato.com.br/node/11389>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

RISO E PROFANAÇÃO EM RAFUCKO

Antônio Carlos “Jucca” Rodrigues de Oliveira

Em texto que discute o conceito de subjetividade na obra de Marx, Silveira descreve o processo através do qual os modos de produção capitalistas circunscrevem o horizonte do imaginário político e social aos limites próprios do sistema. Quando Jameson¹ (2011, 1:10:06) afirma que não importa quão grande seja a crise, é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo; ou quando Zizek compara o presente histórico com a imagem do desenho animado quando o coioote, a perseguir o papa-léguas, já passou a linha do abismo, mas, para cair, falta olhar para baixo e perceber que não mais existe o chão que o sustenta² (Cf. ZIZEK, 2011, 1:05); constata essa impossibilidade de “identificar e realizar ações fundamentais, portadoras potenciais de alternativas de alteração significativas do curso de suas vidas” (SILVEIRA, 2002, p. 107). Uma crise, portanto, de imaginação, de subjetividade. Toda tentativa de ampliar esse horizonte de possibilidades é transmutada em “gestos de banditismo”³ (SILVEIRA, 2002, p. 108).

A tarefa política do nosso tempo, na visão de Agamben (2007), é resgatar a vocação profanadora do jogo, pois o homem contemporâneo já não sabe jogar. Para Benveniste (*apud* Agamben, 2007) o ato de consagração é constituído pela conjunção entre um mito, representado em palavras, e um rito, reproduzido em ações. É o dispositivo do sacrifício que “realiza e regula a separação” (p. 66) do objeto consagrado reservando a ele um uso exclusivo na esfera do sagrado. Para Agamben (2007) profanar é a operação inversa que busca restituir ao objeto um

novo uso: público e comum. Os dispositivos da profanação são dois: por contágio, quando algo impuro toca o objeto sagrado; ou pelo jogo, a quebra da conjunção mito-rito, traduzindo apenas o mito em palavras ou apenas o rito em ações. A tarefa política de nosso tempo ganha outra dimensão quando o autor elege como alvo da operação o capitalismo, compreendido como uma religião culpabilizante e em culto permanente⁴.

Devido a uma performance satírica realizada no centro do Rio de Janeiro pelo “ativista” carioca Rafucko⁵, no dia 20-11-2013, quando foram premiados os melhores e os piores das manifestações populares daquele ano; o site da revista *Veja*⁶ publicou uma série de matérias acusando o artista de ter utilizado, na ocasião, manequins roubados. Rafucko foi intimado a prestar esclarecimentos na polícia civil do Rio de Janeiro e transformou o próprio depoimento em uma performance pública, onde o depoente negou-se a ser depoente e, ao menos simbolicamente, inverteu o jogo, inquirindo o poder público. Este trabalho quer investigar essa dramaturgia poliautoral de ações artísticas, jornalísticas e policialescas, como um modo de subjetivação subversivo e como um gesto profano. A obra de Rafucko age ora como disparador, ora como catalizador. As acusações e a intimação policial são compreendidas como fortes indícios de, por um lado, uma reação policialesca à imaginação transgressora de um artista tornada inimiga de estado, e, por outro, uma reação moral e religiosa à profanação, violação, de um dos altares sagrados do capitalismo: uma vitrine de roupas.

Prólogos disparadores

Junho de 2013, uma série de protestos convocados pelo Movimento Passe Livre contra o aumento de R\$ 0,20 nas passagens de ônibus tomou proporções que, hoje, todos conhecem. No dia 17-06-2013, um desses protestos concentrou-se próximo à residência do governador Sérgio Cabral, do Rio de Janeiro. O protesto seguia barulhento, porém pacífico,

até a chegada da tropa de choque⁷, com um tanque de água⁸. Por razão que nenhuma reportagem esclarece, a baixa potência do canhão de água transformou a arma de repressão em jato de mangueira: uma broxada do poder público, em público, quase transformou o protesto em banho de carnaval. Mesmo assim, a tropa avançou e dispersou a multidão de maneira caótica pelas ruas do centro⁹. O saldo da operação da tropa de choque, capaz de transformar o protesto pacífico em um princípio de guerra civil, foi de 15 manifestantes detidos¹⁰ – entre eles, Rafucko –, 5 policiais feridos, 2 agências bancárias e 1 loja da Toulon depredadas¹¹. Mesmo Erthal (2013), em matéria que denuncia o vandalismo do protesto no site da *Veja*, afirma que a violência nos protestos tem “como combustível as ações exageradas da polícia”. Embora, é preciso dizer, quando a revista é *Veja*, faço como Geni: prefiro amar com os bichos¹².

A cobertura da mídia trouxe tons sentimentais ao fato, com ênfase no sofrimento causado pelos prejuízos materiais ao proprietário da franquía da Toulon¹³. Um dos sócios da loja, Eduardo Ballesteros, declarou:

Nunca vi uma maldade tão grande [...] não é contra mim, [...] essa agressão não é contra nós da Toulon, essa agressão é contra a cidade, contra o patrimônio da cidade, contra todos nós que aqui vivemos¹⁴. (*apud* RAMOS, 2013)

Mario Gabão, diretor de marca da Toulon, expressou a dor da perda:

estou aqui emocionado, cumprindo esse dever doloroso. Foi uma violência sem tamanho com uma marca que tem 43 anos de Rio de Janeiro, DNA carioca e identidade Rio ¹⁵ (*apud* QUAINO, 2013).

Dois fatos chamam atenção. O primeiro é corriqueiro, embora não menos estranho: a atribuição à marca, não apenas de uma “identidade”, mas de um DNA biológico. Se for verdade que o neoliberalismo e globalização conseguiram “de um lado, desconectar ainda mais os caminhos da economia dos registros do social e, de outro, subsumir os componentes de nosso psiquismo e subjetivação à ordem mercantil”

(SILVEIRA, 2002); a fala de Gabão (*apud* QUAINO, 2013) é exemplo dessa “determinação geral a partir da qual tanto os sujeitos quanto os objetos são produzidos: a forma mercantil” (p. 105) que transmuda a natureza das relações “de relação entre pessoas em relação encoberta por coisas” (SILVEIRA, 2002, p. 105). Ao atribuir identidade, idade e DNA à franquia, Gabão promove uma dupla operação: “coisificação de pessoas e, ao mesmo tempo, personificação das coisas” (SÈVE *apud* SILVEIRA, 2002, p. 105).

O segundo é a tentativa, ao menos retórica, de elevar a franquia da rede internacional de lojas à categoria de patrimônio público da cidade do Rio de Janeiro. A fala de Ballesteros (*apud* RAMOS, 2013) em um aparente gesto profano propõe a transformação de um bem privado em bem comum. Tomada em seu contexto, entretanto, o que se configura é uma reação religiosa a outro gesto, esse sim, profano, como se verá. Como todo discurso religioso, o depoimento é carregado de uma ambiguidade retórica “inerente ao vocabulário do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Religião, segundo o autor, “não é o que une homens e deuses [*religare*], mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos [*religio*]” (p. 66). Na perspectiva separadora, religiosa, do sistema capitalista, pode-se compreender o trabalho como um dispositivo sacrificial que regula e realiza a separação entre a esfera sagrada – nesse caso, a privada – e a dos homens – pública. A vitrine pode ser compreendida ao mesmo tempo como dispositivo de separação, altar dos objetos sagrados e, claro, estratégia de divulgação. Ao quebrar as vidraças da Toulon quebrou-se o muro de separação translúcido, que permite a visão do altar e seus objetos sagrados – mercadorias –, ao mesmo tempo em que restringe seu uso. A vitrine seduz e interdita, catequiza e penitencia.

É preciso acrescentar uma informação pouco divulgada: as roupas saqueadas da Toulon foram distribuídas aos moradores de rua¹⁶. Retiradas de um uso exclusivo na esfera do sagrado, foi atribuído às

mercadorias um novo uso, um uso comum. O que se viu no dia 17-06-2013, na visão de Agamben (2007), foi um gesto profano por contágio. Sua ambiguidade: profanou as mercadorias e consagrou a marca como vítima preferencial da violência. Ballesterio (*apud* RAMOS, 2013), ao promover o status da franquia a patrimônio público, parecia buscar, ao menos retoricamente, uma reconexão entre economia e sociedade que apontaria para um uso público dos objetos privados; porém, o discurso, compreendido em seu contexto, nega tal possibilidade. Primeiro porque toda sua intencionalidade busca tornar o ato profano um crime contra o patrimônio público. Segundo, porque tal discurso foi possível apenas no contexto do saque, pois profana o já profanado: uma bomba de efeito moral.

Primeiro ato – festivo

No dia 20-11-2013, Rafucko apresentou uma performance intitulada “1º Uh Uh Uh – Prêmio de Protesto” nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na Cinelândia, palco de algumas manifestações. A performance, uma cerimônia de entrega de “prêmios” para todos os destaques das manifestações naquele ano, reuniu cerca de 50 pessoas e teve cobertura da mídia alternativa¹⁷. O traje, não obrigatório, foi o *black-bloc-tie*, e o prêmio, a “pedra portuguesa de ouro”. A escolha dos premiados seguiu o modelo da gestão Sérgio Cabral: o voto era aberto ao público, mas a decisão final era do próprio Rafucko. Entre as categorias de melhor ocupação, melhor grito, pior manipulação, melhor repressão, melhor cobertura e melhor protesto alternativo, uma delas chamou a atenção do colunista Reinaldo Azevedo, da já mencionada revista. O prêmio de melhor ato de vandalismo foi concedido à quebra dos manequins da Toulon, e o respectivo troféu “Molotov de Ouro” foi entregue “em mãos” a um manequim presente, que preferiu não se pronunciar ao receber o prêmio. A cerimônia foi apresentada por Rafucko e

durou pouco menos de 1 hora. O tom performance, como é comum em seus trabalhos, foi satírico e paródico, mas gerou alguns efeitos nada paródicos, embora talvez, farsescos.

Segundo ato - “jornalístico”

O “movimento” *Black bloc*¹⁸ estava na mira do *site* da *Veja* e foi tema de diversas reportagens desde a morte do cinegrafista Santiago Ilídio Andrade, atingido por um rojão durante manifestação no dia 06-02-2014. Surgido na Alemanha nos 1980, a tática protagonizou algumas ações diretas nas manifestações de 2013 e ganhou status de movimento criminoso na visão do *site*. No dia 13-02, em matéria que divulgava uma lista com supostos doadores dos *Black blocs*, responsáveis “por depredações e vandalismo”¹⁹ (CASTRO, 2014a); constava o nome do delegado Orlando Zaccone²⁰. O valor da contribuição: R\$ 200,00. O delegado confirmou a informação: “fiz a doação para um evento cultural e vi para o que estava doando. [...] A doação foi para o ‘Ocupa Câmara’, não foi para o *Black bloc*”. (ZACCONE *apud* CASTRO, 2014a). Outra matéria, dia 14-02-2014, repercutia o fato ao caracterizar a doação como crime:

Quem contribui de alguma forma com um grupo que venha a cometer um crime pode ser responsabilizado judicialmente, ainda que não tenha participação direta nos delitos²¹. (CASTRO, 2014b)

A primeira menção ao nome de Rafucko foi publicada no dia 17-02-2014 às 18h25, embora o alvo fosse outro. A matéria denunciava a presença do delegado Orlando Zaccone na performance *Prêmios de Protesto*:

Zaccone tem direito de rir do que quiser. Mas a partir do momento em que acha graça do crime de roubo, depredação do patrimônio público e privado e de atos de vandalismo, deixa de ter credenciais necessárias para chefiar policiais que deveriam, na verdade, investigar e prender quem roubou a Toulon²². (CASTRO, 2014c)

A reportagem acusava Rafucko de interceptação, uso dos manequins roubados da Toulon em sua performance; e Zaccone, de prevarica-

ção ao não reconhecer, ou reconhecer e não agir, “os manequins expostos como egressos da loja saqueada” (CASTRO, 2014c). É de se perguntar: como seria possível atribuir alguma identidade à suposta vítima, no caso, um artefato industrial fabricado em série? Que dirá reconhecê-la? Menos de uma hora depois de postada, a matéria foi replicada na íntegra no blog de Azevedo²³ (2014a).

No dia seguinte, Zaccone publicou sua resposta desmentindo as acusações da matéria. Atribui a acusação de uso de manequins roubados a uma “confusão entre a abordagem humorística e a realidade feita pela *Veja*” e argumenta:

O que está em jogo não é o fato de [...] eu ter participado da premiação teatral realizada pelo meu amigo Rafucko. O que a *Veja* não tolera é um policial que despreza o Estado Policial! O que a *Veja* não tolera é um delegado de polícia que ao invés de aparecer em fotografias com empresários e políticos se dispõe a encontrar ativistas e pessoas que podem lhe oferecer muito mais do que todas as articulações empresariais, políticas e financeiras de uma revista comercial, através da sublime experiência da LIBERDADE²⁴. (ZACCONE, 2014)

19 de fevereiro foi dia de muito trabalho para Azevedo. A menção ao crime aparece em três publicações de seu blog. Primeiro, às 4:53:

Uma peça de humor na Internet, por mais sem graça ou desastrada que seja, é uma obra de ficção. O delegado Zaccone participou de uma celebração em que estavam expostos manequins de uma loja que tinha sido saqueada. Se os criminosos não estavam presentes — muito provavelmente, sim! —, tinham ao menos levado para lá o produto do seu crime²⁵. (2014b)

Em outro texto, publicado às 16:48, anuncia que o delegado “foi chamado a dar explicações sobre sua participação em protestos e sua ligação com pessoas suspeitas de cometer crimes”²⁶ (AZEVEDO, 2014c). Às 17:34, Azevedo publicou seu terceiro texto onde reafirma o roubo e, para comprovar sua tese, apresenta duas fotos da performance com suas respectivas legendas extraídas de uma “falsa página de humor, que faz apologia dos *Black blocs* e do vandalismo” (AZEVEDO, 2014d). O jornalista

não cita, mas a “falsa” página é de autoria do Rafucko: <https://rafucko.com/tag/gala/>. A primeira foto é apresentada como prova do crime: “Esse é um manequim da Toulon, que tinha sido roubado da loja que havia sido saqueada no Leblon” (AZEVEDO, 2014d). Mostra em primeiro plano um manequim revestido de cacos quadriculados de espelho, com o Teatro Municipal e espectadores ao fundo. A legenda “incriminadora”: “manequim vandalizado da Toulon chegou com traje de gala, mas não falou com os jornalistas” (*apud* AZEVEDO, 2014d). A segunda foto, o momento da premiação, mostra Rafucko segurando um megafone para o discurso do contemplado. A legenda incriminadora: “manequim da Toulon faz discurso de agradecimento. O silêncio do ser inanimado emocionou a plateia presente” (*apud* AZEVEDO, 2014d). A matéria conclui: “será que o delegado não viu? Impossível.” (AZEVEDO, 2014d).

Rubricas de passagem

Nenhuma das matérias apresentou prova de que o manequim usado na performance é o mesmo vandalizado no Leblon. O que as fotos e legendas revelam é uma confusão primária entre representação e performatividade. O trabalho de Rafucko muitas vezes opera na fronteira entre realidade e ficção, mas diferentemente de outros *performers*, não busca em nenhum momento borrar ou confundir essas fronteiras. A camada representativa e teatral está sempre bem grifada, embora se apoie em fatos documentais. Os eventos indicados a prêmios eram fatos documentais, entretanto, a cerimônia era marcada por um deboche da própria precariedade do evento e das condições da luta. Como afirmou Rafucko durante o ato, ao justificar a ausência de uns e outros indicados: “o prêmio não vale nada mesmo”²⁷ (PRÊMIO, 2013, 14:38). Se os discursos tinham pelo tom paródico um trânsito entre ficção e realidade, a cerimônia não deixava dúvidas, era pura representação e explicitava isso o tempo todo. O manequim usado na performance

apenas representava os manequins da Toulon. Será que Azevedo não viu? É possível.

Se for verdade que toda tentativa de ampliar o horizonte do nosso imaginário para além dos limites do próprio sistema é tomada como gesto de banditismo, ou ainda que todo gesto profano desperta uma reação agressiva de caráter moral proporcional à eficácia do ato; é preciso apontar na performance de Rafucko esses dois indícios. A performance, entretanto, não parece conter nenhum gesto profano, ao menos nos termos de Agamben (2007). Ao prestar uma bem humorada e provocativa homenagem à profanação das roupas da Toulon, o ato denunciava e criticava a grosseira cobertura jornalística dos acontecimentos de 2013, mas não havia ali qualquer resquício de sagrado que pudesse ser profanado, quer por jogo quer por contágio. O pecado (capital?) de Rafucko foi fazer humor das ruínas de uma vitrine. Imperdoável para os beatos. A carga moral e religiosa das matérias parte da convicção do crime, pecado, para exigir justiça, castigo; e faz pensar: não seria o riso outro dispositivo de profanação que não o jogo ou o contágio? Pode-se compreender o ato de rir da destruição de um objeto ou espaço sagrado, como a atribuição de um novo uso comum? Rir é uma forma de uso?

Se as matérias citadas podem ser tomadas como indícios de uma reação religiosa, foi a própria polícia civil que concedeu a obra o *status* de crime. Ao que parece, a acusação do jornalista sensibilizou o delegado Felipe Bittencourt.

Entreato cômico – intim(id)ação

Em vídeo publicado no dia 23-05-2014, Rafucko ensina como transformar um “azedo limão em uma doce limonada”²⁸ (2014a,1:12). O vídeo: uma paródia do programa televisivo matinal da Ana Maria Braga. O azedo limão: um mandato da Divisão de Assuntos Internos da Corregedoria Interna da Polícia Civil, expedida no dia 3 de abril,

intimando Rafucko a comparecer no antigo prédio do DOPS no Rio de Janeiro no dia 24-05 às 14 horas para prestar esclarecimentos. A receita exibida é bastante simples. Rafucko esfrega a intimação – uma cópia, fique claro – em um espremedor manual de laranjas até sobrar só o “bagacinho” (1:48). Quando abre o espremedor, retira de dentro outra cópia, esta, com desenhos e um texto sobrepostos, divulgando uma campanha de financiamento coletivo para seu novo projeto – um *talk show*²⁹ –, sem deixar de grifar dia, local e hora do depoimento. Ao final, anuncia:

Pré-entrevista do *Talk Show* [itálico meu] do Rafucko
Quinta feira, 24/4, às 14 h
Rua da Relação, 42 – Centro, RJ30 (2:50)

Dramaturgicamente, o gesto é inequívoco. Incorpora o mandato à sua agenda “artista” e prenuncia sua intenção e provável desfecho: a transformação do depoimento policial em *talk-show*. Mas não explica como pretende fazer isso.

Terceiro ato

A pré-estreia contou com a cobertura de diversos veículos da mídia independente, como a Mídia Independente Coletiva³¹ e o Centro de Mídia Independente³². Apesar de desaconselhado por seus advogados, Rafucko compareceu trajando um figurino “William Bonner *Sexy*”³³, como ele mesmo definiu (MANEQUINS, 2014a, 7:28), mas foi impedido de entrar no prédio antes de vestir um par de calças. Não encontrei informações sobre o tempo do depoimento, mas o questionamento girou em torno da performance “Prêmios de Protesto”. A resposta de Rafucko foi uma não resposta, permaneceu em silêncio durante todo o depoimento por não se sentir “confortável em prestar esclarecimentos sobre uma performance artística à Polícia”.³⁴ Após o depoimento, à frente do prédio, Rafucko leu o seu pronunciamento, ou melhor, realizou publicamente a sua entrevista com a Polícia Civil do Rio:

“A arte é conduta atípica.”

Lá dentro, me mantive em silêncio, porque acredito que tenho poucas respostas a dar para a Polícia Civil. Entretanto, tenho muitas perguntas:

O Rio de Janeiro tem uma das polícias que mais mata no Brasil – e no mundo! Quantas investigações estão sendo feitas sobre este fato neste momento? Quantas já foram julgadas?

O ex-governador Sérgio Cabral é notório mandante de vários crimes contra a população. Por que nem ele nem ninguém da sua quadrilha de Secretários foram intimados a prestar qualquer esclarecimento?

A internet está cheia de páginas que apoiam e promovem a violência policial. Quantas destas páginas são alvo de investigações da Polícia Civil? Quantos administradores já foram intimados para prestar esclarecimentos?

Hoje, em pleno 2014, eu fui intimado [...] O colunista mentiroso Reinaldo de Azevedo me acusou de “interceptação”. Disse que eu teria usado um manequim roubado da Toulon na performance “Prêmios de Protesto”, onde ironizei a distorção patética do governo do Rio e da mídia durante os protestos de 2013. Durante a “premiação”, um manequim inanimado recebeu o prêmio de “Maior Ato de Vandalismo”, porque, em julho de 2013, a quebra de uma loja no Leblon causou mais comoção na cúpula de segurança do RJ do que a retirada de vidas humanas na favela da Maré uma semana antes. [...] o fato de a gente estar aqui hoje, nesta situação, é MAIS UMA PROVA de que a Polícia continua se preocupando mais com os manequins da Toulon do que com os corpos humanos estendidos no chão das favelas. [...] E pra você que tá sentado no sofá, achando que tá tudo bem, eu sinto lhe dizer, mas esta guerra é contra você! E ela vai chegar até você, porque a nossa mídia trabalha para justificar os crimes de polícias e governos.[...]

Rebele-se! É legítimo! É legal! E, neste momento, é extremamente necessário! (2014b).

Rubrica final

A tentativa de construir uma leitura dramatúrgica destes atos como um modo de subjetivação subversivo ou como um gesto profano não pode desconsiderar seu trânsito entre ficção e realidade. O borramento das fronteiras entre ficção e realidade tem sido um dispositivo frequente na arte da performance como forma de problematizar a realidade como

construção, mas, não parece ser o caso em Rafucko. O dispositivo de borramento, nesse caso, foi operado justamente pela imprensa, que, aliás, tem feito uso político frequente do dispositivo de forma muito mais potente e eficiente que, em geral, as performances artísticas. A dramaturgia de Rafucko transita entre essas instâncias apenas porque entrou, forçosamente, em diálogo com elas – quer quando foi detido na manifestação de 2013, quer quando foi acusado e intimado a depor. O gesto subversivo, entretanto, é claro: ao realizar publicamente a pré-entrevista de seu *talk show*, inverte a relação de poder entre depoente e delegado, com o requinte irônico de divulgar previamente o desfecho. Não borra fronteiras, transforma o depoimento em pré-entrevista ao calar-se diante do delegado e formalizar seu interrogatório diante da imprensa.

Falta esclarecer o jogo de profanação. Um interrogatório, de forma geral, pode ser compreendido como a conjunção de um rito – o ato de interrogar circunscrito temporal e espacialmente a uma hierarquia de poder – e de um mito –, os conteúdos narrativos das respostas e perguntas – no sentido de estabelecer uma versão consagrada dos fatos, ou ao menos, de esclarecer pontos que permitam construí-la. Ao longo de um interrogatório, certas versões são consagradas como verdade em sacrifício de outras. No caso de Rafucko, o mesmo interrogatório pode ser lido sob dois pontos de vista diversos. Como um rito de consagração da verdade, na visão da Corregedoria; e para Rafucko, como a oportunidade de um jogo profano. E como lembra Agamben:

Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (2007, p. 68).

Na primeira parte, Rafucko manteve-se em silêncio diante do delegado. O rito do interrogatório foi cumprido à risca, mas o mito foi cancelado. As perguntas foram formuladas, mas nada foi narrado em

resposta, não havendo, portanto, nenhuma verdade que a ser consagrada ao final do ato. A quebra da conjunção mito-rito neutralizou seu uso sagrado, mas não configurou um novo uso. Na segunda parte realizou seu pronunciamento em frente ao prédio da Corregedoria da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Rafucko cumpriu à risca o rito do interrogatório – perguntas foram formuladas à Polícia Civil – e, mesmo com a ausência de respostas, ou de um representante que pudesse respondê-las, as perguntas em si são bem mais que as repostas: nenhum dos acontecimentos citados foi investigado. Não se vê, portanto, um cancelamento induzido do mito – a versão oficial do fato –, mas como a própria narrativa oficial. O silêncio é a resposta. O pronunciamento de Rafucko, além de formular perguntas-respostas, buscou desconstruir a narrativa divulgada pela imprensa, não para estabelecer uma nova verdade consagrada, mas para restituir seu uso comum, o debate público. Transformou o vetor unidirecional de um interrogatório em um diálogo de dois interrogantes. Ao levar a segunda parte do depoimento para o espaço público, devolveu ao cidadão o direito de questionar os agentes de sua construção hegemônica e a própria construção da “verdade” histórica. Nessa operação, ao menos dois objetos concretos foram profanados. A intimação, de uso exclusivo do estado, usada como peça de divulgação e convite público para a pré-estreia de um *talk show*. E o próprio interrogatório, transformado em pré-entrevista, tornada pública, no próprio espaço em que ela se deu e na cobertura da mídia alternativa. Embora esta última transite no espaço fronteiro entre público e privado da internet.

Ao exercício e à prática da política e da justiça, cada vez mais, circunscritas e consagradas exclusivamente à classe de políticos, policiais, juristas, e – por que não? – à imprensa; Rafucko responde criando um horizonte de novas possibilidades na relação cidadão-estado, onde o cidadão articulado coletivamente tem poder, de fato, de interpelação do poder público. Se a arte da performance busca instaurar uma per-

formatividade, isto é, fazer com que algo aconteça, instaurar uma nova realidade a partir de um programa de ações, verbais ou não verbais; em Rafucko, esse algo é de caráter político. Diz respeito à relação ética do indivíduo-cidadão com a polis, seus bens e usos comuns. O trabalho de Rafucko perturba, de maneira positiva, não apenas as camadas simbólicas das estruturas de poder, mas, talvez as próprias estruturas. Cumpre a tarefa política de nosso tempo. Profana, e o faz sorrindo.

