



# 2021

**Volume 8 | N. 1**

## **REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS LUSOPHONE JOURNAL OF CULTURAL STUDIES**

**CIDADE "SENTIENTE". UMA PAISAGEM ATONAL  
"SENTIENT" CITY. AN ATONAL LANDSCAPE**

Editores | Editors

**Helena Pires**

**Zara Pinto-Coelho**

**Cíntia Sanmartin Fernandes**

Diretor | Journal Editor

**Moisés de Lemos Martins**





---

**Título | Title:** Cidade “Sentiente”. Uma Paisagem Atonal | “Sentien” City. An Atonal Landscape

---

**Diretor | Journal Editor:** Moisés de Lemos Martins (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

---

**Diretora Adjunta | Associate Editor:** Zara Pinto-Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

---

**Editores Temáticos | Issue Editors Vol. 8, N.º 1 junho de 2021 | June 2021**

Helena Pires (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Zara Pinto-Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Cíntia Sanmartin Fernandes (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)

---

**Conselho Editorial | Editorial Board**

Albertino Gonçalves (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Alda Costa (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Aldina Marques (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Alexandre Costa Luís (Universidade da Beira Interior, Portugal), Ana Carolina Escosteguy (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil), Ana Gabriela Macedo (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto, Portugal), Annabelle Sreberny (Universidade de Londres, Reino Unido), Annamaria Palácios (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Antônio Hohlfeldt (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), Armando Jorge Lopes (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Barbie Zelizer (Universidade da Pensilvânia, EUA), Carlos Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal), Catarina Moura (Universidade da Beira Interior, Portugal), Cátia Miriam Costa (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Eduardo Costa Dias (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Elton Antunes (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Emília Araújo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Fabio La Rocca (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França), Felisbela Lopes (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Fernanda Ribeiro (Universidade do Porto, Portugal), Fernando Paulino (Universidade de Brasília, Brasil), Helena Machado (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Helena Pires (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Helena Sousa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Isabel dos Guimarães Sá (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Isabel Ferin (Universidade de Coimbra, Portugal), Isabel Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Janet Wascko (Universidade de Oregon, EUA), Jean Martin Rabot (CECS, Universidade do Minho, Portugal), João Victor Gomide (Universidade FUMEC, Brasil), José Carlos Venâncio (Universidade da Beira Interior, Portugal), José Casquilho (Universidade Nacional Timor Lorosa'e, East Timor), José Manuel Pérez Tornero (Universidade Autònoma de Barcelona, Espanha), José Roberto Severino (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Joseph Straubhaar (Universidade do Texas, EUA), Juremir Machado da Silva (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), Luís António Santos (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Lurdes Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Madalena Oliveira (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Manuel Pinto (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria da Luz Correia (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (Universidade de São Paulo, Brasil), Maria Manuel Baptista (Universidade de Aveiro, Portugal), Mário Matos (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Messias Bandeira (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Muniz Sodré (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Nélia del Bianco (Universidade de Brasília, Brasil), Neusa Bastos (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Paula Bessa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Paulo Bernardo Vaz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Paulo Osório (Universidade da Beira Interior, Portugal), Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal), Raúl Fuentes Navarro (Universidade de Guadalajara, México), Regina Pires Brito (Universidade Mackenzie de São Paulo, Brasil), Rita de Cássia Aragão Matos (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Rita Ribeiro (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Rosa Cabecinhas (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Sara Pereira (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Silvana Mota Ribeiro (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Silvino Lopes Évora (Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde), Sonia Livingstone (London School of Economics, Reino Unido), Teresa Ruão (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Urbano Sidoncha (Universidade da Beira Interior, Portugal), Vincenzo Susca (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França), Vítor Sousa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Xosé López García (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Zara Pinto Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

---

**Conselho Consultivo | Advisory Board**

Alain Kiyindou (Universidade de Bordéus, França), Albino Rubim (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Aníbal Alves (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Cláudia Leite (Theatro Circo, Braga, Portugal), Edilene Dias Matos (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Eloy Rodrigues (SDUM, Universidade do Minho, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), José Teixeira (CEL, Universidade do Minho, Portugal), Maria Eduarda Keating (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Michel Maffesoli (Universidade Paris Descartes, França), Miquel de Moragas (Universidade Autònoma de Barcelona, Espanha), Murilo César Ramos (Universidade de Brasília, Brasil), Norval Baitello Junior (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Orlando Grossegeisse (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