Notas

- ¹ JAMESON, Fredric. Café Filosófico: As Faces do Contemporâneo – Globalização e Pós-Modernidade. Palestra. Campinas, CPFL, 26 de maio de 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/30799273>. Acesso em 25-05-2016.
- ² ZIZEK, Slavoj. Today Liberty Plaza had a visit from Slavoj Zizek. Occupy Wall Street. Oct. 9, 2011, 6:04 p.m. Disponível em: <http://occupywallst.org/article/today-liberty-plaza-had-visit-slavoj-zizek/>. Acesso em: 05-06-2016.
- ³ SILVEIRA, Maria Lúcia Souza da. Algumas notas sobre a temática da subjetividade no âmbito do marxismo. *Revista Outubro*, n. 7, 2002.
- ⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. Capitalismo como religião. Trad. De Jander de Melo Marques Araújo. In: *Revista Garrafa*, Número 23, Jan-Abr, 2011. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acesso em: 27-05-2016.
- ⁵ Rafucko é um misto de jornalista, comediante, dramaturgo, ativista, vídeo-maker, cronista e cidadão, ou como ele prefere: umartivista. Seu campo de atuação é diverso, já realizou performances de rua, intervenção urbana em passeata pró redução de maioridade, um talk show, entre outros materiais. É dura a tarefa de enquadrá-lo, que o dirá a polícia. Dois traços saltam aos olhos: o uso de mídias alternativas, um claro alinhamento político e o humor afiado: satírico e paródico.
- ⁶ Algumas das matérias saíram também na revista. Cito o site pois foi minha fonte de pesquisa.
- ⁷ Vídeo gravado por Rafucko mostra o caminhão avançando sobre a manifestação. In: RAFUCKO. Rafucko sendo detido (completo). Youtube, 19-07-2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-f7KDXi4d0>. Acesso em 10-05-2016.
- ⁸ Veículo equipado com um canhão de água usado pela polícia para reprimir manifestações.
- ⁹ Rafucko, em vídeo, relata detalhes dos acontecimentos. RAFUCKO. Rafucko relata abuso policial. Youtube, 19-07-2013b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihJrDRVEsc0>. Acesso em 10-05-2016.
- ¹⁰ Nenhuma das matérias consultas faz qualquer menção à detenção dos agentes do saque e depredação das lojas. Ao que tudo indica, o alvo da repressão policial foram exclusivamente os cidadãos manifestantes.
- ¹¹ Cf. ERTHAL, João Marcello. Protestos no Rio descambam para vandalismo profissional. *Veja*, São Paulo, 18-07-2013, 02:06. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/>

- noticia/brasil/protestos-no-rio-descambam-para-o-vandalismo-profissional. Acesso em 10-05-2016.
- ¹² “Geni” é personagem da canção “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque. Namorada de “tudo que é nego torto, do mangue e do cais do porto”, dos “errantes, dos cegos, dos retirantes”, Geni também tinha seus caprichos, e a “deitar com homem tão nobre, tão cheirando a brilho e a cobre, preferia amar com os bichos”.
- ¹³ Parece sintomático, em todas as matérias consultadas pouco se fala das duas agências de banco.
- ¹⁴ RAMOS, Nina. ‘Nunca vi uma maldade tão grande’, diz dono de loja depredada no Rio de Janeiro. *Último Segundo*, Rio de Janeiro, 18-07-2013, 16:24. In: <http://ultimo-segundo.ig.com.br/brasil/rj/2013-07-18/nunca-vi-uma-maldade-tao-grande-diz-dono-de-loja-depredada-no-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: 10-05-2016.
- ¹⁵ QUAINO, Lilian. Lojistas lamentam prejuízo após saque em fim de protesto no Rio. *G1*, Rio de Janeiro, 18-07-2013, 20:29. Atualizado em: 13:04. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/07/lojistas-lamentam-prejuizo-apos-saques-em-fim-de-protesto-no-rio.html>>. Acesso em 10-05-2016.
- ¹⁶ ‘NUNCA vi maldade tão grande’, lamenta empresário que teve loja destruída. *O DIA*. Rio de Janeiro, 18-07-2013, 12:47:18. Atualizada em 18-07-2013, 16:38:31. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-07-18/nunca-vi-maldade-tao-grande-lamenta-empresario-que-teve-loja-destruida.html>. Acesso em 10-05-2016.
- ¹⁷ Os coletivos Olho da rua e Mídia Ninja transmitiram ao vivo o evento. A cobertura do Olho da Rua encontra-se disponível em: <http://twitcasting.tv/olhodarua1/movie/26057749>. Acesso em: 10-05-2016. E a cobertura do Mídia Ninja em: <http://twitcasting.tv/midianinja/movie/26058701>, e em: http://twitcasting.tv/midianinja3_rj/movie/26058959. Ambos acessos em: 10-06-2016.
- ¹⁸ De acordo com a Wikipédia: “*Black bloc* (do inglês *black*, preto; *bloc*, agrupamento de pessoas para uma ação conjunta ou propósito comum, diferentemente de *block*: bloco sólido de matéria inerte) é o nome dado a uma tática de ação direta, de corte anarquista, empreendida por grupos de afinidade que se reúnem, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, utilizando-se da propaganda pela ação para desafiar o establishment e as forças da ordem. *Black bloc* é basicamente uma estrutura efêmera, informal, não hierárquica e descentralizada. Unidos, seus integrantes pretendem adquirir força suficiente para confrontar as forças da ordem”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_bloc. Acesso em: 30-05-2016.
- ¹⁹ CASTRO, Gabriel; OLIVEIRA, Pâmela. Vereadores e delegado aparecem em lista de doadores de Black Blocks. In: *Veja*, Rio de Janeiro, 13-02-2014a, 15:45. Atualizado em 14-02-2014, 17:22. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/vereadores-juiz-e-delegado-aparecem-em-lista-de-doadores-de-sininho>. Acesso em 10-05-2016.
- ²⁰ Orlando Zaccane é delegado de polícia civil do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em Ciências Penais pela Universidade Cândido Mendes (2004), Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense (2013), Professor do Curso de Pós-Graduação em Direito e Processo Penal da Cândido Mendes e Professor de Criminologia da Academia de Polícia Civil Sílvia Terra. Autor dos livros *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas* (editora Revan, 2007) e *Indignos de vida: a forma jurídica da política de extermínio de inimigos na cidade do Rio de Janeiro* (editora Revan, 2015). Foi responsável pelo inquérito inicial do caso Amarildo que desmontou a versão de que o assistente de pedreiro seria traficante. Informações retiradas da plataforma Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4201989T6>. Acesso em: 27-05-2016.

- ²¹ CASTRO, Gabriel; HAIDAR, Daniel. Sem máscara: doações expõe conexões do Black Block. In: *Veja*, Brasília/Rio de Janeiro, 14-02-2014b, 07:39. Atualizado em 14-02-2014, 09:32. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/sem-mascara-doacoes-expoem-conexoes-do-black-bloc>. Acesso em: 10-05-2016.
- ²² CASTRO, Gabriel. Sininho e o delegado no baile dos mascarados. In: *Veja*, Brasília, 17-02-2014c, 18:25. Atualizado em: 18-02-2014, 11:12. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/sininho-e-o-delegado-no-baile-dos-mascarados>. Acesso em: 11-05-2016.
- ²³ AZEVEDO, Reinaldo. Os debochados – O delegado Zaccone no prêmio “Molotov de Ouro”. In: *Veja*, 17-02-2014a, 19:16.
- ²⁴ ZACCONE, Orlando. Eu conheço a Sininho. In: *Viomundo*, 18-02-2014, 11:23. Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/delegado-responde-a-veja-e-acusa-revista-de-ma-fe.html>. Acesso em: 11-05-2016.
- ²⁵ AZEVEDO, Reinaldo. Zaccone, o delegado Pinóquio, tem chique e confessa que mentiu à reportagem uma segunda vez. Já que foi desmascarado, que vista a máscara dos blackblocs de vez! In: *Veja*, São Paulo, 19/02/2014b, 04:53.
- ²⁶ AZEVEDO, Reinaldo. Delegado Orlando Zaccone é chamado a dar explicações sobre sua ligação com extremistas. In: *Veja*, São Paulo, 19/02/2014c, 16:48. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/delegado-orlando-zaccone-e-chamado-a-dar-explicacoes-sobre-sua-ligacao-com-extremistas/>. Acesso em: 11-05-2016.
- ²⁷ PRÊMIO de Protesto Rafucko. Rio na Rua, Rio de Janeiro, 21-10-2013. Disponível em: <http://twitcasting.tv/olhodarua1/movie/26057749>. Acesso em: 27-05-2016.
- ²⁸ RAFUCKO. Polícia Civil Entrevista Rafucko | #TalkShowDoRafucko. Youtube, 23-04-2014a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2a22lGKihQ>. Acesso em 23-05-2016
- ²⁹ Ver: <https://www.catarse.me/pt/rafucko>. Acesso em: 23-05-2016.
- ³⁰ O endereço é famoso e tem história. Trata-se de um prédio vizinho ao antigo DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, um dos principais órgãos de perseguição política, prisão, tortura, morte e desaparecimento forçado de pessoas durante a ditadura civil-militar.
- ³¹ Ver: MANEQUINS valem mais que vidas. Mídia Independente Coletiva – MIC, Rio de Janeiro, 24-04-2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hS8itzSy8IY>. Acesso em 23-04-2016.
- ³² Ver: POLÍCIA Civil entrevista Rafucko – 24/04/2014. Comando de Mídia Independente – MIC, Rio de Janeiro, 24-04-2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tk7pnaCmLVI>. Acesso em 23-04-2016.
- ³³ Rafucko vestia-se como William Bonner da cintura pra cima e, da cintura pra baixo, vestia apenas suas roupas íntimas, uma meia calça arrastão e calçados.
- ³⁴ RAFUCKO. Rafucko entrevista polícia civil. Blog, Rafucko, Rio de Janeiro, 25-04-2014b. Disponível em: <https://rafucko.com/2014/04/25/rafucko-entrevista-policia-civil/>. Acesso em 25-05-2014.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
AZEVEDO, Reinaldo. Os debochados – O delegado Zaccone no prêmio “Molotov de Ouro”. In: *Veja*, 17-02-2014a, 19:16.

- AZEVEDO, Reinaldo. Zaccone, o delegado Pinóquio, tem chique e confessa que mentiu à reportagem uma segunda vez. Já que foi desmascarado, que vista a máscara dos blackblocs de vez! In: *Veja*, São Paulo, 19/02/2014b, 04:53.
- AZEVEDO, Reinaldo. Delegado Orlando Zaccone é chamado a dar explicações sobre sua ligação com extremistas. In: *Veja*, São Paulo, 19/02/2014c, 16:48. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/delegado-orlando-zaccone-e-chamado-a-dar-explicacoes-sobre-sua-ligacao-com-extremistas/>. Acesso em: 11-05-2016.
- BENJAMIN, Walter. Capitalismo como religião. Trad. De Jander de Melo Marques Araújo. In: Revista Garrafa, Número 23, Jan-Abr, 2011. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acesso em: 27-05-2016.
- CASTRO, Gabriel; OLIVEIRA, Pâmela. Vereadores e delegado aparecem em lista de doadores de Black Blocks. In: *Veja*, Rio de Janeiro, 13-02-2014a, 15:45. Atualizado em 14-02-2014, 17:22. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/vereadores-juiz-e-delegado-aparecem-em-lista-de-doadores-de-sininho>. Acesso em 10-05-2016.
- CASTRO, Gabriel; HAIDAR, Daniel. Sem máscara: doações expõe conexões do *Black Block*. In: *Veja*, Brasília/Rio de Janeiro, 14-02-2014b, 07:39. Atualizado em 14-02-2014, 09:32. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/sem-mascara-doacoes-expoem-conexoes-do-black-bloc>. Acesso em: 10-05-2016.
- CASTRO, Gabriel. Sininho e o delegado no baile dos mascarados. In: *Veja*, Brasília, 17-02-2014c, 18:25. Atualizado em: 18-02-2014, 11:12. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/sininho-e-o-delegado-no-baile-dos-mascarados>. Acesso em: 11-05-2016.
- ERTHAL, João Marcello. Protestos no Rio descambam para vandalismo profissional. *Veja*, São Paulo, 18-07-2013, 02:06. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/protestos-no-rio-descambam-para-o-vandalismo-profissional>. Acesso em 10-05-2016.
- JAMESON, Fredric. Café Filosófico: As Faces do Contemporâneo – Globalização e Pós-Modernidade. Palestra. Campinas, CPFL, 26 de maio de 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/30799273>. Acesso em 25-05-2016.
- MC, Petter. Mortes na Maré x Saques na Toulon - O que te comove? | *Diário de 1 MC*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6Czu8sPEBE>. Acesso em 17 de maio de 2016.
- ‘NUNCA vi maldade tão grande’, lamenta empresário que teve loja destruída. O DIA. Rio de Janeiro, 18-07-2013, 12:47:18. Atualizada em 18-07-2013, 16:38:31. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-07-18/nunca-vi-maldade-tao-grande-lamenta-empresario-que-teve-loja-destruida.html>. Acesso em 10-05-2016.
- MANEQUINS valem mais que vidas. Mídia Independente Coletiva – MIC, Rio de Janeiro, 24-04-2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hS8itzSy8IY>. Acesso em 23-04-2016.
- POLÍCIA Civil entrevista Rafucko – 24/04/2014. Comando de Mídia Independente – MIC, Rio de Janeiro, 24-04-2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tk7pnaCmLVI>. Acesso em 23-04-2016.
- PRÊMIO de Protesto Rafucko. “Rio na Rua”, Rio de Janeiro, 21-10-2013. Disponível em: <http://twitcasting.tv/olhodaru1/movie/26057749>. Acesso em: 27-05-2016.
- QUAINO, Lilian. Lojistas lamentam prejuízo após saque em fim de protesto no Rio. G1, Rio de Janeiro, 18-07-2013, 20:29. Atualizado em: 13:04. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/07/lojistas-lamentam-prejuizo-apos-saques-em-fim-de-protesto-no-rio.html>. Acesso em 10-05-2016.
- RAFUKO. Polícia Civil Entrevista Rafucko | #TalkShowDoRafucko. Youtube, 23-04-

- 2014a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2a22lGKihQ>. Acesso em 23-05-2016.
- RAFUCKO. Rafucko entrevista polícia civil. Blog, Rio de Janeiro, 25-04-2014b. Disponível em: <https://rafucko.com/2014/04/25/rafucko-entrevista-policia-civil/>. Acesso em 25-05-2014.
- RAFUCKO. Rafucko relata abuso policial. Youtube, 19-07-2013b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihJrDRVEsc0>. Acesso em 10-05-2016.
- RAFUCKO. Rafucko sendo detido (completo). Youtube, 19-07-2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-f7KDXi4d0>. Acesso em 10-05-2016.
- RAMOS, Nina. 'Nunca vi uma maldade tão grande', diz dono de loja depredada no Rio de Janeiro. Último Segundo, Rio de Janeiro, 18-07-2013, 16:24. In: <http://ultimo-segundo.ig.com.br/brasil/rj/2013-07-18/nunca-vi-uma-maldade-tao-grande-diz-dono-de-loja-depredada-no-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: 10-05-2016.
- SILVEIRA, Maria Lídia Souza da. Algumas notas sobre a temática da subjetividade no âmbito do marxismo. Revista Outubro, n. 7, 2002.
- ZACCONE, Orlando. Eu conheço a Sininho. In: Viomundo, 18-02-2014, 11:23. Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/delegado-responde-a-veja-e-acusa-revista-de-ma-fe.html>. Acesso em: 11-05-2016.
- ZIZEK, Slavoj. Today Liberty Plaza had a visit from Slavoj Zizek. Occupy Wall Street. Oct. 9, 2011, 6:04 p.m. Disponível em: <http://occupywallst.org/article/today-liberty-plaza-had-visit-slavoj-zizek/>. Acesso em: 05-06-2016.

AGITPROP: COLETIVO COIOTE E A PALAVRA CORPORIFICADA

Lígia Marina de Almeida

O Coletivo Coiote¹ ficou conhecido nas redes sociais e nos principais noticiários do Brasil por ações como a realizada no Rio de Janeiro/RJ, na Marcha das Vadias, durante a visita do Papa ao Brasil (2013). Nesta ação, os participantes do coletivo quebravam santos católicos e emulavam sexo com cruzeiros e santas². Ficaram conhecidos também com a ação na Universidade Federal Fluminense, conhecida como Xerecas Satânicas (2014)³. Segundo a “performer-professora-pelada” Sara Panamby Rosa da Silva, o Coletivo Coiote:

vem desenvolvendo suas performances mais radicais há pelo menos quatro anos de maneira independente sem contar com o apoio de instituições ou leis de fomento. Não há um site com seus trabalhos, uma página com design contemporâneo e suas melhores fotografias ou currículo Lattes. Em uma busca no Google por “Coletivo Coiote” aparecem dezenas de sites sensacionalistas, religiosos, feministas, festivais nos quais participaram, o escândalo da performance realizada no ano anterior durante a Jornada Mundial da Juventude no Rio de Janeiro. Conhecem o trabalho aqueles que assistiram, que se relacionaram de alguma forma. (SILVA, 2014, p.1)

A palestra intitulada “Outras histórias fantásticas sobre dominação psicossocial (e seu revés)”, ministrada pelo pesquisador Gustavo Motta⁴ no ADVERSIDADE: I Encontro sobre gênero, diversidade sexual e performance do Pantanal (2014)⁵, apresenta pistas importantes sobre a produção do Coletivo Coiote. Motta analisa o coletivo como possíveis refuncionalizadores das técnicas de Agitação e Propaganda russa e alemã, ao se referir à ação feita pelo coletivo no dia 27 de julho de 2013, na Marcha das Vadias:

Trata-se, (à semelhança das técnicas agitpropistas) primeiramente da capacidade de concisão, ou seja, de passar o recado de modo muito claro e segundo, a tentativa de elaborar, justamente pelo fato de estar aberto para ser permeado pelo fora, numa relação mútua, tentando inventar um jeito de aprender coletivamente.

Esse “permeado pelo fora”, da fala de Gustavo, se refere ao ‘público’ escolhido pelos Coiotes para sua ação: eles não procuraram se apresentar no meio dos fiéis católicos que estavam no Rio de Janeiro para ver o Papa, mas escolheram agir justamente dentro da Marcha das Vadias. Nas palavras da coiota Raíssa Vitral:

a performance que rolou na Marcha das Vadias foi uma ação necessária. A igreja é castradora, colonizadora e assassina. Nos impressionou muito que nada estivesse sendo feito em termos de ação direta durante as marchas da Jornada Mundial da Juventude ou durante os pronunciamentos do Papa. Enfim, decidimos fazer a mulher santificada, a castração dos nossos desejos, a caça às bruxas e o massacre aos povos originários.⁶

Vadias em Marcha

À época da ação, representantes da Igreja Católica no Brasil queriam processar as organizadoras da Marcha das Vadias (MdV) pela ação do Coletivo Coiote (até então, anônimo, como veremos a seguir). Apesar dos diversos dizeres que as manifestantes que integravam a Marcha levavam nas mãos e no corpo (“FODA-SE A JMJ”, “MEU CÚ É LAICO”, “TIREM SEUS ROSÁRIOS DOS MEUS OVÁRIOS”, etc.)⁷, correlatos à ação dos Coiotes, as organizadoras declararam, através de uma nota de posicionamento em seu blog que:

a performance com cruzeiros de madeira e estátuas de gesso, que vem sendo debatida na mídia não foi construída pela MdV, que sequer sabia de sua realização e conteúdo, bem como desconhece seus realizadores. A MdV apenas agiu para garantir a segurança daquelas pessoas, o que foi igualmente feito para TODAS as performances realizadas e para TODOS os presentes na Marcha. Esta performance durou apenas alguns minutos e a Marcha prosseguiu por seis horas de muita música, pluralidade, alegria e politização, tanto pelo direito das mulheres como pelo fim do racismo, homofobia e outras violências institucionais. A Marcha das Vadias não

tem uma postura autoritária ou de enfrentamento em relação à fé e à existência de religiões. Muitas de suas organizadoras e parceiras diretas são pessoas religiosas, dentre as quais algumas professam a religião católica, a umbanda e outras religiões cristãs. A MdV estava oficialmente agendada desde Março de 2013 para ocorrer em Copacabana, enquanto a visita do papa ocorreria em Guaratiba, a 40 km de distância. Quando a vigília da Jornada Mundial da Juventude foi transferida às pressas para o Leme, a MdV prontamente mudou seu trajeto para o lado oposto, de modo a se distanciar do evento católico, a fim de não haver confronto direto e garantir a livre expressão de manifestação de ambos os grupos. Além disso, a MdV sempre manteve estreito diálogo com organizações religiosas que reconhecem e exigem a efetivação dos direitos das mulheres e dos LGBTs, que estavam presentes no evento dando seu apoio.⁸

Apesar de tanta semelhança de ideário entre a literatura empunhada pelas manifestantes da Marcha das Vadias e do Coletivo Coiote, por que as organizadoras da Marcha das Vadias não se identificaram com os atos “antiecumênicos” dos Coiotes?

Nossa hipótese é que no caso Coiotes o ‘panfletário’ estaria no testar o corpo até o seu limite, numa corporificação e identificação radical com a “palavra”, este último, procedimento também caro aos agitpropistas.

O procedimento, típico da *agitprop*, de “passar o recado de modo muito claro” pode ser observado tanto nas frases “diretas” escritas nos corpos de Raíssa Vitral e Gilda Boka de Karalha (“O estado não manda aqui” e “Dar o cu é uma delícia”, reciprocamente) como também em suas ações.

O *agitprop*, como literatura/jornalismo vivos, desenvolveu diversas maneiras de “imprimir” (sem a utilização do papel, escasso na Rússia soviética) palavras de uma revolução feita e a ser construída ao incorporar elementos gráficos (cartazes, placares e letreiros) em suas ações. Silvana Garcia cita, por exemplo, o coletivo Blusa Azul (1923-1933), um dos mais importantes grupos de *agitprop* da União Soviética, que tinha entre integrantes e colaboradores nomes como Osip Brik, Boris Yuzhainin e Vladimir Maiakovski. Eles utilizavam os “cartazes-vivos: vários

atores, portando letreiros ou desenhos, à moda de “homem-sanduíche” da propaganda popular” (GARCIA, 1990, p. 42).

O Blusa Azul nasceu sob os auspícios do Instituto de Jornalismo de Moscou. A quais formas jornalísticas estariam ligados os Coiotes, ou seja, como compõem sua dramaturgia informativa? Sabemos que hoje as chamadas “redes sociais” são os meios mais utilizados para obtenção de informação rápida e constante. Um dos primeiros sítios criados de maior alcance foi o Twitter, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais próprias e de outros contatos. Ficou famoso pelo limite de espaço fornecido a essas “notícias pessoais”, em cada postagem: 180 caracteres. Baseados nesses novos limites de circulação da informação, em que repousa o próprio modo de se manifestar na rua atual, se sobressai a atividade política-artística como vírus, o que subverte a dimensão individual nesses novos lugares de se “fazer amigos” e “conversar”. Ao se apropriarem dos 180 caracteres, os Coiotes os utilizam integrando o corpo (individual e social) a estas palavras soltas no mundo virtual, oferecendo um lastro pleonástico (entre o que se diz e o que se faz) a elas. Não bastaria apenas militar pela liberação do corpo nas redes sociais ou empunhar um cartaz escrito “Dar o cu é uma delícia” numa manifestação. Essa delícia é assim experimentada, ao vivo, na rua, publicamente.

Será, talvez, a política realizada pelos Coiotes justamente esta corporificação radical da palavra? O maior combate aos preceitos e à colonização católica, que separa corpo de alma e matéria de ideia, não será justamente esta identificação entre palavra (revolucionária) e corpo (oprimido), na direção de libertação dos mesmos? Nesse sentido, podemos sair em defesa dos Coiotes: não era um ato “anti-ecumênico”, ao contrário, com suas “práticas” eles estariam se filiando à cosmovisão indígena, mais uma vez sendo coerentes com seus objetivos (manifes-

tarem-se contra o genocídio indígena), mas, de forma não-pleonástica, já que não é necessário usar cocar para se aliar às causas indígenas.

Quando se fala de “uma determinada clareza no assunto tratado”, não quer dizer que a afirmação estaria apenas atrelada ao fato dos Coiotes defenestrarem publicamente as figuras tipicamente católicas. Tem a ver também com a inversão de quem age sobre essas figuras. Quem penetrava as santas eram os Coiotes e não o contrário: a ideia propriamente católica de que Deus e Jesus, ambos masculinos, estão dentro de nós, devem ser internalizados por nós. Ou seja, eles apassivavam as figuras (de dominação social) católicas ao se tornarem sujeitos-ativos da relação, ao literalmente colocarem dentro de seus corpos as imagens católicas, objetificando-as, e assim “invertendo o fetichismo das imagens religiosas, invertem também a noção de passividade, no qual o objeto ‘penetrador’ é o inerte-passivo, em oposição à “ação” dos corpos que são penetrados.”¹⁰

Tal argumento pode ser validado também pelo fato de que a simples quebra material dos ícones religiosos não é suficiente para inverter a lógica de dominação social. Tais experiências já foram realizadas num sentido abertamente conservador, como no famoso caso do pastor da Igreja Evangélica Universal do Reino de Deus, Sérgio Von Helder, que chutou uma imagem de Nossa Senhora de Aparecida, ao vivo, em transmissão da Rede Record de televisão em 1995. Tal ato demonstra estar longe de ser alguma ação de empoderamento do povo, principalmente no sentido das performances dos Coiotes¹¹. Ainda dentro dessa lógica, o que estaria em jogo na ação dos Coiotes não é apenas o combate ao catolicismo e sim o combate à própria colonização dos corpos e da vida – da qual os símbolos católicos são, por sua vez, também uma “encarnação”. Assim, a igreja católica e seus símbolos, ao serem introduzidos dentro dos corpos dos performers, empoderam o corpo dos próprios Coiotes e de seu “público” – testemunha e comparsa de ação e não da

igreja, uma das responsáveis históricas por milhões de mortes e pela manutenção do *statu quo* vigente.

Outra ação “literal” do grupo era dada através de seu figurino: os dois Coiotes vestiam camisetas pretas cobrindo o rosto (espelhando o público composto por manifestantes), um tapa-sexo (deixando o resto do corpo seminu) e coturnos (utilizadas tanto pelos militares quanto pelo movimento punk e anarquista).

Também os agitpropistas russos e alemães se utilizavam de um figurino comum a todos os integrantes da cena. Esse vestuário comum era em geral formado por macacões ou roupas retiradas do mundo do trabalho operário. Tal alusão era da ordem de outro espelhamento: colocar na cena artística, visando um protagonismo na vida, do homem do futuro: o operariado (e a classe trabalhadora de uma forma geral). Nesse sentido me pergunto, quais imagens de futuro estão dadas na escolha do figurino coioote?

Na forma específica do grupo de cobrir o rosto com a camiseta, aparece a filiação tanto ao movimento *Black Bloc* – agrupamento de pessoas para ações diretas conjuntas, sobretudo em manifestações – como aos presos em rebeliões penitenciárias que não podem ser reconhecidos executando suas ações de protesto. Remete ainda a diversos outros grupos políticos que elegem essa forma de cobrir o rosto, seja para proteção individual ou coletiva, seja por motivos simbólicos, o anonimato individual trabalhando a favor da presença coletiva. Ou ainda, um “figurino” que evidencia o corpo que age, em grupo.

Vale ressaltar que as táticas *Black Bloc* tornaram-se conhecidas (e criminalizadas) no Brasil a partir de suas ações nos protestos de 2013. Nesse contexto, o Rio de Janeiro, por conta da Copa do Mundo (e dos interesses financeiros por trás dos megaeventos esportivos), estava operando a prisão e tortura de uma série de presos políticos: manifestantes, moradores das áreas em processo de desocupação (por conta da especu-

lação imobiliária) e moradores de favelas em processo de “pacificação” (como foram nomeadas institucionalmente as ações militares e higienistas das Unidades de Polícia Pacificadora do Rio de Janeiro – UPPs).

Dentre as ações a que os *Black Blocs* são comumente relacionados estão os ataques diretos (quebrar vidros, atear fogo, destruir fachadas) a instituições bancárias ou a símbolos do capitalismo financeiro mundial; e também o confronto direto e organizado à polícia militar em manifestações anticapitalistas.

Nesta “escrita coletiva” na/da cidade dos *Black Blocs* (assim como a dos Coiotes) é que encontramos importância simbólica. Menos pela sua capacidade política de atuar no presente (que é bastante forte também), e mais pela sua efetividade estética, ou seja, de oferecer, nessas ações, imagens e possibilidades de um futuro, coletivo e não capitalista. Para o crítico alemão Walter Benjamin, o que sucede ao futuro de uma “escrita coletiva” é que:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros. A história de todas as formas de arte conhece períodos críticos nos quais elas buscam produzir efeitos que só serão obtidos facilmente em uma nova etapa técnica, ou seja, com novas formas artísticas. As extravagâncias e os exageros que aparecem nos chamados ‘períodos de decadência’ decorrem, na verdade, do seu núcleo de energias historicamente mais rico. (BENJAMIN, 1996, s/p.)¹²

Uma aldeia para os bárbaros contemporâneos

Gustavo Motta também aponta para a utilização de tapa-sexo pelos dois Coiotes. Para ele, esses cordões deformavam os corpos e, portanto, remetem à ideia de desbiologizar o corpo ou, ainda, cumprem a tarefa de desentender as formas como bipartidas entre masculino e feminino *a priori* (mesmo que alguns dados concretos continuassem visíveis, como os seios salientes de Raíssa ou o volume do saco escrotal de Gilda). Tal

procedimento era também utilizado pelos agitpropistas russos e alemães, que não indicavam distinções de figurinos entre homens e mulheres.

13Importante ressaltar aqui outro elemento referente às questões de gênero dado na ação dos Coiotes: a subversão das noções padronizadas de gênero e orientação sexual heteronormativa. A primeira subversão consistia no ato de a “mulher”, ao introduzir a santa (também no feminino por um lado, mas aqui tomada como falo, exercendo assim dupla função em sentido transgressor), tratá-la como objeto e, nesse sentido, ser o agente do ato da penetração. A seguir, a segunda subversão consistia no fato de que o “homem” era penetrado pelo cu por uma cruz, introduzida nele pela “mulher”, o que amplia o leque de possibilidades dos polos ativo/passivo ou sujeito/objeto (sexual) no que diz respeito à penetração (normativamente concebida pelo binômio penetrador/ativo, penetrado/passivo). Está implícito aí mais o sentido de prazer, exposto na ação, do que na opressão anti-homossexual da igreja. Os Coiotes criticam dessa forma temas da ordem do dia, como gênero e sexualidade, não só como panfleto visual, mas como práticas diárias do corpo e da vida.

Apesar do uso do tapa-sexo, a mídia oficial noticiou o caso como sendo realizado pelo “casal que ficou nu”¹⁴ – o que nos leva a pensar que tal falta de roupa é também propositada e literal.

Sabemos que ainda hoje no Brasil, a nudez pública é ato condenável com até um ano de prisão¹⁵. Essa nudez propositada dos Coiotes os leva à alusão de outra nudez noticiada no Brasil, quinhentos anos antes. Seria o título do livro de Hans Staden (1525-1579): *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão* (1557).

A relação declarada no imenso título barroco entre “nudez” e o desconhecimento “selvagem” e “cruel” por parte dos nudistas indígenas do salvador católico parece ser similar à de nossa imprensa contemporânea ao caso Coiote. Nesse caso, vale contar que o Coletivo Coiote integrou a Universidade Livre da Aldeia Maracanã, situada na área conhecida como Antigo Museu do Índio, no bairro Maracanã (Rio de Janeiro/RJ) antes de seu desalojamento.

Outro aspecto fundamental das técnicas de *agitprop* é o fato de um grupo tentar aprender algo de modo coletivo. O que se estaria sendo apreendido e ensinado com esse tipo de ação?

Podemos ressaltar primeiramente o caráter anônimo da ação, que sugere o abandono da função-artista – sobretudo o artista da performance e seu “nome artístico”, “linguagem”, “trabalho autoral”, “registro da ação” a ser divulgado como um novo produto artístico passível de ser circulado como qualquer mercadoria. Com este dispositivo, os Coiotes nos incitam a tomarmos partido: de qual lado estamos frente a este tipo de ação? Parecem, também, perguntar de que forma estamos – juntos ou apartados – realizando quais tipos de ações para a transformação ou manutenção da realidade social vigente? E depois, nos convidam a nos juntarmos (conceitualmente) a elxs. Mas, estaremos dispostos a agir como um corpo social capaz de enfrentar, chocar, as imposições do estado capitalista, no sentido apontado por Paulo Arantes, de camaradagem? Ou, nas palavras dos próprios Coiotes:

Nos rebelamos contra opressões vindas do colonialismo e capitalismo, somos aliadas aos oprimidxs de gênero, pessoas não aceitas socialmente, racializadas, marginalidades extremas, corpos periféricos não generalizados, corpos sujos e demonizados pelas instituições castradoras. Pensando em guerra de classes, descolonização, morte ao patriarcado e esclarecimentos sobre os privilégios que oprimem a marginalidade a qual somos impostas, como a horizontalização pode ser uma cilada, etc. Queremos a quebra total, colamos com a galera da rua, pensamos em fortalecimentos afetivos dentro da margem, somos todas corpos-bomba! Como somos nômades sempre que chegamos a um novo lugar, antes de performar sentimos o

espaço, nos deixamos infectar; já aconteceu de performarmos num lugar onde todxs xs anarquistas disseram que a perfo não seria entendida e após a ação, todas as mulheres de uma comunidade pobre de um assentamento se sentirem empoderadas, entenderam, se revoltaram juntxs; ou seja, uma das paradas que aprendemos foi de subjulgar é um pensamento colonizador e castrados de possibilidades de revolução. Somos um coletivo que pensa principalmente em singularidades, consideramos coiotes todxs que não se conformam, não se sentem aceitas, são ditas como escória... É muito orgânico de nós, podemos produzir uma parada juntas mesmo a distância, ou nos fazemos potência me novos encontros ou até “sozinhas”, sempre estamos conectadas, tentando lidar com desapareços. Nossas críticas também são ao sistema tecnoindustrial, sociedade falida e heterossexualismo dominante, sempre procurando pessoas para nos empoderarmos juntas e lutarmos contra todo tipo de opressão de gênero e classe. Quando estamos sozinhas andamos na rua e temos que nos proteger para não morrer, quando estamos em coletivo estamos armadas até os dentes e colocamos medo em possíveis opressores, pois eles sabem que juntas podemos matá-lo e cozinhá-lo em nosso caldeirão. RACHA MACHO RACHA FACHO.¹⁶

Choque, anestesia e estratégias de combate

Pude escutar por diversas vezes a pergunta sobre essa ação: “Mas isso é arte?” Ou, como pude também ler, de professores universitários do campo da performance: “O que tento ensinar aos meus alunos é que performance não é só isso”, ou “Mas é só o choque pelo choque?”

A filósofa norte-americana Susan Buck-Morss, estudiosa, dentre outros, da Escola de Frankfurt, ao analisar o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) de Walter Benjamin, escreve: “Se é realmente uma questão de ‘politizarmos a arte’ da maneira radical que ela sugere, a arte deixaria de ser arte tal como conhecemos” (BUCK-MORSS, 1996, p. 13). Ela parte do princípio de que “a alienação e a política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade, sobrevivem para além do fascismo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 12). A tarefa da arte seria, pois, a de desfazer a “alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade” (BUCK-MORSS, 1996,

p. 12). Mas, como os Coiotes poderiam colaborar, com seu modelo de ação, para uma “politização da arte”?

Sigamos a pista corporal de Susan Buck-Morss. Segundo a pesquisadora, a história da modernidade é traçada como sendo anestética por excelência, ou seja, nossos sentidos e sensações (matérias de estudo da estética) são constantemente adormecidos tanto pela experiência diária do choque das grandes cidades (multidão, trabalho, pressa, luta de classes), quanto pelas substâncias químicas anestésicas. Buck-Morss utiliza a anestesia hospitalar como modelo não positivo de entorpecimento dos sentidos; ou o uso de drogas, advento da modernidade. Ambas se tornaram necessárias para a própria sobrevivência aos choques diários que constituem a vida moderna:

O objetivo (do sistema sinestético) é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestética. Nessa situação de “crise da percepção”, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a “perceptibilidade”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 24)

Não estaria o Coletivo Coiote, ao lidar com o choque e a sexualidade ativa no meio da rua, trazendo novamente à vida nossa capacidade perceptiva adormecida? Ou, por outro lado, nos ensinando, em primeiro lugar, a sentir algo? E a dar sentido e razão para isso que sentimos? Por fim, a nos posicionar ativamente não somente no evento artístico, mas também fora dele, na vida mesma? Em sua pedagogia artística baseada no choque, não estariam realizando a dialética da libertação do corpo individual e social, ambos subjugados, doentes e anestesiados? Pois, segundo a já referida “performer-professora-pelada” Sara Panamby Rosa da Silva:

Assim alçam voos no sentido de uma reapropriação e redescoberta do corpo, múltiplo, complexo, carnificado. Levam em conta os sentidos de sentir, aqueles mais renegados, olfato, tato e paladar, investindo imagens e paisagens que nos escapam à possibilidade de enquadrar ou emoldurar

sob uma perspectiva categorizante ou classificadora totalizante. São corpos lisos, escorregadios e nômades, defecando suas obras sobre o mundo. E seu jorro é necessário diante das chacinas, das violências diárias imputadas aos corpos que preferem não; aldeia Maracanã, Maré, Alemão, Amarildo. É pelas mulheres, meninas, travestis, prostitutas, gays, pelxs moradorxs de rua, por quelxs a quem não se dá valor, a quem se chuta pelas ruas na madrugada, por quem leva choque, quem leva tiro pelas costas. (SILVA, 2014, p. 5)

Entendo que uma das maiores contribuições estético-políticas dos Coiotes é um convite a quem se depara com suas ações a tomar posição. Nas viagens agitpropistas soviéticas, o que se buscava com as ações cênicas e literárias era angariar pessoas para as causas e práticas do socialismo não somente do ponto de vista de conteúdo, mas também da prática. Buscava-se adesão, mas adesão discutida, pensada e ressignificada em cada contexto de sua prática.

Tendo em vista a diferença de contextos, a ação cênica dos Coiotes alcançam corporalmente a audiência a ponto de fazê-la revelar sua posição política, revê-la ou reafirmá-la publicamente: são muitos os debates públicos de suas ações. O que quero dizer é que os Coiotes nos convidam a verbalizar nossas opiniões acerca da (arte) política e a transforma-las em palavras publicáveis, além de nossas próprias atitudes corporais em relação a esses pensamentos-palavras. No limite das opiniões e manifestações em oposição do Coletivo Coiote, eles foram de fato ameaçados de morte: seus opositores se viram constrangidos a verbalizar sua oposição, a agir de acordo com seus pensamentos, revelando também seus próprios princípios políticos. O que, por fim, de certa forma os coloca também em estado de risco e de visibilidade política, integrando o discurso individualista ao sócio-político-econômico.

Agitprop é uma palavra-carne exposta que integra o indivíduo com o meio social. Que integra arte e realidade buscando ser ponte de superação social. Bertolt Brecht, declarado adepto e refuncionalizador das técnicas de *agitprop* (além de outras), nos convida a “transformar o

mundo transformado”. Quando mundo de hoje se encontra dividido entre exploração e ignorância, os Coiotes nos convidam a transformar o próprio modo de transformar o mundo, produzindo novas técnicas combativas e a expondo-as no que eles chamam de performance.

Por uma performance que nos divida e evidencie quem são os explorados e quem são os exploradores. Por um *agitprop* que leve às últimas consequências a noção de panfletário, aonde a plataforma de ideias seja corporificada de forma mais integrada possível. Por um *agitprop* coioite, para que todos nós cruzemos as fronteiras do capital a fim de que um dia essa forma artística seja desnecessária.

Notas

¹ Pude conhecer mais proximamente o Coletivo Coioite quando co-coordenamos o mini-curso “Ações Performativas de Protesto”, no SESC Pompéia, em fevereiro de 2014, dentro da programação intitulada *Artivismo*, com curadoria de Guilherme Leite Cunha. Ao Coletivo Coioite, agradeço, dentre tanto, pela capacidade e coragem em colocar o corpo à prova e nos ensinar com isso. Algumas das ações do Coletivo Coioite podem ser vistas através dos vídeos alocaados em seu canal no sítio de armazenamento audiovisual *Youtube*, disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UCGJnkUho7mjphYVVb6FnhuA>. Acesso em: 26 de maio de 2015.

² Para uma leitura das ações do Coletivo Coioite dentro da historiografia “porno-terrorista” brasileira ler: COSTA, Pedro e NOGUEIRA, Fernanda. *Da pornochanchada ao Pós-Pornô-Terrorismo no Brasil: d’As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coioite*. Revista Rosa, São Paulo, vol. 5, Dez. / 2014. Disponível em: <https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coioite-f0f4ab92836>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

³ Para uma versão, distinta da imprensa dominante, sobre o caso *Xerecas Satânicas*, ver os textos: *Solidariedade às xerecas satânicas* das Blogueiras Feministas (Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2014/06/solidariedade-as-xerecas-satanicas>) e *O que a mídia não contou sobre o Xerec. Satâniks* do grupo Pragmatismo Político (Disponível em: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/06/o-que-midia-nao-contou-sobre-o-xerec-sataniks.html>). Ambos, acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

⁴ Gustavo Motta é doutorando em História da Arte pela Universidade de São Paulo e editor da revista *Dazibao – crítica de arte*. Devo a sua palestra e a inúmeras conversas que tivemos ao longo dos anos a inspiração para muitas das questões que norteiam este texto, bem como a formulação inicial de muitas das interpretações relativas aos Coiotes.

⁵ O referido evento foi organizado por mim na gestão do Prêmio Rubens Corrêa de Teatro/2013 concedido ao projeto “Qual o real da poesia?” – medidas *performATI-VAS*. Maiores informações “visuais” do evento estão disponíveis em: <http://www.>

youtube.com/watch?v=DKmn1uqr-OE&list=UUqC_jbbEFjTTLqkpI9GrLuQ. Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

- ⁶ Comentário socializado dentro do grupo de acesso privado, Coletivo Coiote, na rede social *Facebook*.
- ⁷ Frase retiradas de fotos encontradas no artigo de Flávio Morgenstern sobre a Marcha das Vadias e ação do Coletivo Coiote e que, inclusive, “engrossa o caldo” de opositores a ações desse tipo estando lado a lado de sítios eletrônicos como o Faca na Caveira, do Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro, o famoso BOPE. Disponível em: <http://www.implicitante.org/artigos/marcha-das-vadias-contr-o-papa-a-logica-interna-do-feminismo/>. Acesso em: 27 de maio de 2015.
- ⁸ Nota de posicionamento completo disponível em: <http://marchadasvadiasrio.blogspot.mx/2013/08/nota-de-posicionamento-da-marcha-das.html>. Acesso em: 26 de maio de 2015.
- ⁹ Na palestra “Outras histórias de dominação psicossocial (e seu revés)”, 17/01/2015, citada acima.
- ¹⁰ Registro audiovisual do episódio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VpPwWesk0OY>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.
- ¹¹ Nessa passagem Walter Benjamin nos dá um exemplo dessa “demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros” ao citar o Movimento Dadaísta: “Ultimamente, foi o dadaísmo que se alegrou com tais barbarismos. Sua impulsão profunda só agora pode ser identificada: o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema.” (1996)
- ¹² *Justiça aceita denúncia contra casal que ficou nu e quebrou estátua na visita do papa*, Folha de São Paulo, 10/01/2014 (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/01/1396178-justica-aceita-denuncia-contr-casal-que-ficou-nu-e-quebrou-estatu-na-visita-do-papa.shtml>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2015).
- ¹³ Tal ato encaixa-se dentro do crime de ATO OBSCENO segundo o artigo 233 de nosso Código Penal.
- ¹⁴ Comentário socializado dentro do grupo de acesso privado, Coletivo Coiote, na rede social *Facebook*.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAfo2MAA/a-obra-arte-na-era-sua-reprodutibilidade-tecnica>. Acesso em: 03 de junho de 2015.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: *Revista Travessia* (UFSC), Ilha de Santa Catarina, n. 33, Ago-Dez. 1996, p.11-41.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SILVA, Sara Panamby Rosa da. O caso das xerecas satânicas contra as boas almas inquisidoras. In: *Revista Pulso*, Rio de Janeiro, vol.1/2014. Disponível em: <http://www.plataformapulso.com/#!O-CASO-DAS-XERECAS-SAT%C3%82NICAS-CONTRA-AS-BOAS-ALMAS-INQUISIDORAS/cmbz/516BE4CC-9DF8-498B-A6C0-766B24D7E2F1>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

NECROPOLÍTICA Y ARTE EN MÉXICO: IMÁGENES DE MUERTE Y TERROR RESIGNIFICADOS DESDE EL ARTE

Omar Villarreal

Introducción

En este artículo lo que se pretende es analizar algunas relaciones entre arte y política en el México contemporáneo; poniendo en un mismo plano la violencia desatada por el gobierno y los cárteles de la droga en su lucha por el control del territorio y contra la población más pobre, con las formas de representación que adquiere esta violencia en el campo simbólico del arte. En la primera parte se exponen algunos datos históricos acerca del desarrollo de la “guerra contra el narcotráfico”. Luego se exponen brevemente algunos conceptos derivados de dos de los desarrollos teóricos más radicales de la teoría política contemporánea desde la periferia, con miras a problematizar la situación política mexicana; a saber, la obra de Achille Mbembe y de Sayak Valencia. En tercer lugar, se discutirá acerca del lugar simbólico del cuerpo violentado en las ejecuciones realizadas por los cárteles de la droga en los últimos años. En la cuarta parte, se expone la obra de la artista mexicana Teresa Margolles, la cual construye el sentido de sus piezas utilizando los materiales orgánicos que se derivan de algunas de estas ejecuciones. Finalmente, se ensayan algunas breves conclusiones que pueden ser extraídas de los vínculos entre arte y política, con base en la propuesta de Margolles.

1. La guerra contra el narcotráfico en México

En diciembre de 2006, el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, comenzó una campaña militar contra las organizaciones

criminales del narcotráfico, que en los años precedentes habían pasado por un proceso de crecimiento y paramilitarización. La medida ha significado el enfrentamiento armado directo entre el ejército mexicano, las fuerzas policiales y en algunos estados como Michoacán, civiles organizados en grupos armados de autodefensa, contra las organizaciones criminales, llamadas cárteles, a lo largo y ancho de amplias porciones del territorio nacional. La guerra ha traído como resultados una gran cantidad de muertes: más de 165,000 contabilizadas por la prensa hasta marzo de 2015; y un número espectacular de desapariciones forzadas: cerca de 25,000 casos denunciados hasta el año 2012, y cuya expresión más cruenta y conocida globalmente es quizá el caso Ayotzinapa, en el estado de Guerrero: 43 jóvenes continúan desaparecidos, y seis fueron asesinados, desde la noche del 26 de septiembre de 2014.

La guerra contra el crimen y la geopolítica

La campaña militar del entonces presidente mexicano se enmarca dentro de la *Iniciativa Mérida*, un tratado internacional entre México, Centroamérica y Estados Unidos, cuyos propósitos declarados son, igual que los del homólogo Plan Colombia, combatir al narcotráfico y al crimen organizado en la región. Sin embargo, las consecuencias reales de dichos planes han resultado en la violación de la soberanía en los países involucrados, el apoyo a los ejércitos de dichas naciones para una militarización de sus territorios, el comercio indiscriminado de armas que sirve al fortalecimiento del paramilitarismo, y la violación de los derechos civiles y humanos de la población civil. Todas estas consecuencias han fortalecido el control político y militar que ejerce Estados Unidos sobre los territorios de los países involucrados en estos tratados, en un contexto histórico en que América del Sur despertaba políticamente a la autonomía y a la integración políticas y económicas; de manera que estos planes de intervención sirvieron – aunque sus propósitos no lo

declararan oficialmente- para que Estados Unidos contrarrestara la influencia de los gobiernos del Sur en Centroamérica y América del norte, quedando sus poblaciones devastadas por las condiciones de guerra franca que viven.

El tráfico de armas y el tráfico de drogas: dos caras de un mismo negocio

El flujo de armamento de alto poder desde los Estados Unidos hacia México ha fortalecido el desarrollo de organizaciones paramilitares que acompañan a los cárteles de la droga como sus brazos armados. La proliferación de estos ejércitos paramilitares incrementó la capacidad de fuego y la logística militar de las organizaciones criminales, que en ocasiones difícilmente se ve superada por la capacidad militar del Estado mexicano. Esto sólo es posible por el flujo de armamento desde los países productores de armas, particularmente Estados Unidos, en donde dicho armamento puede ser comprado libremente e introducido de contrabando a México. Las proporciones de este flujo son alarmantes y ponen en entredicho los propósitos declarados del Plan Colombia y de la Iniciativa Mérida. Entre 2006 y 2011, la Agencia de Alcohol, Tabaco, Armas de Fuego y Explosivos de Estados Unidos, deliberadamente permitió la venta de armas a compradores ilegales con la “esperanza” de rastrearlas y que estas les condujeran a los líderes de los cárteles de la droga. Los resultados fueron un desastre, pues fue precisamente en el periodo de esas ventas ilegales que la violencia alcanzó los más elevados niveles, tocando a la población civil más pobre y generando cruentas masacres dentro de un estado de excepción, en el que la impunidad ha sido la mayor constante.

La desaparición forzada como táctica de terror y represión

La desaparición forzada, una táctica vil que sembró el terror de la represión durante los años de las dictaduras en América Latina, hoy se

reedita para formar parte de la realidad cotidiana de miles de personas en México. Aun cuando México no vivió una dictadura militar formalmente reconocida al interior o al exterior del país durante ese oscuro periodo de la historia del continente, las mismas tácticas fueron utilizadas para reprimir impunemente a los movimientos de oposición. Los cuerpos policiacos y militares que emplearon dichas tácticas fueron cobijados por el Estado, y la impunidad quedó maquillada por la falsa imagen de democracia de la que gozaba México internacionalmente. Hoy día, en el contexto de la guerra contra el crimen, la impunidad y la corrupción de estos cuerpos represivos, de la mano con la impunidad de la que gozan las organizaciones criminales, ha hecho emerger un estado de excepción en que la práctica de la desaparición de personas, en México llamada comúnmente *levantón*, es un aparato que, viniendo de la criminalidad o de las fuerzas policiacas, infunde el terror e inmoviliza políticamente a la población. Miles de fosas comunes han sido descubiertas con cuerpos de periodistas, activistas que denuncian los efectos de la guerra sobre la población, migrantes de Centroamérica y de América del Sur, o miles de mujeres, principalmente pobres, que mueren o desaparecen en la frontera con Estados Unidos. Sus nombres nadie los sabe, sus identidades no han sido establecidas, una masa de cuerpos que se pierde en el olvido, en la impunidad, en el sinsentido. Por eso es que en el México de hoy, podemos hablar de una política de muerte.

2. Necropolítica y capitalismo gore: dos aproximaciones teóricas a la realidad mexicana

Necropolítica y necropoder: Achille Mbembe

En su texto titulado *Necropolítica*, Achille Mbembe se concentra en definir la nueva soberanía como la capacidad de decidir sobre la muerte y la vida de grandes categorías de personas. Se trata de la última versión de la soberanía moderna que se deriva del desarrollo del estado en los

países que antes fueron colonias. El autor propone que la estructura colonial de la geopolítica mundial, que pasa por la domesticación de la guerra y el orden jurídico europeo, sería la base de la construcción del estado moderno. Sin embargo, esta construcción es diferenciada, pues en los territorios colonizados el orden jurídico se desvanece en favor de la supuesta civilización de los estados colonizadores.

Así, la necropolítica se define por oposición a aquello que Michel Foucault llamó *biopolítica*; sería pues la capacidad de administrar la muerte en las poblaciones que habitan los territorios demarcados por los Estados nacionales que antes fueron colonias. La territorialización, es aquí entendida como una fragmentación interior del espacio ocupado en compartimentos controlados; será el nuevo dispositivo de vigilancia sobre las poblaciones así ocupadas y sus territorios. El estado de sitio y la militarización de la vida cotidiana van a ser las condiciones que darán forma a este dispositivo de vigilancia que busca fragmentar el territorio, controlar los accesos y expandir el poder colonial. Segregar es el objetivo principal.

Achille Mbembe se ocupará de la nueva configuración de relaciones entre lo transnacional y lo local, que emerge de este tipo de ocupación colonial tardía. Su rostro más concreto es lo que él llama la *máquina de guerra*: aquel ejército irregular que emerge de esta nueva configuración, en la que el tráfico de armas es un elemento imprescindible. La máquina de guerra, término que puede ser equivalente a los brazos armados de los cárteles de la droga en México o a los paramilitares en Colombia, concentra funciones propias de las organizaciones políticas, desempeña también un control importante en la producción económica y ejecuta todas estas funciones gracias a su especialización en la ejecución de la violencia.

El capitalismo gore: Sayak Valencia

Sayak Valencia propone el término *capitalismo gore* para reinterpretar la economía global hegemónica, o sea: el capitalismo contemporáneo.

En torno a esta noción, la autora piensa las relaciones entre economía legal e ilegal, la similitud que pone en común las prácticas de una tanto como de la otra. Prácticas predatorias que hallan un punto de encuentro en lo que la autora llama una *transvalorización*, una alteración en el sistema de valores, el sistema de producción del capital. El narcotráfico es el más fiel representante del capitalismo *gore* y sus prácticas, pues es el punto de unión entre la economía legal y la ilegal, que juntas componen la economía global hegemónica. Sayak Valencia nos invita a pensarlas en su unidad, haciendo un esfuerzo por trascender aquellas perspectivas que condenan estas prácticas a la irreflexión, por ser concebidas como indeseables o distópicas.

Para la autora, la trayectoria que sigue el Estado nación en la contemporaneidad pasa por su devenir en Mercado nación, como producto de la radicalización de la filosofía neoliberal: para el individuo, la responsabilidad absoluta de sí; para el estado nación, el debilitamiento máximo en su función gubernamental; para el mercado y el sistema de producción de capitales la posición rectora no solo de lo económico, sino de todo lo social. Así, la desregulación presupuesta por la globalización ha desmantelado al estado nación, pero no completamente al apelativo nación. La nación se ha resignificado bajo los conceptos de unidad e identidad en el consumo. En el tercer mundo este proceso toma una forma específica: al tomar las directrices liberales en forma literal, en el contexto de precarización del desmantelamiento estatal, la población queda orillada a una situación límite caracterizada por el hiperconsumo y la ultraviolencia.

Esta situación límite toma su forma más concreta en la Narconación mexicana. Una nación en la que el estallido del estado de bienestar devino en una nación regulada por la lógica desnuda de la producción del capital alrededor de la economía ilegal de las drogas. La lucha antidrogas es una simulación que sirve para esconder varios aspectos de

esta nueva configuración estatal: en primer lugar que la violencia ya no es más un monopolio del estado; en segundo lugar, que el estado mismo se beneficia de la situación de violencia en múltiples maneras, pues tiene el pretexto perfecto para declarar el estado de excepción; finalmente, permite la continuación del desmantelamiento de sus responsabilidades estatales, delegándolas a los grupos que pretende combatir.

Esta nueva gubernamentalidad tiene, sin embargo, aspectos que la preceden: se funda en una identificación absoluta de las construcciones de género tradicionales, en particular las que identifican la identidad masculina con la ejecución de la violencia. Así, esta nueva configuración de relaciones entre capital, estado y criminalidad hace surgir un nuevo sujeto nacional, ultraviolento que sustituye al Estado mexicano en sus funciones, que quedan redefinidas y subordinadas a la gestión de la violencia extrema y la puesta en servicio de la ilegalidad en favor de la producción de capital en el sistema legal mundial.

Todo esto da origen a la empresa *gore*: un conglomerado empresarial dentro del marco de lo ilegal que se define por sus funciones políticas, económicas y de administración de la violencia extrema. La empresa *gore*, de la que los cárteles de la droga son el ejemplo más claro, es solo posible en una situación en la que la violencia como conocimiento se inscribe en la lógica mercantil: se convierte en el *know how* más valorado de los ambientes económicos de estos países, configurando un nuevo concepto de trabajo en medio de la precarización mundial.

3. Violencia y representación: el cuerpo violentado en las narcoejecuciones

En esta nueva situación de guerra en México, los ejércitos irregulares, es decir los cárteles, si no se hacen completamente con el poder del estado, controlan por lo menos grandes extensiones territoriales bajo un modelo casi feudal, corrompiendo a autoridades e incluso usando

a los cuerpos policiacos del estado en actividades criminales. Achille Mbembe propone que la masacre es el grado máximo del ordenamiento económico en estas situaciones. Tiene también una función simbólica: “el cuerpo muerto o mutilado al ser presentado, deja entrever una obcecada voluntad de producir sentido, de decir algo”. En este sentido, debe considerarse la brutalidad, pero al mismo tiempo la intencionalidad simbólica con la que el grupo de los Zetas realiza sus ejecuciones contra miembros de otros cárteles en los llamados “ajustes de cuentas”.

Los cuerpos ejecutados constituyen aquí deliberadas construcciones sígnicas que utilizan una especie de gramática, una sintaxis de la violencia y la mutilación, con el propósito de infundir terror. Son un mensaje a los cárteles enemigos, al estado, pero también le *dicen algo* a la población civil: hablan de la impunidad que cobija sus acciones, y al mismo tiempo de la vulnerabilidad de la vida toda en esos, ahora, sus territorios; informan pues, acerca del estado de excepción en que se vive en sus territorios. Son testimonio del *necropoder* amasado por estas organizaciones.

Como ya se dijo antes, Sayak Valencia utiliza el término *transvalorización* para designar la inversión de los valores que impone el capital. Pero esto no se explica sin entender primero la desacralización de la vida humana y la vulnerabilidad del cuerpo ante dicha desacralización: si no se tiene nada que perder, la vida entonces no vale nada. De allí su analogía con el cine *gore*: el cuerpo mutilado, violentado y muerto se vuelve hoy una mercancía. Dicho de otro modo, en una empresa criminal como los cárteles de la droga ejecutar, tomar la vida de alguien y exponer su cuerpo mutilado tiene un sentido económico, en tanto que economiza los costos que una empresa tendría que pagar para liquidar a sus empleados; a su vez tiene un sentido político en tanto que advierte lo que no debe hacerse, se vuelve el signo de una regulación, de un nuevo código, una nueva *ley*. Por eso Sayak Valencia afirmará que estas

prácticas *gore* reconfiguran la economía, hacen surgir un nuevo concepto de trabajo en medio de una industria de la muerte, crean una episteme de la violencia y hacen aparecer nuevas subjetividades: el sujeto neoliberal extremo que actúa en los márgenes de la *transvalorización*, es decir, allá dónde lo legal y lo ilegal se amasan para formar un único capital.

4. Violencia y arte: la obra de Teresa Margolles

En este contexto necropolítico de extrema violencia y muerte, la obra de la artista Teresa Margolles emerge poniendo en el centro sus preocupaciones la muerte orgánica desde el punto de vista artístico, usando los lenguajes del arte contemporáneo, a saber: la fotografía, la instalación y el performance, y tomando como materia de sus obras, los residuos orgánicos de los cuerpos de personas que murieron en sucesos de extrema violencia para presentarlos en las formas más diversas e inimaginables por los espectadores.

En la primera fase de su trabajo artístico, Teresa Margolles perteneció al grupo SEMEFO (siglas que aluden a la *morgue*, en México). El elemento que distingue el trabajo común de este grupo es el uso de desechos orgánicos pertenecientes a cadáveres recogidos por la institución forense mexicana, que eran obtenidos aprovechándose de las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa.

Luego de la disolución de SEMEFO, Teresa Margolles continuó explorando la muerte violenta, enmarcándola en el campo simbólico del arte y en sus formas de circulación; la forma del cadáver violentado va esfumándose, dejando su huella en forma de ceniza, de agua mezclada con sangre, o va manifestándose con los restos de un muro baleado en una ejecución. Todo esto en el marco de museos, galerías y salas de exposición en circuitos mexicanos e internacionales:

Bajo el título *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* La artista Teresa Margolles presentó su obra en el pabellón que representó a México

en la 53° edición de la Bienal de Venecia en 2009. En la siguiente cita, Cuauhtémoc Medina, el curador de esta exposición, relata la experiencia:

Por muchas décadas, por razones históricas, ligadas a la revolución de principios del siglo XX, México careció de un Pabellón oficial en la Bienal de Venecia. Pero una vez que, en 2007, el estado mexicano súbitamente decide montar un pabellón, se abrió un nuevo reto: ¿cómo abordar ese envío críticamente? Cuando recibí la invitación, junto con otros curadores, para presentar un proyecto, yo pensé que esto sólo sería válido si pudiera implicar hacer un envío que no tuviera funciones de maquillaje, sino que planteara el sentido conflictivo y de fricción que ha acompañado la actividad de los artistas locales en el circuito global en los últimos 15 años.¹ (MARGOLLES, 2009, p. 83)

5. El arte y la política desde un estado de excepción

Con el título de la muestra expuesta en la bienal de Venecia, Teresa Margolles lanza una provocación. ¿De qué otra cosa podría hablar el arte que se produce desde un estado de excepción como el que vive México? Encuadrar estos materiales en el marco del trabajo expresivo del arte, en sus circuitos, sus formas de circulación y sus públicos, le ha valido a Teresa Margolles múltiples críticas. Desde señalamientos sobre el marco ético sobre la disposición de estos materiales hasta acusaciones de farsa. Sin embargo, la obra de la artista es ya una superposición de signos: su trabajo se realiza sobre materias y cuerpos que ya han sido dispuestas para significar *algo*. La sangre y las materias orgánicas con las que trabaja Teresa Margolles, reales o fabricadas, evocan esos otros aparatos simbólicos de terror que resultan del estado de excepción impuesto por la guerra contra el narcotráfico en México: los cuerpos sin vida de sus víctimas y los cuerpos ausentes de sus desaparecidos.

Notas

¹ Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina. En Margolles, Teresa, *¿De qué otra cosa podríamos hablar*.

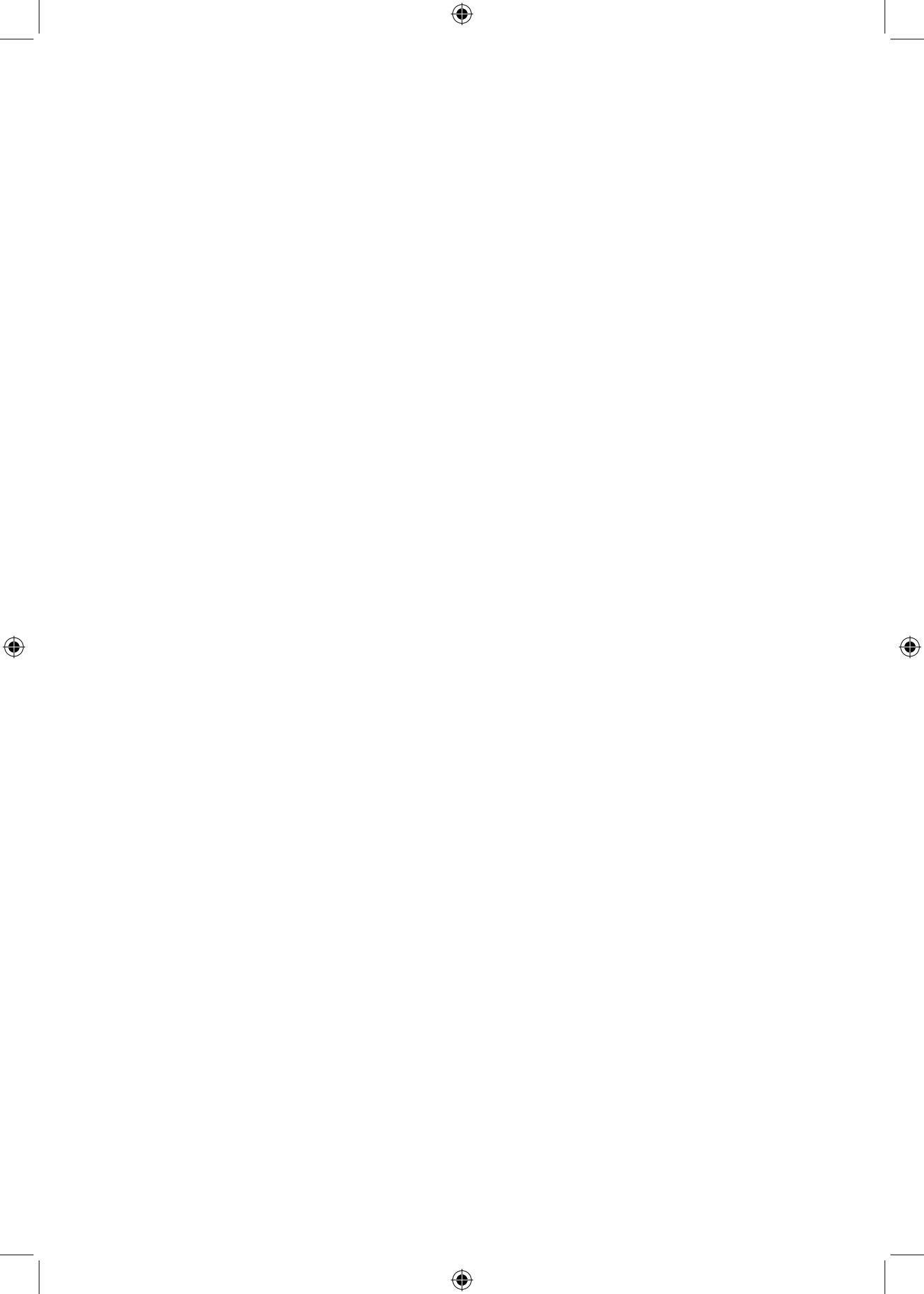
Referências bibliográficas

MBEMBE, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España, Melusina, 2006.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. España, Melusina, 2010.

MARGOLLES, Teresa. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México, D.F., Editorial RM, 2009.

TEATRO



AQUELES QUE DIZEM NÃO EM FLORIPA

Camila Harger Barbosa

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. (Bertolt Brecht)¹

Este estudo se propõe a refletir sobre o meu papel como artista diante do desafio da popularização do teatro atual, usando como estudo de caso o espetáculo *A Gota Que Faltava - Um Musical De Rua*, encenado pelo jovem grupo Aqueles Que Dizem NãoTM, do qual eu participo como diretora e produtora. O projeto de encenação de *A Gota Que Faltava* nasceu vinculado ao curso de Teatro da UDESC, pelas disciplinas Prática de Direção I e II, ministradas pelo professor José Ronaldo Faleiro e integrou a mostra de direções do curso no ano de 2015. Sob épic a inspiração brechtiana, o processo de montagem do espetáculo *A Gota Que Faltava* impulsionou a formação do grupo Aqueles Que Dizem NãoTM. O jovem grupo teatral constrói hoje uma equipe de mais de 30 membros entre atores, direção, corpo técnico, colaboradores e músicos. Com um ano e meio de processo, datados de agosto de 2016, o grupo realizou com este espetáculo onze apresentações e inúmeros ensaios abertos, e se destacam a intervenção no Cine Imagens Políticas na Fundação Cultural Badesc (Abril/2016)² e as apresentações no Ocupa MINC SC³ (Maio/2016), na Casa de Noca⁴ (Julho/2016) e na Mostra Teatro Independente – Blumenau⁵, mostra organizada pelo grupo em parceria com o

Grupo *Acordavelha* em Julho do mesmo ano. Apresentando o espetáculo para um público de aproximadamente 900 pessoas.

No estágio inicial do projeto, portanto anterior à formação do grupo, desenvolvi o projeto de encenação do espetáculo. No projeto, foram pré-concebidos os eixos transversais: objetivos estéticos, políticos, principais referências, esboço do cenário e figurinos, ideais pedagógicos, número de atores, foram traçados os perfis de atores que poderiam contribuir para a construção de uma dramaturgia popular e, enfim, o horizonte da consolidação de um grupo. Mesmo com objetivos bem delineados, sempre houve a preocupação com estabelecer espaço para uma direção-colaborativa e propulsora de um processo criativo coletivo. A adaptação dramaturgica foi propositalmente deixada para a segunda fase do projeto, para que os personagens, falas, concepção das cenas e números musicais pudessem ser construídos em conjunto com o grupo. O desafio final era o de levar o espetáculo para espaços que habitualmente o teatro não vai, com foco principal em espaços públicos e novos pontos de cultura da Ilha de Santa Catarina. Nesta fase do nosso trabalho temos como objetivo central expandir o território do teatro local, abrindo precedente para grupos como o nosso que se estruturam com uma produção independente de financiamento e, assim, contribuir para a formação de público e democratização da arte teatral. Entendendo por democratização tanto o que diz respeito a uma liberdade estética de se poder propor para o público conteúdo e poética livres de censuras políticas ou adequações mercadológicas, quanto a oferecer acesso à fruição do teatro. Teatro este que possui como premissa oferecer diversão de qualidade⁶ ao conjunto da população.

Sabemos que atualmente pouco se vai ao teatro. O professor Flávio Desgranges problematiza o esvaziamento das salas de teatro no Capítulo II “A Arte do Expectador: Contexto de Uma Formação”, de seu livro *A Pedagogia do Espectador* (2010). Com um levantamento bibliográfico de

dados levantados dos anos 1970 aos 2000, o autor diz que a crise de falta de público nos teatros do mundo permanece praticamente inalterada no passar destas décadas, com características semelhantes em todos os continentes e economias. Entre suas inúmeras causas conhecemos as dificuldades objetivas de acesso sobre tudo pela falta de financiamento e conteúdo hermético, mas também sofre pelo afastamento do público diante da expansão da televisão e cinema, a falta de transporte público, segurança e preços dos ingressos. Cria-se então a necessidade de construção de estratégias de formação desse público e inserção social dessa arte na sociedade: Quais temas, problemas e situações podem contribuir para a formação de público de teatro no nosso país?

Com consciência do legado “d’aqueles” que assumem a tarefa de desenvolver um teatro autônomo. Minha principal referência teórica para investigação estética foram os estudos do teatro épico dialético como gênero teatral. O gênero possui influência direta da teoria econômica marxista e possui como característica essencial a narrativa histórica, que evidência as contradições da sociedade. Com inspiração no teatro oriental, seus primeiros experimentos foram desenvolvidos nas duas primeiras décadas da revolução russa (período de Lenin), tendo como principal referência o grande nome do teatro soviético Vsevolod Meyerhold e, posteriormente, na Alemanha o encenador Erwin Piscator. Foi consagrado pelo dramaturgo e teórico do teatro alemão Bertolt Brecht. A sistematização de sua obra foi feita pelo filósofo e crítico de arte Walter Benjamin, contemporâneo e amigo pessoal de Brecht. Benjamin defendeu para o próprio dramaturgo que seu trabalho possuía uma contribuição tão inovadora que consistia em um novo gênero de teatro e desenvolveu seu argumento no ensaio *O Que é Teatro Épico* (publicado em duas versões 1931, 1939⁷), no qual organizou as cinco categorias do teatro épico: I - O público em relaxamento e interesse especializado; II - A historização da fábula e o herói não-trágico; III - A interrupção e o

gesto citável; IV - A peça didática e a pedagogia do gesto; V - O ator e o palco como pódio (Cf. BENJAMIN *apud* BARBOSA, 2013).

Como artista mulher e militante, buscava um espetáculo que despertasse a tomada de consciência sobre as questões da mulher e minorias sociais na sociedade de classes e que, ao mesmo tempo, fosse atraente a todo o tipo de público. Escolhi o espetáculo *Gota D'Água* por valorizar em seus personagens e temas da mulher e do povo brasileiro, ao mesmo passo que levanta a problemática das contradições de classe que permeiam nossas relações sociais. Minhas concepções são as mesmas de Pontes e Buarque, contribuir para a consolidação de um teatro popular brasileiro:

“temos que tentar de todas as maneiras a aproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade. (...) É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco” (HOLANDA; PONTES, 1976, p 17).

A peça *Gota D'Água* foi concebida para televisão pelo Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho), que faleceu antes de realizar o projeto. Em parceria com o célebre e genial músico Chico Buarque, o legado foi transmitido a Paulo Pontes, que, juntos, transformaram o projeto num espetáculo épico. O pouco lembrado dramaturgo, inclinado pelos ideais de esquerda marxista, é conhecido por seus personagens “tipos”, de características bem populares. Um dos mais talentosos homens do teatro brasileiro, além de sua inspiração pelos brasileiros, neste trabalho em particular, inspirou-se em sua esposa conhecida por seu “gênio forte”. A peça foi escrita para homenagear uma mulher, e que não era uma mera mortal, foi escrita para a grande dama do teatro Bibi Ferreira.

Em conexão com produção brasileira, desafiei-me a propor um teatro que se voltasse (novamente) ao grande público, como entretenimento, com qualidade e conteúdo popular. O projeto de encenação propunha uma nova configuração ao texto *Gota D'Água*, uma célebre

leitura do mito de Medeia (431 a.C.). A heroína foi marcada pelo mais dramático dos tragediógrafos helenos, Eurípedes, por ter cometido filicídio em busca de vingança por adultério. Além de seus filhos, a poderosa feiticeira estrangeira teria sido responsável pelo assassinato da atual noiva de seu companheiro, Jasão, e pelo consequente suicídio do pai de Alma, o rei Creonte. A versão de Buarque e Pontes conta a história do sambista homônimo do herói Jasão, que abandona seu humilde lar por uma oportunidade de ascensão social. Joana não obtém sucesso no assassinato de Alma e opta por tirar a própria vida e a de seus filhos. Outras características importantes do texto de 1975 são as orientações de iluminação, das divisões do palco configurado em *sets*; e o desenvolvimento do coro feminino original, que possuía como representante principal a Ama e agora é dividido por novos personagens em um coro feminino e outro masculino, mesmo os personagens “secundários” possuem *sets* distintos.

A dramaturgia da peça demonstra um profundo conhecimento de Brecht, por conter em si muitas das categorias do teatro épico brechtiano, que buscava nos mitos e fábulas uma forma de posicionar-se sobre os acontecimentos da atualidade. *Gota D'Água* costura no drama familiar a traição de classe de Jasão, usando como plano de fundo o problema das dívidas das prestações de Joana e os demais locatários da Vila do Meio Dia abandonados pelo herói, que ajuda Creonte a dominar a vila. De fato, no Rio de Janeiro da década de 1970 havia aumentado o fluxo migratório e, por consequência, houve um grande aumento dos conjuntos habitacionais populares na cidade (Cf. CARCUCHINSKI, LINCK E FILIPOUSKI, p. 250, 2010). Os autores cariocas utilizam esses acontecimentos para questionar as relações de poder que envolvem a propriedade privada estabelecidos no sistema capitalista.

As categorias épicas da obra transparecem também em suas canções, que podem ser considerados como sendo um recurso de estranhamento

da narrativa, assim como a repetição do “tema de Joana” e “Gota D’Água” em *background* podem ser considerados “gestos citáveis” que mesmo anunciando os momentos dramáticos, marcam também os posicionamentos de determinados personagens. E, a cima de tudo, a riqueza de conteúdo humano dos personagens tipificados da vizinhança, para mim, a característica mais interessante da peça. Em seu final trágico há uso da catarse como moral, presente na forma aristotélica, assim como forte conteúdo dramático na trama central dos protagonistas. Aponto estes elementos mais a fim de levantar pontos que optei por transgredir na nova proposta, do que em desenvolver uma cartilha esquemática do teatro brechtiano.



Fig. 1 Cartaz utilizado na divulgação de 1975. Autor desconhecido.



Fig. 2 Cartaz utilizado na apresentação de Blumenau, Julho de 2016. Autor Felipe Querrette.

Durante o processo de adaptação de *A Gota Que Faltava*, o grupo optou por dissolver um pouco o protagonismo de Joana e Jasão, distribuindo melhor as cenas entre os personagens e assim, valorizando a voz de todo o povo da Vila do Meio Dia. Também foram mais desenvolvidos os embriões dos (supostos) coadjuvantes, acrescentamos detalhes em

suas personalidades, investindo na imersão do público em um microcosmo. Não houve alteração na trama central, a novidade é a estrutura de montagem. Foram feitos cortes (o musical original teve 3 horas de duração, e nossa adaptação de rua possui 1h40min) e reorganizadas as ordens das cenas, acrescentadas falas que contextualizam os personagens e o momento político atual, como inclusão de vocabulário típico da nossa região, frases de efeitos das manifestações contra o golpe, trechos dos *hits* polêmicos do carnaval de 2016, o personagem do Creonte recebeu como inspiração principal caricaturar a figura de Michel Temer, outro exemplo, que acompanha os debates de gênero é Carlotta uma mulher transgênero, personagem que acrescentamos ao coro das vizinhas e é interpretada por um ator. Empoderada, desconstruída e dona de si, vive uma relação de poli amor com Xulé e Cacetão.

Minha pesquisa sobre a estética teatral épica consiste na investigação de mecanismos estético-políticos de revitalização do gênero em relação à atualidade. Tanto no que diz respeito aos recursos do tratamento da imagem, ritmo, formas narrativas, espaços cênicos, quanto aos temas de identificação, problemas cotidianos e contradições do contexto político no Brasil. Partindo de uma perspectiva histórica, o conteúdo formal apresentado interfere no posicionamento do trabalho, no mesmo passo em que o conteúdo textual de cunho político. Isto é, o “como” são apresentados todos os elementos estéticos e visuais presentes na cena influencia também “o quê” é dito. Um exemplo: os personagens da vila se configuram em um coro masculino e um feminino. O primeiro representa o mundo dos homens, a esfera pública, que convencionalmente detém o poder, e é composto por atores cisgênero brancos que interpretam personagens ociosos. E o feminino, representando a esfera do lar, isto é, a privada, que convencionalmente aparece pouco nos livros de história e é composto por mulheres cisgênero e transgênero negras, que interpretam personagens trabalhadoras.

Compomos nossos arranjos musicais em parceria com o Trio Ribeira, grupo de música experimental da ilha. Em nossos números nos remetemos à atualidade dos ritmos populares remanescentes na cultura contemporânea vivida na rua, como o funk carioca, o coco de roda, a batalha de MC's e a dança dos orixás. A fim de desenvolver um maior diálogo com a nossa própria identidade urbana, criamos novos números com os gêneros da música transgressora: jovem da periferia, a embolada do código de ética do personagem Cacetão virou o *funk do gigolô*, o número do coco virou uma roda de rap mesclada com elementos do coco que intitulamos como *o coco das quebradax*, no intuito de valorizar o popular clássico e o atual. Alguns temas sugeridos na peça foram estendidos e se tornam eixos transversais no subtexto da trama. O principal exemplo disso foi o número musical em que Joana evoca todos os "Orixás do Olimpo". Para introduzir o elenco ao universo da umbanda, com todo o respeito que a religião merece, propus que cada personagem fosse filho de um orixá ou guia e os atores estudaram os pontos, lendas e movimentação dos orixás escolhidos. Convidamos um *ogã* filho de santo André Farias, que introduziu o grupo a religião e aos orixás, nos ensinou a trabalhar seus símbolos, seus pontos no atabaque e em parceria com Simone Fortes, especialista em dança africana, criamos a coreografia da dança dos orixás.

No processo de tipificação dos personagens realizamos vários laboratórios de experimentação através de procedimentos de improvisação, com inspiração nos orixás iorubás e tipos populares da *commedia dell'arte* italiana, utilizei recursos da metodologia libertária dos pedagogos do teatro Viola Spolin e Augusto Boal para dar suporte à investigação dos corpos, vozes e personalidades dos personagens que compõem os nossos núcleos: Sangue Azul (Alma, Creonte e Jasão), Casa da Mãe Joana (Joana e os filhos), Oficina do Mestre Egeu (Egeu) e Vizinhaça da Vila, que possui a subdivisão entre Vizinhos do Bar (Xulé, Cacetão, Amorim

e Gringo) e Vizinhas (Corina, Estela, Carlotta e Nenê). Para o preparo da voz cantada contamos com a preparação vocal de Lui Barbosa e João Ferreira, não procuramos aqui uma afinação perfeita, mas preparar atores para expressarem as emoções que desejam transmitir. A “valsa futurista” de “Flor de Idade” foi concebida pelo coreógrafo Jean Carlo Castro. Realizamos também duas oficinas de máscara corporal com o mestrando Roberto Gorgati. E para a “cena da luta no bar” fizemos uma oficina de encenação de combate com o convidado Felipe Oliveira.

Na cena da primeira aparição de Joana, na qual ela sugere as vizinhas seu desejo de assassinar os filhos para que eles se imortalizem na inocência da infância, Joana veste a alegoria do luto. A alegoria é a personificação da ruína sendo tomada pela morte de volta ao lugar de sua origem. O momento de sua aparição é o instante em que o passado, presente e futuro se encontram em uma imagem dialética, transcendendo o tempo, contraditoriamente neste instante se projeta em uma imagem viva toda a dor da história da personagem, o momento em que ela vive e o que anuncia o que está por vir. Inspirei-me aqui no uso do conceito de alegoria no *drama de luto* (do alemão *Trauerspiel*), desenvolvida por Walter Benjamin e sua tese de doutorado *O Drama Barroco Alemão*:

A tentativa de harmonizar, em termos por assim dizer atmosféricos, o espaço da percepção visionária, característico do personagem dramático, com o espaço profano do espectador.

[...] Os espectros, como as alegorias profundamente significativas, são aparições que se manifestam no reino do luto. Elas são atraídas pelos lutosos, pelos que ponderam sobre sinais e sobre o futuro. A situação é menos clara no que se refere ao estranho aparecimento do espírito dos vivos. (BENJAMIN, 1984, p.116-117)



Fig. 4 e 5 Ensaio no CEART, UDESC, 25/10/2015. Autora Camila Harger⁸

Na confecção deste traje especial, a figurinista Samantha Daus Silvius fez uso de materiais reciclados do lixo Museu do Lixo da COM-PAP (Companhia de Melhoramentos da Capital). Joana personifica uma força da natureza sublime e profana, uma noiva de grinalda negra, com uma carcaça de galhos e penas de pavão, sua pele é feita de plumagem negra, ela usa contas brilhante e uma calda de tarrafa homenageando Iemanjá a mãe do oceano.

Diferenciando-se das versões anteriores, *A Gota Que Faltava* traz como marco zero o filicídio materno. Alertando o espectador sobre o destino dos personagens da nossa fábula, anunciamos a morte de Joana no início do espetáculo, contudo, quando a cena se repete a personagem opta pela vida, rompendo com seu destino e provando a todos que foi capaz de sobreviver sem um homem e traída por todos. Rompendo com a tragédia clássica, a heroína não trágica Joana representa os 38,7% (IBGE, 2010)[□] de mulheres chefes de família do Brasil, heroínas invisíveis do cotidiano que ousam administrar as funções domésticas, maternais e sustentar os seus lares sozinhas. Em busca de uma perspectiva matriarcal, a obra arquiteta em imagens o questionamento sobre a possibilidade de escolha que vem sendo oferecida a mulher milenarmente. Os moradores da Vila do Meio Dia convidam os espectadores a tomarem posição.

Assim como somos alfabetizados e introduzidos ao hábito da leitura desde muito jovens, há a necessidade de tal introdução ao universo de códigos e símbolos da arte teatral. Um exemplo, talvez mais próximo do teatro, por se tratar também da área da cultura e lazer é a paixão nacional do futebol. Como coloca Brecht (*apud* Benjamin, p.79), há a necessidade de formação de um público de especialistas com conhecimento tático, que conhece todas as regras, vibra, acompanha cada passe, cada jogada, e pela apaixonada identificação, coloca-se na posição do jogador de tal forma, ao ponto de propor jogadas com a máxima exatidão de detalhes. Este conhecimento adquirido não serve apenas para a fruição e crítica de arte, a “pedagogia do espectador” desempenha uma função na formação de consciência crítica diante das representações dominantes. Uma prática de libertação do pensamento diante das estruturas simbólicas do mundo.

Como foi colocado anteriormente nosso grupo surgiu no meio universitário o qual estou inserida há sete anos como estudante e militante veterana do movimento estudantil da UDESC (desde minha formação em Artes Visuais) e que mesmo os mais jovens atores do nosso grupo são

estudantes universitários ativos no debate político atual. A proposta que fiz ao grupo de adaptar o espetáculo à rua, foi resultado de um interesse em experimentar uma maior intervenção na vida comunitária do ambiente ao qual estávamos inseridos. Primeiro pensei nos nossos vizinhos da FAED (Centro de Ciências Humanas e Filosofia), por terem um formato de “coliseu”. Entretanto, não consegui autorização da sua Direção de Extensão, o que fez com que notasse que o nosso próprio Centro possui as melhores condições para nos “acolher” tanto por sua estrutura física, quanto pelas condições de sermos alunos dele e, por mais que não sejamos autorizados a fazer nossos laboratórios artísticos lá, é um espaço que há maior tolerância à Arte. O Centro de Artes se tornou nosso cenário e, por consequência, seus “habitantes” se tornaram nosso público orgânico. Ao inserir os núcleos de personagens em diferentes sets no pátio do CEART, nossos dois ensaios semanais passaram a ser acompanhados pelo público. Os colegas da música, que tinham intervalo durante os ensaios, já conheciam os personagens e interagiam com eles dentro da esfera ficcional. A equipe do quadro de técnicos e funcionários terceirizados, faxineiras e técnicos dos serviços gerais, davam pequenas pausas em suas funções rotineiras para assistir nossas cenas mais envolventes. Um dos funcionários terceirizados me perguntou se eu era diretora e disse “Muito bonita a homenagem à umbanda. Eu tenho um terreiro na minha casa”. Em nossa estreia no CEART contamos com um público de mais de duzentos expectadores, uma circulação tão grande de gente é algo incomum nas mostras de processos de uma de disciplina e foi em grande parte resultado da nossa inserção no cotidiano local. Esta contribuição para o envolvimento da comunidade na produção artística universitária é o resultado do processo que mais nos causa orgulho e satisfação, é isto que nos interessa, tornar do espaço público um espaço de vivência da comunidade.

Utilizamos como estratégia de aproximação deste público nossa concepção de espaço, concebida para a rua e espaços alternativos. Inspirados

no “teatro de vivência” da “Tribo de Atuadores “Ói Nós Aqui Traveiz”, a trupe gaúcha é um dos mais tradicionais e consolidados grupos de teatro brasileiro, que ao longo de quase quatro décadas tem proposto longos espetáculos de imersão do público na experiência teatral, em espaço alternativos como a rua e sua sede própria, a Terreira da Tribo. Procuramos transportar espaços de vivência do universo cotidiano para o universo ficcional. Nossas cenas trabalham em simultaneidade multifocal, isto é, há sempre uma cena com o foco principal, todavia, os outros personagens não deixam de viver suas vidas por conta disso. Se o espectador passante conseguir uma boa mesa, pode escolher se acomodar no bar do Gringo por toda a peça, onde irá desfrutar de uma cachacinha cênica por cortesia da casa. Em outro momento, pode optar por se locomover à maloca da Joana e os mais ousados podem até subir no palacete de Creonte. Há mais de um nível de atuação presente, e o jogo entre ficção e realidade se torna aparente, com o intuito de provocar no raciocínio do espectador a atenção às múltiplas esferas presentes em cena, relacionando a ficção e a realidade. Procuramos na estética de Brecht e Benjamin uma apresentação do mundo não como ilustração, mas como comentário crítico.



Fig. 3 Apresentação na Ocupa Minc SC, Largo da Alfândega, 26/05/2016.
Foto de Ana Fernandes¹⁰

Notas

¹ Brecht, 1967, p. 3.

² O Cine Imagens Políticas é uma atividade do Grupo de Pesquisa Poéticas Políticas no Teatro Contemporâneo que acontece na Fundação Cultural Badesc, todas as segundas quintas-feiras do mês e é aberta a comunidade. No Cine sempre é exibido um filme, seguido de um debate com um membro do grupo e dois convidados. Nesta edição fui debatedora da casa ao lado dos convidados de João Ferreira, o Jasão do espetáculo *A Gota Que Faltava* e Míhrley Lopes, feminista e mestre em teatro pela UDESC. No momento anterior ao filme foi apresentada na faixa da fundação cultural a cena “a aparição de Joana”, vestindo a alegoria do luto, Joana sugere as vizinhas sua vontade de assassinar os filhos. O filme escolhido foi a produção dinamarquesa “Medea” de Lars Von Trier (1988). Como nosso próprio formato sugeria, o debate foi pautado nas comparações entre as duas versões de Medéia, costuradas a problematização do filicídio na sociedade patriarcal, na qual a responsabilidade sobre a vida e a morte das crianças é transferida exclusivamente a mãe. As falas do grupo e convidados incluíram também comparações sobre o texto original de Eurípedes, *Gota D’Água* (1976) e *Medeia*, de Pasolini (1969).

³ Durante o processo de golpe que sofremos no Brasil, no qual a presidenta eleita Dilma Rousseff (PT) foi desligada de seu cargo por forças oportunistas do senado brasileiro influenciado pela elite econômica dos oligopólios transnacionais. Ao assumir o cargo na qualidade de presidente interino no mês de maio, o vice Michel Temer (PMDB) extingue por decreto dez ministérios, com uma atenção especial àqueles diretamente vinculados a minorias sociais e cultura tais como: o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, dos Direitos Humanos e da Cultura. Diante da demanda de retirada de direitos adquiridos, uma alternativa eficaz em meio as incessantes manifestações foi as “Ocupa MINC”. Ocupações sediadas nos prédios dos Ministérios da Cultura foram organizadas em âmbito nacional, somando representações em cidades de todos os estados brasileiros e DF. Os militantes da classe artística e população civil em geral inicialmente tinham como pauta principal o retorno da autonomia do Ministério da Cultura em relação a sua dissolução no Ministério da Educação, depois da conquista, permaneceram ocupados por meses unidos na causa #ForaTemer. O cotidiano das ocupações foi preenchido por uma extensa agenda de atividades de formação de cunho político e cultural com intuito de aproveitamento do espaço e aproximação da população, onde o grupo *Aqueles Que Dizem Não*TM pode oferecer sua contribuição, em uma apresentação adaptada para o Largo da Alfândega, cenário da Ocupa MINC SC.

⁴ A Casa de Noca é umas das mais importantes casas de shows de Florianópolis, um espaço que fomenta a arte independente, sobre tudo a musical. A Casa vem demonstrando interesse em fomentar a cultura na ilha em projetos que extrapolam o circuito noturno comercial de Floripa, com projetos como o “Noca fora de Casa”, que em algumas de suas edições é gratuito e movimentam o espaço público da cidade com apresentações musicais, intervenções artísticas e danças populares. Este ano se consolidou a primeira temporada do projeto “Teatro de Noca”, uma importante espaço da cena local que se abriu para o teatro independente e teve como estreia o espetáculo *A Gota Que Faltava*.

⁵ A ideia da “1ª Mostra Teatro Independente!” foi construir um mini-festival paralelo ao “29º Fitub - Festival Internacional de Teatro de Blumenau”, tradicionalmente orga-

nizado pela Furb em julho na cidade de Blumenau. O Fitub possui ótima reputação e é conhecido por exibir “as produções de teatro universitário de melhor qualidade de cada ano do Brasil e América Latina” (fala de um dos curadores em sua página no *facebook*). Uma crítica que os estudantes que acompanham o festival fazem é que em meio a tão poucos espaços para o teatro universitário em Santa Catarina e de que apesar de ultimamente ela ter dado espaço para produções de grupos jovens do restante do país, sua produção prioriza espetáculos de grandes nomes, dando pouca oportunidade para as produções de diretores-estudantes, mesmo aqueles que alcançaram sucesso da crítica universitária e público por sua qualidade artística, ousadia e conteúdo político e que estão lutando para alcançar maior projeção na cena teatral, como foi o caso dos espetáculos “Cabaret Casa de Tolerância” (2015), “Todos (os que) Caem”, “Insones” e a “Gota Que Faltava” (2016). Vemos no Fitub um expoente para o lançamento de novos artistas e gostaríamos que sua organização se unisse a nós diante da necessidade de inclusão da demanda dos jovens grupos de estudantes e cena teatral independente em geral. Nossa produção propôs à organização do festival catarinense uma mostra paralela “oficial”, como já vem ocorrendo aqui em Florianópolis durante as últimas edições do “Floripa Teatro - Festival Isnard Azevedo” através do festival paralelo “Cena Universitária”, incluído na programação oficial. Com a oferta rejeitada criamos a “1ª Mostra Teatro Independente!”, não apenas um protesto, mais uma forma de mostrar que é possível oferecer novos espaços, pois a produção universitária é enorme e é impossível concentrar tudo o que há de “melhor” em apenas um festival. Não questionamos o belo trabalho que a organização do Fitub tem feito ao longo das últimas três décadas, nosso intuito foi de nos incluir nesse raro momento de efervescência cultural do país, para podemos fruir e trocar experiências com os outros grupos do festival, mostrando uma alternativa inclusiva aos grupos que virão depois de nós. Justamente por valorizarmos este festival, lutamos por uma mostra paralela a programação. Tivemos nosso cartaz arrancado da sede do Teatro Carlos Gomes, não tivemos financiamento, organizamos uma pré-produção para arrecadar fundos para o transporte e alimentação dos artistas, produzimos nosso material gráfico de divulgação, viajamos com 23 artistas e marcamos nossa presença! A nossa programação contou com duas apresentações teatrais: *Insones* (Grupo Acordavelha) e *A Gota Que Faltava* (Grupo Aqueles Que Dizem Não) e uma intervenção artística no Teatro Carlos Gomes da Suzaninha Richtoffen (Arthur Rogoski, Grupo Acordavelha). As casas que nos ofereceram espaço foram o Baader Caffé Bar e Cafundó Bar Cultural, que assim como a Casa de Noca estão gerando espaço para fomentar a cultura independente do Estado. Aqueles Que Dizem Não viajaram com um número de dezessete, entre os quinze atores, diretora e assistente de produção, fomos alojados pelo Mundo Paralelo (o qual o Cafundó Bar Cultural e Lelo Skate Boards são anexos), espaços geridos por uma família local que há anos vem sendo um exemplo de resistência e muito amor pelo esporte e cultura independente de Blumenau.

⁶ Em sua perspectiva brechtiana, o teatro possui como premissa a construção de um ponto de encontro entre o público e a diversão proporcionada pelos artistas e, uma vez que exista este espaço de convivência, entre o público (sociedade) e os atores, não ignora que este é também um ambiente formador de consciência política da humanidade. Por tanto, o Teatro Épico vincula-se diretamente a formação de um público criticamente desperto (Cf. Brecht, 1967).

⁷ Conferir minha publicação “O Gesto Citável e a Formação de Consciência no Teatro Político”, nos *Anais do Brecht Simpósio Society* (2013), no qual problematizo as categorias do gênero teatral épico e comparo as duas versões do ensaio *O Que é Teatro Épico*.

⁸ Cena da aparição de Joana, atriz: Iarima Castro Alves. Registro do espetáculo realizado por Lucas Barbosa Bernardi. Imagem disponível no *instagram* do grupo @agotaquefaltava

⁹ Informação retirada do site do Governo Federal do Brasil que demonstra que as famílias monoparentais femininas tiveram um grande crescimento na última década, anos 2000 o número que era de 24,9% dos 44,8 milhões de domicílios passou a ser 38,7% dos 57,3 milhões de domicílios brasileiros. Dados levantados pelo Censo Demográfico do IBGE (Instituto de Geografia Estatística) no ano de 2010. In: <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2014/10/mais-mulheres-assumem-a-chefia-das-familias-revela-pesquisa-do-ibge>

¹⁰ Atores da vizinhança encenam o número “Flor da idade”: Waleska Georgiana, Paulo Ramon, Fernando Gesser, Alessandro Melo, Jhonatan Carraro, Luiza Góes, Gabriel Guaraciaba, Franco e Willian Ferzan. Registro do espetáculo realizado por Ana Fernandes. Imagem retirada da página do Grupo Aqueles Que Dizem Não. In: <https://www.facebook.com/aquelesquedizemnao/>

Referências bibliográficas

BARBOSA, Camila Harger. *O Gesto Citável e a Formação de Consciência no Teatro Político*. Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O Que é Teatro Épico*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Alegoria e Drama Barroco. In: *O Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertolt. *O Pequeno Organon para o Teatro*. Tradução de Flávio Moreira da Costa.). In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARCUCHINSKI, Caroline Narcizo; LINCK, Marcela Türrck e FILIPOUSKI, Ana Mari-za. Gota d’ água: as relações de poder e a (des) construção de relações humanas na favela. *Revista Historiador Número 03*. Ano 03. Dezembro de 2010.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espetador*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

PRETA-À-PORTER DO COLETIVO NEGA: “MULHERES NEGRAS RESISTEM”

Thuanny Bruno Rodrigues Paes

“Que mudez infernal teus lábios cerra
Que ficas vago, para mim olhando,
Na atitude de pedra, concentrando
No entanto, n’alma, convulsões de guerra!
A mim tal fel essa mudez encerra,
Tais demônios revéis a estão forjando
Que antes te visse morto, desabando
Sobre o teu corpo grossas pás de terra.
Não te quisera nesse atroz e sumo
Mutismo horrível que não gera nada,
Que não diz nada, não tem fundo e rumo.
Mutismo de tal dor desesperada,
Que quando o vou medir com o estranho prumo
Da alma fico com a alma alucinada!”

João da Cruz e Sousa¹

Muitas vezes, em minha vida, deixei de falar o que eu pensava, deixei que qualquer pessoa – em particular, aquelas que detêm mais poder do que eu – decidisse sobre o que eu gosto e como eu devo me comportar. Desde criança me ensinaram qual deve ser o meu lugar. Antes de começar a questionar, permaneci durante muitos anos em silêncio. Nem o teatro que eu fazia desde muito cedo a fim de perder o medo de falar em público me libertou do meu silêncio existencial. Eu até conseguia falar, mas as palavras que saíam não eram as que precisavam ser ditas, e sim um emaranhado de textos criados para agradar alguém que não era eu.

Durante a minha trajetória no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, conheci ainda caloura o Programa de Extensão NEGA – Negras Experimentações Grupo de Artes. Quando me tornei integrante e depois bolsista de extensão, o programa tinha dois anos de existência e ocupava um lugar único dentro do Centro de Artes ao lidar diretamente com a resistência ao racismo e à opressão, o mesmo racismo e opressão que eu vivera até então.

NEGA: o Programa de Extensão e o Coletivo

O Programa NEGA foi criado informalmente em setembro de 2010 por iniciativa de sua coordenadora, a professora Fátima Costa de Lima. Em março de 2011, se tornou oficialmente um programa de extensão do CEAR-UDESC, com a proposta de incluir as manifestações e expressões da cultura afrobrasileira no teatro catarinense, além de suprir em parte a evidente falta de espaço, incentivo e representatividade da população negra dentro da universidade. O programa é desenvolvido dentro do Departamento de Artes Cênicas, e a via que sua coordenação encontrou para realizar a proposta foi apoiar a criação, a formação e as apresentações artísticas de um grupo teatral: o Coletivo NEGA.

O coletivo teatral criou, inicialmente, duas *performances* dirigidas por diretores negros. Segundo Rita Roldan Lima da Silveira, atriz fundadora do Coletivo NEGA, ainda no período de informalidade acadêmica, em sua primeira reunião compareceram cerca de quinze pessoas, negras e brancas. Elas realizaram a *performance* intitulada *Agudás* – que quase se tornou também o nome do grupo –, dirigida por Lau Santos². Com 20 minutos de duração, foi apresentada três vezes durante o Mês da Consciência Negra, em novembro de 2010.

Depois das férias de final de ano, o Programa de Extensão NEGA começou em março de 2011³, com um grupo de pessoas muito pequeno: eram cinco. Este foi um ano difícil, em que o grupo tardou em conso-

lidar-se: com o passar do ano, o grupo diminuiu ainda mais, restando apenas a atriz supracitada e o músico Edison Roldan da Silveira, seu pai. Neste momento, parecia impossível a existência e a permanência de um grupo de teatro negro em Santa Catarina, um estado do sul do Brasil mais conhecido por sua colonização europeia.

Rogaciano Rodrigues⁴ havia participado como ator da primeira *performance* e passou a dirigir a produção teatral denominada *Manifesto Negro*, com dramaturgia de Rodrigues e da antropóloga Cleidi Marília Caivano Pedroso de Albuquerque⁵. Poemas de poetas negros, em especial de Cruz e Sousa⁶, além de uma lenda africana reescrita por Albuquerque e intitulada *A história da Princesa*, foram encenados nas vozes e nos corpos treinados pelo diretor a partir de sua pesquisa em danças populares e africanas. O coletivo recebeu duas atrizes de ascendência indígena: a equatoriana Andrea Jaramillo e a guatemalteca Ana Borrayo. Pouco depois, passaram a integrar o grupo três atrizes brasileiras: Fernanda Raquel da Silva⁷, Alyssa Tessari⁸ e Tuany Fagundes Rausch⁹.

Em seus dois primeiros anos, o Programa e o Coletivo NEGA fizeram convite aberto para que dele participassem estudantes e artistas de Santa Catarina, em especial a atrizes e atores negros(as). Segundo Silveira, muitas pessoas negras e brancas se interessaram. Porém, o fato de o programa ter como público-alvo a população negra causou alguma perplexidade e questionamento da comunidade acadêmica. Sua coordenadora, porém, afirmava que o que ela estranhava era o fato de que, em mais de três décadas de trabalho no teatro como atriz e cenógrafa, nunca presenciara nenhuma surpresa ou questionamento a elencos total ou majoritariamente brancos. Porque, então, alguém se surpreenderia com a ideia de um elenco total ou majoritariamente negro? Daí que, aos poucos, as pessoas foram se acostumando com a ideia.

Quando entrei no Coletivo NEGA, em 2013, a atriz negra Fernanda Raquel da Silva, que já havia participado como de *Manifesto Negro*,

começava a desenvolver sua proposta de trabalhar com contação de histórias. O processo artístico gerou a *performance* na época denominada *Preto-à-Porter*.

De Preto-à-Porter a Preta-à-Porter, a trajetória de uma performance

Fernanda Raquel da Silva assumiu a direção do grupo e apresentou uma questão a ser debatida e desenvolvida teatralmente: o que é ser negro, hoje? A forma teatral que ela selecionou foi a contação de histórias. Assim nasceu *Preto-à-Porter* – uma performance que existe e se modifica a cada apresentação até os dias de hoje (a começar pelo seu título). Era a primeira vez que o grupo contava histórias a partir da pesquisa de episódios de vida de cada integrante e da ideia de “manifesto”. Neste manifesto, cada atriz e ator poderia falar o que quisesse sobre o que sentia em relação ao racismo já sofrido ou em relação a ser negra e negro, no Brasil. Logo, o processo deu ao elenco oportunidade de expressar o que estava nos engasgando.

Neste momento, o coletivo sofria alta rotatividade de seus componentes, com artistas entrando e saindo a cada semestre. Em 2014, foi a vez de da diretora: com a saída de Fernanda Raquel, o dia-a-dia do coletivo tornou-se difícil: muitas vezes, não conseguíamos focar o trabalho teatral, e ensaiar se dividiu entre criação e marcação de cenas, por um lado; e discussões e reflexões compartilhadas sobre nossos cotidianos, angústias e dúvidas, por outro. O que permaneceu foi um elenco totalmente negro.

Isto nos deu espaço para quebrar o silêncio e abrir intensa comunicação entre nós. No período que se seguiu, de intensa criação coletiva, havia necessidade até excessiva de falar – algo que chegava a incomodar as pessoas que vinham assistir nossos ensaios. A coordenadora do programa contribuía com o olhar de fora do trabalho, ajuste de marcação e

montagem das cenas - que ela chama de “montagem dialética”, exemplificando com uma das primeiras falas da *performance*, em que uma das atrizes se dirige ao público e diz: “Hoje, vocês vão sentir o tapa e o beijo.”

Preta-à-Porter chega a 2017 tendo realizado centenas de apresentações dentro e fora da cidade de Florianópolis e do estado de Santa Catarina. O coletivo é composto por seis atrizes negras – além de Rita Roldan e eu, participam Michele Mafra, Sarah Motta, Mariana Franco e Aléxia Arenhardt. Delas, cinco são estudantes de Teatro na UDESC. A cada nova história de racismo que se torna viral nas redes sociais e mídias assim como cada história de opressão sofrida por cada uma das atrizes é trazida ao debate e, quando consentimos todas, encenada pelo coletivo, tornando-se uma nova cena da peça. Do mesmo modo, outras cenas são descartadas, quando entendemos que o tema tem que ser atualizado colocando outras histórias em cena. O tema da mulher negra brasileira se tornou majoritário dada a constituição do coletivo; e o título da *performance* mudou de gênero, passando a chamar-se *Preta-à-Porter*.

Um breve histórico das apresentações pode contextualizar esta última mudança. Em sua primeira apresentação – no Teatro da UBRO de Florianópolis, em 19 de novembro de 2012 –, percebemos que contar histórias pessoais gerava um diálogo real com o público, além de uma experiência de reflexão e troca entre os atores e atrizes do coletivo. Mas, naquele momento o grupo ainda não havia aprofundado o debate interno. Ao perceber a carência, as ações do Programa de Extensão¹⁰ fortaleceram nossa formação artística (promovendo oficinas de percussão¹¹, contação de histórias¹², mimo corporal dramático¹³, dança afro¹⁴ e voz¹⁵, entre outros) e política (seminários de história de África e afrobrasileira, e de educação política¹⁶). Com o passar do tempo, fomos adquirindo maior capacidade de expressão tanto na cena quanto nos debates que, via de regra, são solicitados pelo público presente depois de cada apresentação da *performance*.

Começamos o ano de 2014 com curta temporada no SESC-Prainha, a convite da instituição. Naquele momento, o elenco – antes formado por maioria de mulheres negras, um homem negro e um homem branco – mudou, e mudou com ele o conjunto temático da *performance*. Com centralidade na luta contra o racismo, outros interesses que apareciam em cena antes eram: a mulher gorda, a mulher lésbica e a homofobia. Quando nos tornamos um coletivo exclusivamente negro, ganhou evidência interna a representatividade étnico-racial: enfim, fazíamos teatro negro.

Mas, uma nova mudança concentraria ainda mais o foco temático. Isto aconteceu com a crescente militância das atrizes, que começaram a engajar-se politicamente fora do coletivo, participando de outros coletivos negros – em especial o Coletivo 4P da UFSC e as Blogueiras Negras. Destas ações políticas diretas, as atrizes trouxeram para os ensaios discussões teóricas e práticas que, ao longo do tempo, modificaram as cenas. Deste modo, o Coletivo NEGA foi aprofundando seu entendimento acerca da contestação e da afirmação de estereótipos em relação à questão: o que define uma pessoa negra?

Quando o grupo tornou-se majoritariamente formado por mulheres negras, alguns temas deixaram de fazer sentido, além das cenas que necessitavam da participação de atrizes e atores brancos que já não integravam o grupo. Em 2016, construímos coletivamente novas cenas e falas para atrizes negras, focando na relação da cultura negra com a população branca, na violência contra a mulher negra e, principalmente, na força de luta e resistência da mulher negra. Cada fala de cada cena é construída dialeticamente entre a afirmação e a negação das questões em debate, buscando o posicionamento do público, seja ele negro ou branco. Quando uma considerada polêmica ou tabu em relação a situações racistas é encenada, novas questões surgem, como: a questão da linha genealógica, do tipo “meu tataravô era negro”; a prática da caridade e do assistencialismo em países africanos e populações diaspóricas e refugiadas; o genocídio

da população negra; a criança negra naturalizada como menor infrator; a apropriação da cultura negra pelo mercado; o casamento interracial e a ascensão social do homem negro, entre outras. Todas as questões são encenadas e montadas de forma a produzir no público o riso e o constrangimento, conforto e confronto, “o beijo e o tapa”.

“Mulheres negras resistem”

Retornando à minha história pessoal sobre o silêncio produzido em mim pela pobreza e pelo racismo, recordo um dos textos de Audre Lord:

E, certamente tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de auto-revelação, e isso sempre parece estar cheio de perigos. Mas minha filha, quando falei de nosso tema e de minhas dificuldades, me disse: “Fala para elas de como nunca se é uma pessoa inteira se guardas silêncio, porque esse pedacinho fica sempre dentro de ti e quer sair, e se segues ignorando-o, ele se torna cada vez mais irritado e furioso, e se nunca o deixar sair um dia diz: basta!, e te dá um soco dentro da boca.” (LORD, 2009, s/p).

Uma fala sai de minha boca de atriz em *Preta-à-Porter*: “Mulheres negras resistem”. Com ela, desenho a imagem da luta do Coletivo NEGA contra o racismo, a opressão e a violência contra a mulher negra.

Notas

¹ In SOUSA (2008). Cruz e Souza, poeta maior catarinense inscrito no movimento simbolista e reconhecido internacionalmente, Cruz e Sousa foi um negro liberto que viveu e morreu cedo por conta das experiências e dificuldades de cunho racistas que atingiam a população negra brasileira durante o século XIX.

² Laudemir Pereira do Santos, ou Lau Santos, é poeta e diretor teatral com longa experiência. Mestre com a dissertação intitulada *Tela e presença: o ator e a câmera na cena contemporânea* (PPGT-UDESC, 2010) e Doutor com a tese *A presença expandida: entre o ator e o performer as máquinas de imagem como possíveis potencializadores da presença* (PPGT-UDESC).

³ Mesmo ano em que foi instituído o Programa de Ações Afirmativas para Estudantes Negros na UDESC: as cotas.

⁴ Rogaciano Rodrigues é iluminador, ator-bailarino e diretor teatral. Mestre em Educação (UFSC), com a dissertação intitulada *Ensaio sobre o gesto: descrição acerca do entrelaçamento Dança-Teatro e Educação* (CCE-UFSC, 2010), atualmente cursa o Doutorado em

Teatro no PPGT-UDESC.

- ⁵ Professora do Departamento de Artes Visuais do CEART (hoje aposentada) e pesquisadora de arte africana e latino-americana, Albuquerque era na época co-coordenadora do Programa NEGA.
- ⁶ Poeta máximo catarinense, João da Cruz e Sousa (1861-1898) tem renome internacional como precursor do simbolismo. Negro, Cruz e Sousa nasceu em Florianópolis (a então Nossa Senhora do Desterro), e foi jornalista, também. Em 2011, o Coletivo NEGA apresentou duas *performances* na programação de comemoração do Sesquicentenário de seu nascimento na capital catarinense: *Abraço negro + Poesia*, em ruas centrais de Florianópolis; e *Manifesto Negro*, no Teatro da UBRO.
- ⁷ Fernanda Raquel da Silva é professora de escola pública, atriz e diretora com graduação em Teatro na UDESC. Hoje cursa Mestrado no PPGT-UDESC com projeto de dissertação sobre a identidade negra do Coletivo NEGA.
- ⁸ Alyssa Tessari é atriz e se graduou em teatro na UDESC defendendo TCC sobre cenografia criminal.
- ⁹ Tyany Fagundes Rausch é atriz de teatro graduada na UDESC com TCC sobre imagem dialética no teatro de formas animadas.
- ¹⁰ Além das coordenadoras Fátima Costa de Lima e Cleidi Marília Caivano Pedroso Albuquerque, de 2011 até agora o programa contou com a participação direta dos(as) bolsistas de extensão Helder Patrício Antunes, Eliane Ventura dos Santos, Samanta Christmas da Silva, Tuany Fagundes Rausch, Alyssa Tessari, Leandro Vieira Lunelli, Jerusa Mary, Mariana Franco, Victória Alécia Arenhardt, Juan Quaresma, Sarah Motta e eu, a autora do artigo.
- ¹¹ Ministradas por Edison Roldan da Silveira, músico percussionista, Mestre de Bateria de escola de samba e ator do grupo entre 2010 e 2014.
- ¹² Ministradas por Toni Edison Costa Santos, ator e diretor teatral com tese de doutorado defendida na UFBA intitulada *Narrativas na rua: da inspiração djeli às rodas de histórias em Maceió*, sobre contadores de histórias da África Ocidental; e Fernanda Raquel da Silva.
- ¹³ Ministrada por Mhirley Mansur Gonzaga Miliauskis, especialista na técnica que desenvolveu em sua dissertação de Mestrado defendida em 2016 no PPGT-UDESC, intitulada *O Mimo Corporal no século XXI: uma proposta de atualização na transmissão da técnica a partir das questões de gênero e etnia*.
- ¹⁴ Ministrada por Aldelice Batista Braga, formada em Educação Física na Universidade Católica de Salvador e professora pioneira em danças de origem africana em Florianópolis.
- ¹⁵ Ministrada por José Renato Noronha, professor e pesquisador da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, e cursa Doutorado em Educação com pesquisa sobre o teatro musical.
- ¹⁶ Seminários criados e coordenados por Cleidi Marília Caivano Pedroso de Albuquerque.

Referências bibliográficas

- LORD, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. Blog Mulheres Rebeldes, postado em 18/05/2009. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2009/05/audre-lorde.html>. Acesso em: 10/08/2016.
- SOSA, João da Cruz. Últimos Sonetos. In: *Obras completas*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

5 MINUTOS E INCLASSIFICÁVEIS: RECONSTRUÇÃO DA RESSONÂNCIA

Marília Carbonari

Prefácio

Iniciar um artigo com um prefácio não é usual, mas esse texto não é um artigo, é um relato de um processo inacabado, portanto, espero, permite todas as exceções.

O presente texto é um relato sobre o processo de trabalho, pesquisa, apreensão, criação e ressonância da peça teatral *5 minutos*. Esse relato foi feito para compartilhar reflexões dentro do Grupo de Pesquisa Imagens Políticas de Teatro da UDESC, e a autora do texto gostaria de registrar desde início sua dificuldade de falar de seu próprio trabalho, por isso, gostaria que essas palavras fossem recebidas como um relato afetivo e inacabado. Um diário de bordo.

5 minutos é a primeira e, por enquanto, única criação cênica do ajuntamento “Inclassificáveis”. A peça traz um homem preso há 50 anos, pode ser Manuel Fiel Filho, operário do PCB (Partido Comunista Brasileiro), suicidado pela ditadura civil-militar no Brasil, em 1976. Pode ser Manuel, personagem ficcional da música *Te Recuerdo Amanda*, do cantautor chileno Victor Jara. Pode ser Manuel Jara, pai de Victor que deixou a mãe com cinco filhos pequenos no campo, o que a obrigou a ir para Santiago. Pode ser outro operário Manuel, de hoje e ontem, que se apaixona por Amanda, também operária, e só tem 5 minutos para se encontrarem em frente ao portão da fábrica. “Inclassificáveis”, nome de um ajuntamento de pessoas-artistas-trabalhadores que foram se encontrando com o objetivo de contribuir e trabalhar no projeto da

criação *5 minutos*, é formado por pessoas de Florianópolis (SC-Brasil) e São Paulo (SP-Brasil). Site: www.inclassificaveis.org e Facebook: <https://facebook.com/inclassificaveis.art>.

Esse relato possui subtítulos que visam identificar momentos específicos do processo: Escuta (momento inicial de escutar as vontades dos primeiros “ajuntados” do processo e, a partir dessas vontades, escutar, pesquisar, ressoar as vozes dos “personagens” escolhidos), Fala (fase de experimentações iniciais e elaboração cênica do material criado, primeira versão de *5 minutos*), Inclassificáveis (momento de transformação radical do ajuntamento, troca do ator e novas perspectivas para o trabalho), Silêncio e nova escuta (etapa de avaliação da nova experiência, ressonância e nova escuta das vontades, dos caminhos possíveis) e Post-scriptum (PS, Fala à história, fala na história: momento de entendimento da dimensão que desejamos alcançar com a peça e das limitações da forma atual da encenação).

Escuta

É costume dizer que o brasileiro não tem memória, não conhece sua história. Também dizemos que o Brasil não conhece a América Latina, não se reconhece como latino-americano, está com os olhos voltados para Estados Unidos ou Europa.

Como podemos ver, dizemos muitas coisas..., mas o que ouvimos? Qual a ideia de história ou como se constrói nossa memória de algo que aconteceu no lugar onde nascemos, ou nessa extensão de terra que chamamos América do Sul?

Oswald de Andrade dizia que “A gente escreve o que ouve, nunca o que houve”.

E de todas as vozes, me afetava especialmente a voz de Victor Jara¹, cantautor chileno em sua canção *Tè recuerdo Amanda*, assim começou o processo de criação de *5 minutos*.

Em 2014, o ator Daniel Alberti² me perguntou se eu não queria trabalhar com ele, mas com o que? A partir de onde? Eu sugeri a canção de Victor e ele gostou. *Te recuerdo Amanda* continha muitos estímulos para o trabalho, mas, sobretudo partia de uma voz, da voz de Victor Jara, preso, torturado e morto nos cinco primeiros dias da ditadura de Pinochet (1973, CIA-EUA). Nessa voz ressoavam as vozes de Manuel e Amanda, dois operários que se encontravam apenas cinco minutos por dia, em um intervalo de trabalho na frente do portão da fábrica, e nesses 5 minutos, nesse encontro, se vivia o tempo de toda uma vida.

Essa canção escolhida era, em si, uma forma de narrativa lírica de Victor sobre Manuel e Amanda operários, e memória de Manuel e Amanda pais de Victor, parecia-nos um objeto de trabalho dialético, pois já nos remetia a outros Manuéis. Articulava em si a história ficcional desse Manuel e Amanda com a história vivida por Victor e outros tanto no Chile, pré e pós o Golpe de Estado contra Allende. Era, como objeto forjado antes do Golpe, uma referência potencial de tudo o que aconteceu com o próprio autor. Nesse momento o desejo de traduzir para a cena essa dialética da “estória” dos personagens de Victor com a história dos Golpes que derem início às ditaduras no Chile e no Brasil e, sobretudo, como essa relação dialética não gerou outra síntese senão a própria vida precisava de alguém, dentro do grupo, que estivesse alinhado na busca e na vontade de fazer teatro a partir dessa perspectiva, aí veio Alessandra Ferros, amiga antiga e produtora de São Paulo que estava trabalhando com o Núcleo Memória³ e que mergulhou imediatamente na produção material do projeto.

Hoje, mais de 40 anos depois, ressoa tantas vozes dessa história que sua polifonia não se dá na “autonomia” da obra, mas exatamente na relação da canção com a história.

Tínhamos então nessa emissão fônica uma história, uma memória, um continente, um povo. Ou melhor, múltiplas e múltiplos. E assim

buscamos algo que, posteriormente, poderia se chamar uma “tradução” cênica, de linguagem oral histórica musical, para uma linguagem (composta, sempre) teatral. Tentávamos reconstituir (Benjamin, 2011) algo que poderíamos chamar de história a partir dos cacos de memória de Victor, de nós mesmos, do que houve e do que ouvimos.

Essa escolha de assumir o “objeto” de partida, o “estímulo” criativo como provocador, desestabilizador de nós mesmos, perguntávamos: quem somos? O que é ser brasileiro? Ser latino-americano? O que aconteceu no Chile? Por que não falamos do Brasil? E, como toda magia da criação, Manuel de Victor nos fez lembrar de um operário brasileiro, morto na mesma época de Vladimir Herzog, como mesmo se chamava esse operário? Manuel Fiel Filho. - Manuel? Não pode ser, é um sinal, temos que falar do Brasil, da nossa história, qual história? Quem contou?

Assim, derrubamos a cordilheira, assim o Manuel, os Manuéis nos trouxeram uma história que queríamos ouvir e contar. Mas como poderíamos contar? Se contamos, não seria ela também uma história nossa?

O processo foi de ressonância, entender como todo o material ressoava em nós, e se transmutava em nosso, o que ficava, ficava porque adquiria significado, cinético, fonético, ético ou estético, ficava o que significava (Vygotsky, 1996): da memória e da história. Mas, o que fica em nós, por que fica? Não deveríamos nos perguntar se o que fica, o que adquire significado para nós, também é algo construído socialmente? E como a história negada ou a memória negada pode ficar? Pode gerar significados? Então a História, história dos vencidos (Benjamin, 1994) é a prova do roubo, do furto, da restrição, do contingenciamento da memória⁴. É concreto e material a base sob a qual se ergue a forma do mundo que vivemos hoje: sob o silêncio do desconhecido.

Brecht já dizia que a “humanidade é dividida em duas (classes sociais): Exploração e ignorância” (Brecht, 1988).

Éramos ignorantes! Precisávamos estudar, conhecer melhor o período pré-Golpes, Ditadura, então vieram livros, ensaios, filmes e memórias. Victor Jara tinha uma mãe chamada Amanda (e uma filha), seu pai, Manuel, havia deixado a mãe com os filhos pequenos. Como seria se Manuel (da canção) tivesse se casado com Amanda? Manuel Fiel Filho era um operário da periferia de São Paulo, já quase no final da ditadura, quando quase todos os líderes populares haviam sido mortos, ele foi preso, ele não era um líder, era um militante de base, numa época de clandestinidade, por que o mataram? Exatamente isso, no momento de enfraquecimento da ditadura (1976) serviu de marco para novas lutas contra o regime. Como Manuel vivia? Como chegou ali?

Já não podíamos somente contar a história, não queríamos escrever o que houve, já estava dito e re-dito (embora sempre esquecido), queríamos falar da forma como esses fragmentos nos chegavam, de como essas vozes ressoavam, vozes que haviam sido enterradas na memória de outras pessoas, antes de nós, vozes negadas à nossa geração.

Fala

Uma pessoa, presa, conta os dias, tenta se lembrar do que houve, tenta ouvir e se comunicar com o mundo lá fora.

Esse era o lugar da nossa fala, daí falaríamos sobre o que ouvimos e tentaríamos construir algo, mesmo disforme, ou como informe, algo que poderia ser uma memória, em relação com uma história. Tínhamos na imagem dos fragmentos-memória uma imagem dialética com a história, aquilo que se forma de cacos, que se pretende ter uma forma, um discurso, mas que é tão múltiplo e fluído, como tudo o que é feito do elemento tempo.

Nesse momento outro encontro se deu, um re-encontro do acaso, Lia Urbini, que tinha trabalhado em São Paulo com grupos que eu conhecia, estava em Florianópolis, ótima interlocutora, mesmas inquietudes.

tações sob um outro olhar, o olhar do mundo da relação entre conteúdo e forma, o olhar do mundo da sala de aula, e outros questionamentos que Lia trazia de sua atuação profissional recente. Lia vem contribuir em tudo, especialmente na direção.

E seguimos, percebemos que talvez a ditadura, o que ela trouxe para o Brasil e o Chile, para nosso continente, ainda estivesse presente, talvez de outra forma, em outros lugares, mas queríamos falar do quão presente toda a opressão, as restrições e as questões da época dos Golpes continuavam hoje. Trouxemos Amarildo⁵ para a sala de ensaio, a Ocupação Pinheirinho⁶, outras músicas da época das ditaduras, nossas relações pessoais, nossos encontros e desencontros, as contradições e as pressões que causam explosões na vida, nas ruas e como é difícil forjar um caminho diferente, ouvir e aprender algo com o que aconteceu em outros tempos e lugares.

Era isso o que queríamos: criar atrito (conosco e com tudo), e, assim, talvez, encontrar algo.

E encontramos a primeira forma de *5 minutos*: Manuel reconstituiria os cacos de sua memória e as histórias (ouvidas e “havidas”) e, em um momento, isso seria tão penoso, tão doído, que ele perguntaria “Para quê?” “Por que”? É preciso fazer isso? Não saberia dizer, mas era preciso de alguma maneira falar daquilo que ficou esquecido atrás do que foi dito ou ouvido. De alguma forma fazer teatro, colocar em cena sem uma forma pronta, acabada, parecia uma necessidade quase de sublimação histórica e social que resgatava, em nós, talvez, o impulso humano de fazer arte.

Compartilhamos *5 minutos* pela primeira vez na Espanha, Andalucía, fomos convidados pelo I Festival Internacional “Isidoro Albarreal”, em Morón de la Frontera, organizado pelo grupo Trasto Teatro⁷, em outubro de 2014. Foram apresentações muito intensas e emocionantes, pois o público espanhol conhecia e se relacionava de uma maneira mui-

to íntima com a canção *Te recuerdo Amanda*, em todas as apresentações o público cantou a música no final como um coro-público, dando ao nosso trabalho a contradição social-histórica que tanto buscávamos. Essa experiência nos trouxe vários questionamentos, tanto na forma como nos temas abordados. Teríamos que voltar ao Brasil e arregaçar as mangas: ao trabalho!

Porém, no início de 2015 o Daniel, ator, por motivos de trabalho teve que sair. Foi muito difícil, não apenas por ser um monólogo, mas pelo momento do processo que estávamos. No mesmo momento, já tínhamos recebido o convite do Ói nós aqui traveiz⁸, importante grupo de Porto Alegre, para apresentar a peça em junho em outro Festival promovido pelo mesmo grupo. Então, pensei em uma pessoa que havia conhecido como estudante e que me havia cativado, pelo comprometimento e talento com o teatro, decidimos convidar o Leandro Batz⁹ para experimentar um novo encontro com *5 minutos* que sabíamos, inevitavelmente, nos levaria a outra encenação.

Inclassificáveis

Com essa nova composição, retomamos a peça inicialmente na “forma” que havíamos chegado. Mas já tínhamos a certeza que muito iria mudar, Fátima Lima também havia se integrado na nova equipe para pensar o espaço, éramos três presentes em Florianópolis, isso trazia novas provocações. De alguma “forma” fomos re-modelando a memória através da espacialidade para apresentarmos em Porto Alegre, Leandro foi se apropriando, ouvindo e ressoando, se encontrando. Esse processo não foi contínuo, em um primeiro momento trabalhamos de forma bastante “hierárquica” onde eu “dirigia” a cena a partir do que havia sido criado antes, conversávamos muito sobre as referências históricas, eu propunha provocações políticas sobre o momento atual e a relação com um Estado ditatorial. Com os encontros e através das dificuldades da

cena, o Leandro foi assumindo um “discurso”, uma atitude, uma postura cênica e extre-cênica em relação ao material da peça, a isso chamo de “apropriação”, um processo que permanece, onde eu fui saindo como “diretora de ator” e fui passando a co-autora de cena.

Nesse momento nasceu o nome “Inclassificáveis”, precisávamos de uma identidade, mas não sabíamos se queríamos ou se podíamos nos classificar como grupo ou coletiva ou companhia, éramos seis em dois estados trabalhando por laços tão sensíveis quanto o espaço-tempo que nos dividiam. Éramos realmente Inclassificáveis. O nome também veio inspirado por uma poesia-canção de Arnaldo Antunes, interpretada de forma magistral por Ney Matogrosso que parecia a melhor não-identidade brasileira-latino-americana que poderíamos ter¹⁰, e também possuía uma relação poética com a peça. A indefinição do “ajuntamento” promovido pela criação de *5 minutos* provinha também, talvez, do próprio material tão indefinido como esse diálogo com um outro tempo e espaço, que são outro e são o mesmo, que foram, mas que estão presentes, os mortos que nos produzem em todos os níveis. A história e suas ressonâncias nos fizeram Inclassificáveis, não fomos nós, ou, pelo menos, não fizemos nada sozinhos. Algo tão óbvio como o “social em nós” da arte (Vigotski, 2001, p. 315) se faz pelo, não menos evidente, ser social humano.

As apresentações na Casa de Cultura Maria Quintana foram outro momento especial, integrando a convivência e compartilhamento diário com os integrantes do Ói nós aqui traveiz, estávamos novamente estreando, nos abrindo, compartilhando, e o espaço, uma sala antiga, com tijolos a vista, com praticáveis antigos móveis, tudo parecia contribuir para essa nova etapa. Foi muito interessante apresentar para o público brasileiro, que, em sua maioria, não conhecia Victor Jara, ver como a peça e as vozes ressoavam nesse público. Novamente, sentíamos que precisávamos de mais trabalho.

Em dezembro de 2015, gravamos o que consideramos ter sido a melhor experiência da encenação. Gustavo¹¹ entrou como produtor da filmagem e da peça no sul do Brasil. Já não existia mais Marília, Leandro, Lia, Alessandra, Fátima, Gustavo, o que gravamos já era os *5 minutos* dos Inclassificáveis.

Então veio o silêncio, nova ressonância.

Silêncio e nova escuta

Hoje, ao escrever esse texto, estamos em um momento de decidir, escutamos novamente? Retomamos a inevitável cristalização da forma cênica (ou seja, à forma “já conhecida”)? O que faremos?

Existem muitos caminhos sugeridos, a vontade de forjar um diálogo mais direto entre Leandro, suas questões e Victor e Manuel. Dar uma revisada no que realmente é essencial na peça e o que sobrou de uma antiga vontade didática por “contar” a história. Parece-me que se apresenta um momento mais maduro, de apropriação e começo de construção de um discurso cênico que antes, talvez por paixão, tivesse sido deixado a reboque.

Em um encontro, já em 2016, Leandro disse que havia mudado. Todos havíamos mudado.

De alguma forma parece que esse encontro era, enfim, um bom encontro, como dizia Espinosa, tinha causado em todos nós um aumento da potência de viver, e, como não era um encontro apenas de um grupo de pessoas, mas uma peça de teatro, uma arte pública, uma proposta de escuta e diálogo com memórias e histórias, ouvidas e “havidas”, parece, agora nessa escrita, algo como escrito no Manifesto por uma arte revolucionária e independente: “A necessidade de emancipação do espírito (fala aqui os autores sobre a psicanálise e a arte) só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação da humanidade”. (Breton, 1985)

Post-scriptum

(As palavras acima foram escritas no início de abril de 2016, antes da abertura do processo de *impeachment* da presidente Dilma no Brasil, antes das novas apresentações da peça em Florianópolis, esse poderia ser o fim do relato, o fim dessa “estória”, mas a história nos impulsiona a seguir, e seguimos...)

PS 1: Fala à história, fala na história

Agora, dia 18 de maio de 2016, após a abertura do processo de *impeachment* através de um dos acordos parlamentares mais mafiosos da história do Brasil, talvez o capítulo mais recente do eterno Golpe das elites brasileiras - auxiliadas infelizmente por dirigentes vindos das lutas populares (como a direção do Partido dos Trabalhadores) - contra os trabalhadores desse país, estamos apresentando *5 minutos* à convite do Micro Centro Cultural Casa Vermelha, dia 21, temos nossa última apresentação e, nesse momento, acredito que realmente estamos entendendo o que estávamos fazendo.

Em 2014 e 2015 fazíamos uma peça “sobre o passado”, “sobre a história”, hoje fazemos uma peça que deixou de falar à história do passado e passou a falar na história do presente, que nos revelou o quanto de passado existe no presente, ou, o quanto nossa ignorância histórica nos leva a repeti-la inúmeras vezes, de formas distintas na aparência, mas reveladora das mesmas forças que movem a história moderna em sua contradição concreta. Muito triste o que vivemos, muito triste ouvir, a cada apresentação o quanto *5 minutos* é atual.

O que se ouve na televisão, nas casas quentinhas e cheias de comida não corresponde ao que houve na rua e nas lutas. Como chegamos aqui? Por que? Mais perguntas que nos levam novamente a ela, à nossa história, à nossa voz

PS 2: Inclassificáveis em São Paulo e atual momento.

Dia 18 de agosto, ao escrever o Prefácio, após uma apresentação de 5 minutos na sede da Cia Antropofágica, finalmente sinto (sentimos) que tanto a peça quanto o ajuntamento amadureceram no entendimento e execução da linguagem proposta, e nesse momento identificamos as conquistas e também as limitações e os desafios da peça. Acreditamos que seja necessário ainda um trabalho de montagem e criação no sentido de fornecer ao espectador uma “moldura”, uma referência do universo temático da peça, afim de deixar explícito o convite inter-histórico e, ao mesmo tempo, intra-histórico que gostaríamos de fazer ao público. Acreditamos que o recurso do vídeo (incluindo a fabricação do *teaser*-artístico da peça com Rafael Coelho) e de outras formas narrativas, executados através da ideia de montagem possam indicar o caminho que deveríamos percorrer para que a “Fala ressoe” em todas as camadas possíveis.

Notas

¹ Víctor Lidio Jara Martínez nasceu em San Ignacio (Chile) em 28 de setembro de 1932 e morreu assassinado no Estádio Nacional em Santiago, no 16 de setembro de 1973 pelo Golpe de Estado liderado pelo General Pinochet. Foi um professor, diretor de teatro, poeta, cantor, compositor, músico e ativista político. É considerado um dos maiores referentes da música chilena e latino-americana do século XX, junto a Violeta Parra. Site: <http://fundacionvictorjara.com/sitio>.

² Daniel Alberti é ator e diretor de teatro. Em 2014 estava atuando como professor no curso de Artes Cênicas da UFSC.

³ Criado em 2009 por ex-presos políticos, o Núcleo de Preservação da Memória Política atua para a promoção de políticas públicas nas questões referentes à Memória Política, à defesa dos Direitos Humanos e em ações educativas nessas áreas adotando o lema “Conhecer o passado. Entender o presente. Construir o futuro.” Site: <http://www.nucleomemoria.org>.

⁴ O roubo, o contingenciamento não é total, sempre possui brechas, vozes que persistem e, mesmo através de “cacos” ressoam e nos instigam a seguir, como ocorreu nessa criação.

⁵ Amarildo Dias de Souza (Rio de Janeiro, 1965, desaparecido em 2013) pai de Carlos Fal é um ajudante de pedreiro que ficou conhecido nacionalmente por conta de seu desaparecimento, desde o dia 14 de julho de 2013, após ter sido detido por policiais militares e conduzido da porta de sua casa, na Favela da Rocinha, em direção a sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) do bairro. Seu desaparecimento tornou-se símbolo de casos de abuso de autoridade e violência policial. Os principais suspeitos no desaparecimento de Amarildo são da própria polícia.

- ⁶ Pinheirinho foi uma ocupação em área na cidade de São José dos Campos desde 2004. A reintegração de posse do Pinheirinho foi uma operação realizada em janeiro de 2012 na comunidade. O número de habitantes era estimado entre 6 e 9 mil moradores (no começo de 2010, esse número era de 5 534), que ocupavam a área abandonada desde 2004. O bairro, cuja área era três vezes maior que a do Vaticano (1,3 milhão de metros quadrados), contava com associações de moradores, sete igrejas, estabelecimentos comerciais, espaços de lazer e uma grande praça chamada Zumbi dos Palmares. O terreno supostamente pertence a uma massa falida da Selecta SA, que tem como proprietário Naji Nahas. Iniciada no dia 22 de janeiro de 2012, a desocupação contou com conflitos entre moradores e autoridades, além de denúncias que tiveram repercussão nacional e internacional. A decisão de reintegração de posse foi tomada em meio a um imbróglio jurídico, tendo a justiça federal suspenso a ação no dia 20 e a justiça estadual ignorado tal suspensão. A legitimidade e a validade jurídica da determinação estadual foram questionadas pela OAB, pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão e pelo Conselho Federal de Psicologia. No entanto, o STJ validou a desocupação através de uma liminar emergencial que só foi anunciada horas após o começo da operação. Mais tarde, foi requisitado que o STF julgasse a competência da justiça federal no caso, mas o presidente do tribunal, Cezar Peluso, negou-se a acatar esse pedido por motivos técnicos.
- ⁷ Trasto Teatro é um grupo de teatro fundado em 2000 na cidade de Málaga em Andalúcia, Espanha, pelo dramaturgo e diretor Raúl Cortés. Em 2012 conseguiram transformar um antigo castelo da cidade andaluza de Morón de la Frontera no Castillo de las Artes, centro de experimentação e intercambio cultural.
- ⁸ Ói nois aqui traveiz é um dos principais grupos de teatro do Brasil, fundado em 1978 em Porto Alegre, possui uma sede estável com sala de apresentações e curso de teatro permanentes. Site: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>
- ⁹ Leandro Batz é ator de Florianópolis, havia sido meu aluno no curso de Artes Cênicas da UFSC em duas oportunidades e, desde esse encontro, me inspirava o mesmo interesse pulsante por fazer teatro com a vida.
- ¹⁰ Inclassificáveis por Ney Matogrosso: <https://www.youtube.com/watch?v=sMrLDzSJn8>.
- ¹¹ Gustavo Bieberbach, ator e produtor teatral de Florianópolis, amigo de uma amiga que virou amigo e parceiro. Coisas boas do teatro.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 101-119.
- _____. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRETON, André. [et al.] *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BRECHT, Bertolt. *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*. In: *Teatro Completo*, volume 3. Tradução Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 211.
- VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FANTASMAGORIAS DAS PASSAGENS PARISIENSES ÀS FRONTEIRAS MEXICANAS DE 72MIGRANTES/ALTAR

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff

Tomo como base para reflexão deste ensaio o espetáculo mexicano *72Migrantes/Altar*¹, desenvolvido em 2011, pela Escuela Nacional do México a partir de um acontecimento verídico na fronteira entre os Estados Unidos e o México, mais precisamente na cidade de San Fernando. O episódio envolveu a chacina de setenta e dois migrantes que tentavam atravessar a fronteira entre os dois países citados, em busca do sonhado “sonho americano”, almejado por milhares de pessoas que acreditam que além da linha fronteiriça, o cotidiano seja mais brando, que aquele, por eles vivido em inúmeros países da América Latina. Para tanto, acredito que haja necessidade de um breve retorno ao passado, tentando “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1984, p. 225), em busca dos acontecimentos que tornam possível, que houvesse um sonho coletivo, que pudesse ser “sonhado acordado”. Este sonho, que consiste em encontrar oportunidades para o trabalho que tragam sucesso e reconhecimento e, que induz as pessoas a peregrinarem longas jornadas por meio de ambientes mortais e, muitas vezes arriscando a própria vida, foi enraizado pela comunidade norte-americana e exportado para o mundo. Nasce com o capitalismo e tem um grande ápice no final do século XIX e, para Benjamin o ambiente ideal para desenvolver estas reflexões é a cidade de Paris, que ele intitula como *Paris, a capital do século XIX*, pelas inúmeras transformações que ocorreram no local, tornando-se referência para o restante do mundo. Para o auxílio das

reflexões, o intuito deste trabalho é tentar encontrar as reminiscências destes fatos, a partir dos estudos desenvolvidos por Walter Benjamin em seu livro das *Passagens* (2006).

Considerado por muitos como uma das grandes obras do filósofo alemão, o livro *Passagens* é considerado por muitos críticos um grande compilado sobre a pré-história da modernidade, reunindo de forma inusitada e inédita Louis Aragon, Marcel Proust e Karl Marx. “[...] Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual se originam todas as manifestações de vida das passagens ‘e, igualmente do século XIX’” [N 1a, 6] (BENJAMIN, 2006, p. 502). As consequências do mundo em que vivemos hoje têm suas raízes no final do século XIX, no qual Benjamin debruçou-se sobre, na elaboração deste livro-arquivo, principalmente no que concerne às inovações tecnológicas, a aceleração capitalista e a produção em série. As consequências destes fatos sedimentaram na civilização as sequelas de uma “realidade” que mantém seu efeito onírico, ainda nos tempos de hoje².

O referido livro começa a ser redigido por Benjamin em 1927 e terminará inconcluso até o suicídio do autor em 1940. Os primeiros esboços, que se tem notícia, fazem parte de um artigo que seria escrito a quatro mãos com o escritor alemão Franz Hessel³. De acordo com pesquisador Willi Bolle, em seu livro *Fisiognomia da metrópole moderna* (1994), outro fato corrobora para a escrita do livro: a incumbência dada a Benjamin por Horkheimer e Adorno para desenvolver um ensaio materialista sobre Baudelaire, que posteriormente foi negado pelos editores para a publicação. Em segredo, Benjamin formula um projeto mais ambicioso que poderia se assemelhar muito ao livro das *Passagens* que conhecemos hoje, tendo como um de seus centros, o poeta francês. A partir de uma planta completa encontrada na *Bibliothèque Nationale*, em Paris/França pode-se ter acesso ao projeto que culminaria no livro das *Passagens* to-

talmente acabado. O material que chegou até os pesquisadores estava em desenvolvimento pelo filósofo quando este foi detido pela Gestapo, na fronteira da França com a Espanha. O que temos em mãos refere-se ao que se pode chamar de fichário com aproximadamente 4.000 fragmentos e organizado por Rolf Tiedermann em 1982. Neste compilado podemos elencar alguns temas-chave ou cadernos temáticos (*konvolutes*) como Moda, Prostituição e Jogo, A Fotografia, O *Flâneur* e as próprias *Passagens* que nomeiam o livro.

Por ser um projeto inacabado e, talvez mais aberto, que outras obras do filósofo, o livro deve ser encarado como um grande arquivo, onde inúmeros fatos são citados por Benjamin, muitas vezes sem quaisquer comentários acerca da seleção. Resta ao leitor, ler atentamente e tentar criar as conexões possíveis com o que está em destaque, contrapondo a determinados acontecimentos históricos, tentando reescrever a história relacionando-a ao tempo presente, ou seja, a nossa contemporaneidade.

As passagens, que deram o título do livro, eram para Benjamin como representantes arquitetônicos do final do século XIX, enfatizando seu caráter voltado ao consumo e tendo como a mercadoria, seu objeto central. A partir de uma citação retirada do guia ilustrado de Paris de 1852, há uma de suas definições

Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura [...] A [1,1]. (BENJAMIN, 2006, p. 78).

Mais adiante, reforçando o caráter como mercado de consumo, há a seguinte afirmação, agora, do próprio Benjamin: “[...] As passagens como templo do capital mercantil. [A 2,2]” (Ibidem, p. 80) e “[...] A passagem é apenas rua lasciva do comércio, só feita a despertar os

desejos. Mas como nesta rua os humores deixam de fluir, a mercadoria viceja em suas bordas entremeando relações fantásticas como um tecido ulcerado” (Ibidem, p. 85).

Por estes fragmentos retirados do *Konvolute A*, podem-se perceber as alterações na cidade de Paris, que acontecem em consequência da expansão e manutenção do capital, posicionando a mercadoria num lugar central do *modus operandi* da vida francesa. A especulação imobiliária desenvolve-se rapidamente neste período, com o motivo comum de criar uma atmosfera alucinatória para enganar a massa de consumidores que estavam à mercê destes trajetos, no dia a dia do consumo. Neste momento histórico, a aceleração do tempo é iniciada principalmente pelas inovações tecnológicas que despontavam da indústria. A mercadoria adquire uma “falsa aura”⁴. “Assim desestruturadas, sempre em busca de algum ópio, as massas têm nas novidades trazidas pela mudança incessante uma fuga imaginária da angústia pela perda de sentido do passado, compensada por estímulos nervosos permanentes [...]” (MATOS, 2015, p. 99).

Estes “prolongamentos”⁵ arquitetônicos surgem após 1822 e tem seu um ápice até aproximadamente 1837 e segundo Benjamin, duas são as conjunturas favoráveis que facilitaram o seu aparecimento: os *magasins de nouveautés*; que consistiam em grandes lojas que ofereciam, aos seus clientes, toda a gama de especialidades – posteriormente transformando-se nas primeiras grandes magazines – portanto possuíam inúmeros funcionários e, o desenvolvimento das construções de ferro e vidro.

Neste contexto de inúmeras transformações físicas⁶ e sensoriais⁷, principalmente no tocante aos meios de produção, o ferro torna-se material de construção artificial e passa por uma crescente aceleração no que concerne à evolução de sua produção e implantação. Mas, segundo Marx, o novo meio de produção (ferro) estava atrelado à consciência coletiva do antigo modo de produção. Com base nesta premissa, a capacidade

cognitiva do indivíduo, ao ultrapassar entre o novo e o antigo, influência nas imagens do desejo do coletivo que, deste contexto emergem vontades expressas de afastar-se do que outrora era novo. Como se o passado recente, e tudo que estivesse ligado a ele, se tornasse rapidamente antiquado, criando uma espécie de ojeriza ao que “já passou”. Este fato pode ser visto claramente como a constatação explícita do processo de vida capitalista, que torna as mercadorias rapidamente obsoletas para substituí-las por novas. Este procedimento encontra-se no cerne do motor de desenvolvimento e manutenção do sistema capitalista.

Outros fatores contribuíram para o avanço da aceleração do tempo e a instauração deste ambiente onírico, entre eles a emancipação das diversas técnicas do contexto da arte como um todo, exemplificando a arquitetura (já citada), a pintura e a fotografia. Concomitantemente a esta alteração nas relações artísticas, surgem as exposições universais que funcionaram como diversão para as classes trabalhadoras. “As exposições universais são lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria” (BENJAMIN, 2006, p. 43), acentuando o seu caráter aurático. Serviam como locais de exibição de novos produtos e técnicas e “[...] foram resultado imediato da expansão a nível global do sistema capitalista durante o século XIX – o motor dinâmico que engendrou as intensas transformações sociais, econômicas e culturais que se operaram naquele período” (DIAS, 2015, p. 60). Nestes eventos, eram reunidos produtos oriundos de diversos países do mundo, colocando lado a lado, países dos continentes, norte americano e europeu e países da “periferia”, como aqueles que compunham a América Latina. Proveniente do fetiche pelas mercadorias expostas instaurava-se uma atmosfera fantasmagórica configurando-se num “novo espetáculo” para o povo.

O termo fantasmagoria foi utilizado inicialmente por Marx para descrever o mundo das mercadorias, que omitem os traços da técnica e do trabalho utilizados para a sua produção, tendo origem na Ingla-

terra no início do século XIX, durante uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. A fantasmagoria tem por objetivo

[...] anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente (BUCK-MORSS, 1996, p. 27 e 28).

A fantasmagoria, além de norma, torna-se um recurso para o controle social. Para Benjamin, as passagens se configuravam como o celeiro destas imagens fantasmagóricas, convencionando-se afirmar que foi nesta época, juntamente com as exposições universais, que o fetichismo e o capitalismo se alastram universalmente. No *konvolute X*, intitulado Marx pode-se verificar outros fatores que culminaram nesta “falsa consciência” impostas pela temporalidade capitalista, reforçando que é a própria sociedade que a alimenta

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria [...] [X, 13a] (BENJAMIN, 2006, p. 711).

O alastramento das ideias capitalistas e mercantis incorporou estas fantasmagorias modernas no cotidiano dos indivíduos, convertendo-as em realidade, fazendo com que as multidões de consumidores abandonassem toda a sua subjetividade para apreciar a sua própria alienação. Nas exposições universais há a idealização do valor da troca de mercadorias e a criação de “um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se” (BENJAMIN, 2006, p. 45). Ainda segundo Benjamin, esta fantasmagoria ligada à cultura capitalista e atrelada à diversão, alcança a sua maior expressividade e abrangência na exposição

universal de 1867, tornando assim Paris a “capital do luxo e das modas”, ou seja, a capital do século XIX.

As passagens parisienses, cheias de fantasmagorias, contêm os sonhos da coletividade, mais especificamente, o grande sonho da modernidade. Do final do século XIX, passando para o momento em que Benjamin escreveu e desenvolveu seu próprio método ao idealizar o livro das *Passagens*, chegamos ao presente, que continua soterrado sob inúmeras fantasmagorias, atreladas ao capital. E, esses sonhos, aparecem como imagem de desejo. Segundo Willi Bolle, “o conceito de imagem de desejo⁸ introduzido nesse contexto como produto do consciente coletivo, é ambivalente, incluindo-se ora para a fantasmagoria idealizadora, ora para uma utopia social emancipatória” (BOLLE, 1994, p. 65).

Voltando para o objeto deste estudo, a encenação *72 Migrantes/Altar* e do episódio, que suscitou revisar estas questões pergunto: aonde chega a coletividade sonhadora para conseguir alcançar o almejado “sonho americano”, idealizada por uma das potências mundiais que mais fomenta o modo capitalista no mundo? Benjamin pode nos auxiliar no aprofundamento da questão, com a afirmação abaixo, na qual ele nos apresenta as relações do presente com o passado. Este passado que se faz novamente presente, mesmo sem a ciência do coletivo, através das imagens oníricas repletas de reminiscências que influenciam o modo de pensar da sociedade posterior a partir de ideias disseminadas num período anterior:

No sonho em que, diante dos olhos de cada época, aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última aparece intimamente ligada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras (BENJAMIN, 2006, p. 41).

Se tomarmos o exemplo do episódio mexicano, podemos perceber que a busca por uma sociedade mais igualitária, ou todos possam ter as

mesmas chances, ainda configura-se como uma das imagens do inconsciente coletivo. A utopia social emancipatória que Bolle menciona em seu comentário exposto acima, parece estar está arraigada no inconsciente coletivo, podendo tomar como exemplo, a comitiva chacinada e tomada como principal estímulo para a encenação, não importando quão duras sejam as suas consequências. No episódio em questão, setenta e três migrantes oriundos de diversos países da América Latina (Brasil, Equador, El Salvador e Honduras) tentavam atravessar a fronteira entre o México e os Estados Unidos. Em meio à travessia, o grupo foi interceptado pelo cartel *Los Zetas*, que controla a rota na região.

As negociações acerca da vida dos migrantes estavam relacionadas a condições de trabalho na organização, como no transporte de drogas – as conhecidas mulas – ou no auxílio nas ações de sequestro de adversários, participando efetivamente da rede de informantes do Cartel. Como o grupo negou-se a participar das atividades criminosas, o veredicto dado pela organização, foi a sumária execução de todos. O massacre teve repercussão internacional, especialmente em Honduras e El Salvador, no Brasil pouco se ouviu falar sobre o episódio.

Do massacre, apenas um jovem equatoriano conseguiu escapar ileso. Na tentativa de dar nome às vítimas e maior repercussão aos fatos, acerca da situação crítica no território mexicano, do qual dezenas de indivíduos sofrem pela falta de segurança e são oprimidos pela violência, foi desenvolvida uma página de internet que funcionaria, ao mesmo tempo, como homenagem e manifesto. Homenagem às vítimas dos massacres e um manifesto por um México mais justo e com menos impunidades. Foi com o auxílio de escritores e jornalistas, a partir das memórias do jovem que sobreviveu do massacre e do contato com as famílias das vítimas, e suas memórias, que este ambiente virtual foi desenvolvido.

O trabalho iniciou-se a partir dos textos desenvolvidos para o site: <http://72migrantes.com/recorrido.php>. No ícone do referido site,

intitulado “Los 72 que murieron”, os internautas podem ter acesso às biografias das vítimas, algumas reais e outras imaginadas. Na montagem em questão, com a qual tive contato com este episódio sangrento, há a tentativa de contar a história de sete migrantes, dando corporeidade e voz às histórias escolhidas pelo elenco. Talvez, seja a oportunidade de proporcionar uma sepultura para a efetivação do ciclo de vida destes cinquenta e oito homens e quatorze mulheres que ousaram sonhar com uma “vida digna”, do outro lado da fronteira mexicana. Para que o contexto desta análise esteja claro, teremos que abordar rapidamente o habitat mexicano, país que foi o cenário desta e de outras chacinas, promovidas pela guerra de controle e poder do narcotráfico existente no país, desde a década de 80.

Por sua localização geográfica o México torna-se rota imprescindível para a entrada de entorpecentes no território norte-americano. Segundo estatísticas, 90%, de toda a cocaína comercializada nos Estados Unidos chega através do México e que o controle de toda a distribuição de drogas na fronteira está nas mãos de um pequeno número de organizações, conhecidos como carteis. Estes agrupamentos tentam monopolizar determinadas rotas e áreas, de forma bastante violenta e agressiva, mantendo e ampliando, à força, os seus negócios. Um deles, o cartel *Los Zetas*, foi o responsável pelo massacre dos migrantes em San Fernando, episódio o qual mencionei acima.

Com o aumento da procura e do consumo interno, o México passa a ter que enfrentar o narcotráfico como num dos grandes problemas do país, talvez, possa-se afirmar que este fato fomentará grande parte da violência presente no território mexicano. O combate ao narcotráfico tem-se intensificado, nos últimos anos, principalmente nos governos de Felipe Calderón (2006-2012) e Enrique Peña Nieto (2013-), ainda como presidente da Federação. Mas, este combate tem-se mostrado ineficaz, com as estatísticas de homicídio beirando a números nunca outrora vistos.

O combate ao narcotráfico torna-se ainda mais complicado, devido a existência de alianças com políticos e policiais que contribuem para a continuidade de consumo e rendas altas do mercado. O montante de dinheiro envolvido corrompe cidadãos que estão em posse de altos cargos do governo, havendo outros casos que envolvem chantagem e extorsão, em que membros dos carteis aliciam suas “vítimas” a colaborar com a causa, com a premissa do assassinato dos familiares dos chantageados, caso não houver concordância de colaboração. “É também um mercado ilegal que conta com a cumplicidade de parte da sociedade, tanto ao produzir e traficar como ao consumir” (CAMÍN, 2014). Não há como realmente saber quem está do lado de quem e quem defende os direitos e deveres dos cidadãos.

Acredito que a encenação possa suscitar reflexões, tomando como base um dos conceitos que Benjamin desenvolve no *konvolute N* – Teoria do conhecimento, teoria do progresso, acerca da imagem dialética. Assim, como na reconstrução do passado em torno dos acontecimentos acerca do episódio do massacre de San Fernando, foi feita a partir de fragmentos de relatos e rastros, Benjamin afirma que o conhecimento existe apenas em lampejos, deixando para que o historiador realize seu trabalho a partir dos fatos, desmitificados do historicismo, que contaminou a “história oficial” calcada a partir do relato dos vencedores. Sobre esta afirmação podemos citar a Tese 7, componente de seu último legado escrito em vida, Sobre o conceito da história, que pode nos elucidar algo a respeito. Pelas palavras do filósofo,

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. [...] Ora, os que num momento histórico dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto estes dominadores. Isso diz tudo para um materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos que são prostrados no chão (BENJAMIN, 1994, p. 225).

A citação acima traz a afirmação de que a “história” como nós conhecemos através dos livros didáticos e da mídia é contada a partir da óptica do vencedor, que opera a partir de uma verdade seletiva, deturpando os fatos em prol dos interesses das grandes corporações, criando uma visão onírica da realidade, enraizando-a como a “única verdade”. O seu intuito principal é angariar legiões de pessoas, que acreditem nesta perspectiva, sem discutir e nem refletir, constituindo uma massa amorfa de cidadãos que servirão aos interesses econômicos do capital, obrigados a trilhar um único caminho possível para que se chegue ao progresso, almejado numa “ponte para o futuro”¹⁰.

Uma das grandes qualidades da montagem *72 Migrantes/Altar*, foi realmente preocupar-se em colocar em evidência, um episódio onde a maioria dos envolvidos foram silenciados, a fim de que estes também pudessem fazer parte desta história contada por aqueles que ficaram pelo caminho e não tiveram a oportunidade de levantar o “grande troféu” por sua batalha diária. Utilizando o método do historiador, como um detetive, Benjamin sustenta a seguinte premissa: “[...] Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível utilizando-os” [N 1a, 8] (BENJAMIN, 2006, p. 502). Pela descrição do método que utiliza no trabalho, podemos afirmar que o trabalho do coletivo mexicano, parece dar um enfoque benjaminiano na construção da narrativa mostrada na cena.

Inseridos numa sociedade, onde a corrupção dos grandes representantes do governo ligada ao narcotráfico chega a números alarmantes, o grupo opta por trabalhar com personagens comuns, que não possuem em sua trajetória grandes feitos, apenas querem lutar por seu pão do dia-a-dia. Possuem coragem suficiente para mostrar no palco, o que acontece atrás dos bastidores políticos, com os quais estão em confronto direto de ideologias.

Algumas pistas sobre o conceito de imagem dialético nos auxiliam, nesta reconstrução, por relacionar a dialética, mito e imagem. “A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva” [N 2,7] (BENJAMIN, 2006, p. 503). Somente reconhecendo o mito, a partir da imagem que relampeja e colocando-a dialeticamente no presente da reflexão é que encontraremos a verdade. O passado só será reconhecido, a partir do momento em que, pelo menos, uma reminiscência que relampeja no momento do despertar. A imagem que aparece, a partir do encontro da comitiva chacinada, atrelado aos relatos reais/fictícios, desenvolvidos pelos artistas na tentativa da construção da história dos mortos aparece para fazer parte da reconstrução destas vidas ceifadas pelo sistema.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. [N 2a,2] (BENJAMIN, 2006, p. 504).

O grupo toma a sua posição contra a barbárie imposta pelo capitalismo, em sua cidade, nos fazendo retornar ao passado, confrontando um fato não-contado pela grande mídia. A exposição dos atores, perante o ocorrido, foi uma súplica, uma tentativa para chamar a atenção da comunidade internacional para que algo possa ser feito em relação ao Estado corrupto que se tornou o México como um todo, cabendo apontar, obviamente que esta corrupção não se restringe apenas ao México.

A busca infrutífera dos migrantes por uma realidade que não existe mais, em busca do inalcançável e falido “sonho americano” ainda nos deixa perplexos, principalmente pela constituição de uma realidade que não nos pertence, calcada principalmente pela “verdade seletiva¹¹” que

chega aos nossos olhos e ouvidos, através das notícias veiculadas pela mídia internacional, regida pelo próprio sistema capitalista que não aceita que a sua falência já esteja decretada.

A teoria de que “estamos vivendo os últimos instantes do fraquejante sistema capitalista” é desvelada pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, em sua obra *Vivendo no fim dos tempos* (2012), na qual o autor identifica os quatro cavaleiros deste apocalipse: a instabilidade do próprio sistema (problemas de propriedade intelectual, a escassez de matérias-primas, comida e água), a crise ecológica, as consequências da revolução biogenética e a propagação de divisões e exclusões sociais. Mas, o que fazer se estamos mergulhados neste sistema, que se reconstrói a cada década e somente angaria soldados para lutar em seu favor, nas trincheiras da luta por uma humanidade menos desumana? No trecho a seguir, retirado de outra de suas obras intitulada *Em defesa das causas perdidas* (2011), Žižek, nos dá um panorama do indivíduo em relação a este sistema totalizante

Cada indivíduo percebe o mercado como um sistema objetivo que o confronta, embora não haja mercado ‘objetivo’, apenas a interação de indivíduos – de modo que, embora cada indivíduo saiba disso muito bem, o espectro do mercado ‘objetivo’ é a experiência de fato desse mesmo indivíduo, que determina seus atos e crenças (ŽIŽEK, 2011, p. 447).

A percepção sobre o sistema que, muito superior a todos nós, tem uma influência é individual não se restringe apenas ao mercado, abarca também a vida social dos indivíduos. Essa normatização sistêmica não possui responsáveis que possamos identifica-los, “[...] todos apenas sentem a necessidade de se adaptar a ela. E o mesmo serve para o capitalismo como tal: ninguém é responsável, todos estão presos na ânsia objetivada de competir e lucrar, de manter o fluxo de circulação do capital” (ŽIŽEK, 2011, p. 448). Isto identificado e criticado por Benjamin, no livro das passagens parisienses atinge hoje, um altíssimo grau de adesão e chega a patamares estratosféricos, onde a vida de indivíduos tem o seu valor calculado a peso de ouro ou sangue.

Mas, para o filósofo a luta não deve parar, devemos controlar o terror que nos assola e deixarmos de nos formatar de acordo com este sistema. “[...] todo o sistema capitalista só funciona na medida em que todos participam do jogo e ‘acreditam’ no dinheiro, levam-no a sério, e praticam uma *confiança*¹² fundamental nos outros, que supõe que participem do jogo” (ŽIŽEK, 2011, p. 304). Uma das suposições do filósofo é que a recusa ao participar deste jogo financeiro, talvez fosse o ato político supremo da contemporaneidade, principalmente no que concerne o dinheiro hoje, calcado num capitalismo virtual, onde, cada vez com menos frequência, ele é manipulado materialmente (papel-moeda). Mas para tanto, haveria a necessidade do primeiro passo, ou seja, ultrapassar o limite do terror que impõe, a nós membros de uma mesma sociedade, de ficarmos à deriva, sem algo que nos imponha regras e nos dê um falso status de segurança.

Caso tenhamos capacidade de ultrapassar este obstáculo, podemos pensar em um futuro que não tenhamos mais a triste constatação de que as Passagens Parisienses tão conhecidas e aclamadas por seu luxo e ostentação, acabassem como aquelas passagens mexicanas hostis e violentas, marcadas, para sempre na história, com o sangue das vítimas que inscrevem diariamente seu caminho. Uma busca incansável por uma imagem onírica que já foi suplantada e dissipada, mas ainda espera que o homem histórico a enterre: o inalcançável sonho capitalista por uma vida melhor.

Notas

¹ A concepção de cena foi dirigida por Gilberto Guerrero e Lucio Herrera.

² Numa referência ao sonho americano, em busca de uma vida melhor.

³ Ao lado de Benjamin, traduziu *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, para o alemão.

⁴ Benjamin trata da aura, num de seus mais conhecidos ensaios sobre a reprodutibilidade técnica e a define, em mais um de seus conceitos dialéticos como “uma figura

singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

⁵ As Passagens eram formadas, a partir da cobertura das extremas das edificações entre dois vizinhos, criando corredores que posteriormente foram cobertos com vidro.

⁶ Durante o império de Napoleão III, o então prefeito Barão Haussmann promove uma transformação no centro da cidade de Paris, apresentado como uma operação de embelezamento e inovação ao entorno da cidade. A verdadeira intenção por trás deste projeto era a desestabilização dos motins organizados pela classe trabalhadores, através das barricadas e a promoção de uma higienização, retirando a miséria dos olhos da classe burguesa.

⁷ A inebriante quantidade de estímulos visuais, olfativos e táteis, causados pelas lojas existentes nas passagens.

⁸ Grifo do autor.

⁹ Para a pesquisadora norte-americana Terry Karl, o “sonho americano” acabou, devido a realidade política que os Estados Unidos vive na atualidade. Segundo estatísticas, dos trinta e quatro países mais desenvolvidos, somente a China, o México e a Turquia possuem maiores desigualdades em sua renda do que o país norte-americano, contrariando o ideal de liberdade e oportunidade, calcado na máxima de que todos os homens são iguais. Isso muito se deve à falta de políticas estadunidenses com gastos sociais para diminuição da pobreza. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/508867-a-desigualdade-nos-estados-unidos-era-uma-vez-o-sonho-americano>. Acesso em 17 de janeiro de 2016.

¹⁰ Lema da malfadada campanha midiática do atual presidente do Brasil, Michel Temer, ao tentar fazer com que as suas atitudes austeras em relação aos cortes para os programas sociais, que atingem a população em geral tenham uma conotação positiva e que vise o futuro da nação.

¹¹ Este contexto parece tornar-se realidade em outros países da América Latina, assim como Paraguai e Honduras e, mais recentemente no Brasil, onde Dilma Rousseff, presidenta eleita democraticamente, através do voto da maioria dos eleitores brasileiros, durante as eleições presidenciais, ocorridas em 2014 é impedida de governar, através de um mecanismo disposto na Constituição, o impeachment, que exige o seu afastamento definitivo. Essa manobra política, realizada através de acordo parlamentar, entre partidos da oposição, com perfil neoliberal, grandes empresários e a mídia – entre elas a Rede Globo, que nos anos cinquenta já apoiou o Golpe Militar – dissemina uma série de verdades seletivas que só tendem a desmoralizar a gestão anterior de Rousseff e alcançar os objetivos. Dentre eles, este grande conglomerado almeja o fim das investigações acerca da corrupção que assola a maioria dos parlamentares brasileiros, juntamente com as corporações de maior “renome” do mercado capitalista brasileiro. Em seu lugar, o vice-presidente Michel Temer, toma posse como presidente e coordena um rápido desmantelamento das políticas de governo, através da extinção de ministérios e cortes em programas sociais, com uma desculpa aparente de colocar ordem nos custos da máquina pública. Exemplo claro, de que as meias verdades disseminadas pela mídia e pelos parlamentares transformam um golpe ilegítimo num procedimento constitucional.

¹² Grifo do autor.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____, *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Belo Horizonte / São Paulo: Editora da UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. A metrópole como hiper-texto: a ensaística constelacional no projeto das Passagens. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão, MACHADO JÚNIOR, Rubens, VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 85- 97.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. In: A estética do fragmento. *Travessia*. Nº 33. ago. – dez. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996, p. 11 – 41.
- DIAS, Wellington Durães. As exposições universais e suas fantasmagorias. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão, MACHADO JÚNIOR, Rubens, VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 59- 68.
- LÍSIAS, Ricardo. Um vasto arquivo sobre a modernidade. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo, novembro de 2006, p. 84-86.
- MATOS, Olgária. Pórticos e Passagens: Walter Benjamin – contratempo e história. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão, MACHADO JÚNIOR, Rubens, VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 99- 114.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Vivendo no fim dos tempos*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

Internet

- CAMÍN, Hector Aguilar. TRIBUNA: México 2014: narcotráfico para principiantes. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/17/opinion/1395083669_842358.html. Acesso em 05 de janeiro de 2016.
- Instituto Humanitas Unisinos. A desigualdade nos Estados Unidos. Era uma vez o sonho americano... Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/508867-a-desigualdade-nos-estados-unidos-era-uma-vez-o-sonho-americano>. Acesso em 17 de janeiro de 2016.
- LOS 72 QUE MURIERON. Disponível em: <http://72migrantes.com/recorrido.php>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

POÉTICAS DEVASTADAS: HACIA UNA DRAMATURGIA DE LA DERROTA

Raúl Cortés

“...Mi reino por un caballo”
(Ricardo III. Shakespeare)

El caballo de Alberti

“A galopar, a galopar” gritaba Rafael Alberti, poeta y dramaturgo andaluz –mejor poeta que dramaturgo–, espoleando a su caballo invencible, en las postrimerías de la Guerra Civil española. Convencido de la victoria, culminaba el imperativo con un deseo final: *“A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar”*... Sin embargo, poco tiempo después, la dictadura franquista sometió al hombre bajo el rigor de su fusta. Y, precipitadamente, Alberti metió la derrota en una breve maleta, y esta parte del mundo lo acogió en destierro.

Si, alguna vez, el teatro fue o creyó ser el caballo galopante de Alberti, hoy es, tan solo, Alberti. Porque hoy, definitivamente, el teatro forma parte de los derrotados. Sin dramas ni victimismos, sin airadas proclamas ya, sin aparato teatral, pues, podemos reconocerlo. Hemos llegado hasta aquí. Tal vez por la deriva del siglo, tal vez por demérito propio, pero lo cierto es que hemos llegado hasta aquí. Y, ahora, el mismo viento sopla desde los fríos corredores de la academia hasta los emplumados ámbitos de la escena. Nos ha igualado a todos la derrota: somos parte prescindible, no nos necesitan; el mundo puede vivir sin el teatro... Si acaso, somos nosotros los que necesitamos el teatro, porque es nuestra forma de vivir el mundo.

Como en cualquier capitulación, del mismo modo que toda derrota es una y muchas derrotas a la vez, también hay perdedores entre los propios derrotados: ese es el caso del teatro político. Evitaré la banalidad de indicar que todo teatro es político, tanto es así que, casi siempre, el teatro estuvo al lado del poder. Aclaro que me refiero al teatro de compromiso, al denominado militante, ese teatro que, alargando la metáfora, nunca creyó ser Alberti, creyó ser su caballo y, sobre todo, el mismísimo galopar: salvaje, justiciero y apocalíptico... Pues bien, si el mundo podía vivir ya sin el teatro, el mundo y el teatro pueden vivir, perfectamente, sin el teatro político.

De todas las derrotas del teatro, esta es la que más me interesa. En primer lugar, porque significa la derrota total: ni su organización, ni su poética ni sus propósitos han resistido en pie. Y, en segundo lugar, porque es la derrota a la que pertenezco, la derrota que soy¹.

Nosotros, los derrotados...

Generalmente, el teatro político se ha desarrollado en el circuito independiente (completamente asfixiado hoy), sus propuestas, de marcado carácter crítico, abrigaban el anhelo de la revolución (más lejana hoy que nunca, en una posmodernidad desideologizada), por medio de un lenguaje escénico que se pretendía propio, vinculado a un elenco estable (imposible consolidar hoy una compañía en la precariedad más inhóspita) y a un teatro de autor (hoy que el teatro huye hacia el concepto de espectáculo y producción).

Pero no solo las circunstancias históricas son adversas, tampoco han ayudado mucho los principios sobre los que, históricamente, ha asentado su poética. En términos generales, el teatro político ha puesto mayor énfasis en lo adjetivo (político) que en lo sustantivo (teatro), de ahí que sus propuestas hayan desembocado, con asiduidad, en un panfleto de carácter artístico poco esmerado. El imaginario colectivo relaciona,

con razón, el teatro político a una propuesta que no sabe privilegiar el contenido sin despreciar la forma. Desprecio que, en realidad, es mucho más profundo. De mayor a menor, se podría organizar de la siguiente manera:

Desprecio por el ARTE: Ni siquiera entendido como un medio para alcanzar un fin, sino simplemente como mera excusa para la propaganda.

Desprecio por el TEATRO: El género que más se ajusta a las necesidades del teatro político es la obra de tesis. Bentley, en *La vida del drama*, señala que la de tesis es la pieza más antidramática de todas, porque consiste en prepararse las cartas y amañar las jugadas para ganar, así, la partida.

Desprecio por el PÚBLICO: Con el que establece una relación de jerarquía. Al público hay que aleccionarlo sobre la verdad que ignoran.

Desprecio por la PALABRA POÉTICA: La Palabra tiene valor como engranaje de un mecanismo generador de discurso, y la poesía pierde en utilidad todo lo que tiene de polisemia². La palabra como espacio de espiritualidad o belleza cede ante el impulso eficaz de la palabra.

Así pues, históricamente, el teatro político ha presentado, por un lado, una forma ruda, austera, raquítica y, por el otro, un contenido hipertrofiado. El autor impone su pensamiento a los personajes, a los que diseña en un laboratorio de precisión ideológica; sobre todo en el caso de los antagonistas, tan esquemáticos que son rebajados a la condición de sombra muda, cuando no se les excluye directamente. Generalmente, pues, el discurso eclipsa al asunto, traba la profundidad del conflicto y todo lo teatral acaba naufragando.

Y este, siendo un gran problema, no es el mayor. El mayor problema es que el teatro político no ve su propio naufragio, cegado por la autocomplacencia. En general, las compañías de teatro político han entendido que el propósito ideológico (denuncia y transformación) basta para lograr trascendencia artística; y si no es así, como el objetivo es noble y la idea justa, al menos habrá militancia, que es lo verdaderamente necesario... De este modo, al abrazar su propia bandera, el teatro político se explica y justifica por sí mismo, en un movimiento de

autorreferencialidad que comparte con la mayoría del teatro actual, al que, curiosamente, por esta misma y otras razones, ataca con amargura.

El caballo del Barón de Munchhausen

Tal vez, el problema sea el caballo... El teatro político sigue creyendo que galopa a lomos del temerario e impetuoso jinete cuatralbo de Alberti, conquistando la tierra y espantando a la muerte, pero, en realidad, apenas se trata del pobre caballo del Barón Munchhausen. Cuenta la leyenda que, una tarde, el Barón Munchhausen, figura del folclore centroeuropeo, paseaba con su caballo por un bosque cuando, por desgracia, ambos cayeron en una profunda ciénaga. Sin ningún árbol ni rama a la que asirse, lejos ya de la orilla, hombre y animal comenzaron a hundirse irremisiblemente, abocados a una lenta, angustiosa y segura muerte.... Sin duda, esta imagen de estancamiento y moribundia se ajusta mejor a la realidad del teatro político.

El Barón, consciente de que no llegaría ayuda de nada ni nadie, hizo de su necesidad, virtud: con la fuerza de su brazo, se agarró de su propia coleta y tiró con toda energía hacia arriba, al tiempo que apretaba con firmeza al animal entre sus rodillas, hasta salir de la ciénaga con vida los dos, hombre y caballo.... Si el teatro de compromiso quiere salir del apuro, más le vale seguir el ejemplo del Barón, porque la soledad es la misma, ni la sociedad ni el teatro están interesados en rescatarlo de su ciénaga, más bien al contrario. Ahora bien, ¿cuál es la coleta a la que puede aferrarse el teatro de compromiso para salvar la situación, sin abandonar al caballo?

El Salto del Indio

En nuestra primera gira por México pasamos por el estado de Chiapas. En uno de los pocos descansos que nos concedió la gira, nos llevaron a conocer el entorno, un derroche de la naturaleza. Subimos a

unas barcazas que se adentraron por unas rutas de agua mansa, de las que emergían macizos de piedra y roca de tamaños y morfología dispar. El espectáculo era asombroso y nosotros lo festejábamos con entusiasmo. Al llegar a una pared imponente, a cuyo pie éramos insignificantes figuritas de barro, el guía, un indígena taciturno, detuvo la barquita como quien detiene el tiempo, y habló por primera y última vez:

“Este peñón marca el punto más alto de la travesía. Se hace llamar El Salto Del Indio. Debe su nombre a los indígenas que se enfrentaron a los españoles. Lucharon con valor y cuando doblegaron su resistencia, huyeron hasta aquí, siendo perseguidos. Asediados, sin posibilidad de escapar, tuvieron que decidir entre someterse a los colonizadores o saltar: más de un kilómetro de caída libre antes de reventar contra el agua... Y tanta era su sed de vida que saltaron”.³

Y ahí está nuestra coleta, la larga coleta a la que agarrarnos es el callejón sin salida de nuestra propia derrota. La programada, absoluta y devastadora derrota del teatro, elevada a desahucio en el caso del teatro político. ¿Qué se puede conservar en las vecindades de la nada? Ni el oficio ni el futuro... Así por tanto, saltemos, saltemos para transformar nuestra derrota en una gramática teatral.

La derrota de los propósitos: Transformación del concepto de revolución

La revolución hacia la que galopaba nuestro brioso caballo –antes de caer en la ciénaga- se ha pensado en términos de totalidad, lo cual es una marca de la comprensión occidental del mundo⁴, precisamente la que ha creado y legitimado la actual correlación de fuerzas. Esa razón hegemónica es homogénea, excluyente y limita la comprensión del mundo a un paradigma dicotómico: todo-nada, donde las partes no existen o solo existen en relación a la totalidad⁵. Otra de las marcas de la racionalidad occidental es la contracción del presente y la expansión ilimitada del futuro, quebrando toda relación sensata entre la experiencia y la expectativa⁶.

De acuerdo a las experiencias presentes, el teatro político no puede alimentar la expectativa de la gran revolución, sin caer en la ingenuidad o el engaño. Pero si rompemos con la racionalidad occidental dominante y, por lo tanto, con la concepción del mundo en términos de totalidad (única, jerárquica, colonial y contrarrevolucionaria), si restauramos la importancia de las partes como pequeñas totalidades emancipadas, comprobaremos que existen muchas prácticas transformadoras, que pueden alimentar grandes expectativas... Es decir, se trata de revolucionar el concepto de revolución⁷: la gran revolución del todo no es probable (ni revolucionaria, tal vez), pero las pequeñas revoluciones de las partes ya son efectivas...

La derrota de la organización: Transformación del concepto de independencia

Nuestra independencia se ha expresado, casi siempre, como categoría económica. Son compañías independientes aquellas que, por principio, renuncian a subvenciones y ayudas públicas, como si la autofinanciación (en la práctica, la precariedad y la pobreza) fuese garantía de integridad. Por lo tanto, se le ha concedido tal supremacía a la condición material sobre el resto de elementos que conforman el sentido de nuestras vidas y nuestro oficio, que ella ha acabado definiéndonos como sujetos. Si lo que tememos es “vendernos”, habría que pensar que nos podemos vender tanto a una subvención, como al aplauso del público o, incluso, a la aprobación del camarada.

Tal vez haya que descolonizar el pensamiento crítico, aquí también. No es la independencia (establecida como categoría económica), lo que nos define. Lo definitorio es la autonomía, que significa mucho más y más profundo que nuestra condición económica; es decir, la autonomía artística (que nadie limite la creación), no la procedencia de la financiación, sobre todo, cuando la celebrada independencia

económica supone nuestro mayor enemigo⁸ para fundar compañías estables, donde el proceso tenga una vital importancia en la búsqueda de nuestra voz propia.

La derrota de la poética: Transformación del concepto de compromiso. El compromiso de volver...

...Volver al Arte: Lejos del galopar desbocado de aquel caballo que atravesaba el mundo como un relámpago, la creación es un paso. Un paso, solo uno, que nos lleva de la nada a la oscuridad; un paso solitario, silente, doloroso... mas esperanzado. Y en ese titubeo que son las obras, hallamos las huellas que nos desvelan al hombre y su destino... jamás al artista. El verdadero artista sabrá pasar sin dejar rastro, habitar solamente las inexistencias de su propia obra⁹.

...Volver al teatro: Lo primero es recuperar el gusto por el teatro, poner lo sustantivo en su lugar¹⁰. Formamos parte de algo que estaba aquí mucho antes que nosotros y eso, de por sí, ya es una responsabilidad. Nuestra ocurrencia más importante siempre tendrá menos importancia que el teatro mismo y entender esto, entender que nuestro oficio es servir, simplemente, a una tradición, es el mejor remedio contra vanidades, exhibicionismos y modas.

...Volver al público: Las certezas en el teatro sólo se dejan acariciar, porque certeza que se empuña y se agarra con fuerza, en la mano se desintegra. Donde la doctrina habla, el público asiente y el teatro enmudece... Sin embargo, nada hay en el teatro más poderoso, perturbador e impertinente que su capacidad de preguntar¹¹; ese instante que sucede a la pregunta sin respuesta, ese silencio infinito. No hay mayor amenaza para el creador, para el público y para el mundo, porque esa desazón nos arrebatara las máscaras, los ropajes inútiles y nos devuelve a la fragilidad que siempre fuimos.

...Volver a la palabra poética: Volver a la palabra poética es volver al símbolo, a la parábola. Despegarse de la inmediatez de la circunstancia y tomar una distancia que torne significativa nuestra mirada. Después, fundar un universo mítico, cuya naturaleza sea más rica y más inquietante que el mero reflejo de nuestra época. Esto es, contar las cosas como si fuesen cosas de otro lugar y otro tiempo, y exponer al espectador a las influencias extrañas de esa ilusión, aparentemente –y solo aparentemente- ajena a su experiencia... Y, luego, esperar. Esperar a que la flor prospere y se haga fruto.

El caballo de Troya

Porque pesar de todo, estoy convencido de que el teatro de compromiso es, hoy, más necesario que nunca, por diversas razones. En primero lugar, porque el siglo ya habita la barbarie política más absoluta¹², y no se puede permanecer indiferente sin que amargue la boca el metálico sabor de la complicidad. Y, en segundo lugar, porque el arte parece extraviado entre el anecdótico y la vulgaridad; despegado de las preguntas fundamentales, ha renunciado a la hondura por miedo a la densidad, a instancias del materialismo de la época ha proscrito la elevación por anacrónica y ha desterrado los grandes sueños, para buscar acomodo en el reino de los tibios, conformándose con anhelos y horizontes pequeños.

Por eso urge hoy un teatro valiente, capaz de abismarse en los vacíos que han dejado la filosofía, la religión y el arte -profundidades a las que rehúye el teatro actual- para atravesar las brumas¹³ e ir al origen. Allí donde la creación encuentra los sueños, desvela los fantasmas y, en silencio, abraza la raíz¹⁴...

Para eso, hemos de salir de esta ciénaga de Munchhaüßen, donde estamos varados. Si logramos salvarnos, tal vez entendamos que no podemos seguir a lomos del caballo desbocado de Alberti, con su der-

roche de fuerzas y su arrogancia, su previsible anuncio de trompetas, su viril manera de librar una guerra, porque ese caballo nos acabará arrojando a otra ciénaga idéntica...

Si logramos salvarnos, tal vez entendamos que el nuestro debe ser un caballo de Troya: manso y silencioso en apariencia, capaz de contener el nervio y esconder el veneno, un caballo que se brinda, no como azote del guerrero, sino como señal y bendición, como una ofrenda divina, ante la que cederán las murallas inexpugnables del público.

Y solo entonces, cuando estas resistencias hayan caído, del interior de ese caballo, magnífico y bello, se derramarán las sombras bajo la tormenta, haciendo de la poesía su aliento y su rabia, no para conquistar ningún imperio, no para imponer un orden ni hacer prisioneros, sino para tocar el corazón de los hombres, que hoy es el empeño más revolucionario de todos...

Notas

¹ Tal vez por eso, mis piezas estén pobladas de sombras, más que de personajes. Sombras que nacen ya derrotadas, y que, a la postre, cuando el destino las alcance, solo habrán sumado más derrota aún a la derrota. Despojos que, a pesar de todo, no conocen la resignación: están derrotados, sí, pero no son derrotistas. Tan tiernos que a cada gesto, en cada palabra, se les escapa el alma por la boca y, al mismo tiempo, tan viscerales que siempre le porfiarán a la vida infame el trozo de eternidad que nunca tendrán.

² ¿Cuánto ganaría el teatro político si fuese menos previsible y más poético?

³ Ahí comprendí que lo que separa a la muerte de la belleza solo es un salto: el salto del indio. Y ahí descubrí los fundamentos de mi escritura: escribir desde el mismo precipicio en el que se encuentran la belleza y la muerte. Escribir desde la angustia de la decisión impostergable, en ese instante en que el alma es sacudida por tal desesperación, tal tormento, que o estalla en mil pedazos o se sublima. Escribir desde la necesidad y en busca de la belleza... o saltar.

⁴ “[...] Modelo de racionalidad a la que, siguiendo a Leibniz, llamo <<razón indolente>> [...] La razón indolente subyace, con sus variadas formas, en el conocimiento hegemónico, tanto filosófico como científico, producido en occidente en los últimos doscientos años. La consolidación del estado liberal en Europa y en América del Norte, las revoluciones industriales y el desarrollo capitalista, el colonialismo y el imperialismo, constituyeron el contexto sociopolítico en el que la razón indolente se desenvolvió. Las excepciones parciales, el romanticismo y el marxismo, no fueron ni suficientemente fuertes ni suficientemente diferentes para poder ser una alternativa

a la razón indolente". De Sousa Santos, Boaventura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63. Pags. 237-280. 2002.

⁵ De ahí que la filosofía occidental sea un pensamiento estático.

⁶ "Por más miserables que puedan ser las experiencias presentes, eso no impide la ilusión de radiantes expectativas". De Sousa Santos, Boaventura. *La gramática del tiempo*. Cortez Editora. Lisboa. 2013.

⁷ "El relevo del pensamiento: del vanguardismo revolucionario al mandar obedeciendo; de la toma del Poder de Arriba a la creación del poder de abajo; de la política profesional a la política cotidiana; de los líderes a los pueblos". Comunicado de despedida del subcomandante insurgente Marcos. EZLN. 2014

⁸ Aquellos mismos a los que más incomoda el teatro de compromiso, son los primeros en celebrar que optemos por la independencia económica (es decir, por la precariedad y la pobreza), porque saben que, así, apenas hay posibilidades de sobrevivir.

⁹ Y, así, abrazar la eternidad.

¹⁰ Después vendrá lo adjetivo: predramático, posdramático, representacional, performativo, clásico, contemporáneo y todas esas teorías que engordan a la academia (cuya práctica y pensamiento es, generalmente, colonial), pero que, en realidad, poco tienen que ver con el teatro.

¹¹ "...No necesito compartir la opinión o la cosmovisión de mis personajes, y sus opiniones no son generalmente las mías. Con lo cual me puedo asegurar un logro: mis obras no constituyen afirmaciones categóricas, sino que se concentran más bien en la formulación de interrogantes. De una manera muy generalizada podríamos, entonces, acordar que lo que nos lleva a algunos escritores a escribir teatro es la pasión por la duda y por el interrogante. Cuando tenemos alguna respuesta clara, no hay ningún motivo para escribir teatro." Rafael Spregelburd.

¹² "La oscilación entre la banalidad y el horror, que tanto angustió a Adorno y Horkheimer, se ha transformado hoy en la banalidad del horror. La posibilidad del desastre, hoy, comienza a ser evidente". De Sousa Santos, Boaventura. *La gramática del tiempo*. Cortez Editora. Lisboa. 2013.

¹³ El teatro es desajuste, caos que persigue desesperadamente algo de luz.

¹⁴ "Ten en cuenta que no sustentas tú a la raíz, sino la raíz a ti". Pablo de Tarso.

Sobre os autores e autoras:

o Coletivo IMAGENS POLÍTICAS¹

Antônio Carlos Rodrigues de Oliveira (Jucca Rodrigues) é dramaturgo, diretor e formador teatral. Cursa Doutorado no PPGT-UDESC e é bolsista PROMOP.

Camila Harger Barbosa é pesquisadora, diretora, atriz e produtora de teatro. Fundou o grupo Aqueles que Dizem Não, no qual dirige e produz o espetáculo teatral *A Gota Que Faltava*. Cursa Bacharelado e Licenciatura em Teatro da UDESC e é bolsista PROBIC/UDESC.

Cassiana dos Reis Lopes é atriz e fotógrafa. Cursa Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGT-UDESC. Atua da área de intervenção urbana, e participa do Grupo ETC. É bolsista CAPES.

Emanuele Weber Mattiello é Analista de Programação Social (Cultura) no Departamento Regional do SESC/SC. Atriz, consultora de projetos culturais da EM Produções e curadora do Cine Imagens Políticas, é atual Diretora de Comunicação da Federação Catarinense de Teatro - FECATE. Cursa Mestrado em Teatro no PPGT/UDESC. Foi bolsista CAPES.

Fátima Costa de Lima é professora do Departamento de Artes Cênicas e atual coordenadora do PPGT-UDESC. Coordena o Programa de Extensão NEGA – Negras Experimentações Grupo de Artes, e integra o COLETIVO Inclassificáveis. É atriz e cenógrafa. Pesquisa espaço, imagem, alegoria, teatro político e Walter Benjamin.

Jennifer Jacomini de Jesus é arte-educadora, atriz e palhaça. Cursa Doutorado no PPGT-UDESC e é ativista social do Ocupa MinC SC. É bolsista CAPES.

Joana Kretzer Brandenburg é cenógrafa, *cosplayer* e figurinista. Cursa Mestrado em Teatro no PPGT-UDESC. É bolsista CAPES.

José Ricardo Goulart é ator e doutorando no PPGT-UDESC. Membro do Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens (UFSC) e integrante da Cia. Embróglio. É bolsista CAPES.

Lígia Marina de Almeida é artista e pesquisadora cênica. Mestre em Teatro (PPGT-UDESC), com bolsa CAPES. Como performer, está em processo Transicional para Juma Marruá (Marruá se refere à vaca que se afasta do gado para viver em estado “selvagem” na natureza).

Lucas Gabriel Viapiana é ator-dançarino, produtor cultural e formando do curso de Licenciatura em Teatro da UDESC. É bolsista PROBIC/UDESC.

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff é ator, diretor e produtor teatral. Cursa Doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante dos coletivos Cia. Embroglio, Inclassificáveis e Fazendo Fita Cia. Artística. É bolsista CAPES.

María Mercedes Rodriguez é graduada na Escuela de Teatro La Plata, Argentina, com os títulos de atriz e professora de Teatro. Cursa Mestrado no PPGT-UDESC. É bolsista CAPES.

Marília Carbonari é professora de direção e produção teatral na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É diretora e dramaturga do Coletivo Inclassificáveis. Cursa Doutorado no PPGT- UDESC.

Omar Villarreal é formado em Ciências da Comunicação e cursa Mestrado em Comunicação e Política na Universidade Autônoma Metropolitana, da Cidade do México - Unidade Xochimilco. Pesquisa o turismo sexual no México. Membro do coletivo Cabezas Rodando, coordena atividades artísticas, acadêmicas e sociais sobre a violência produzida pela guerra contra o narcotráfico. É bolsista CONACyT

Raúl Cortés é dramaturgo e diretor da Companhia Trasto Teatro (Morón, España). Formado em Direção de Cena e Dramaturgia na Escola Superior de Arte Dramática, em Málaga, é graduado em Ciências da Comunicação pela Universidade Complutense, de Madrid. Cursa Mestrado no PPGT-UDESC.

Roberto Douglas Queiroz Gorgati atua na área de Teatro de Animação com criação de espetáculos, confecção de cenários e objetos de cena. Cursa Doutorado no PPGT- UDESC. É bolsista CAPES.

Stephan Arnulf Baumgärtel é professor associado da UDESC e ministra disciplinas de História do Teatro, Estética Teatral e Dramaturgia. Coordena o Programa de Extensão Encontro com Dramaturgo e o Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo, ou Coletivo Imagens Políticas.

Thuanny Bruno Paes Rodrigues é atriz e graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da UDESC. Militante do Movimento Negro, integra o Coletivo NEGA de teatro. É bolsista PROBIC/UDESC.

¹ Organização de Lucas Gabriel Viapiana.

Composto no estúdio Letras Contemporâneas, na Ilha de Santa Catarina, com a fonte Palatino, 11/18, e impresso na gráfica Pallotti, em Santa Maria, RS, em abril de 2017.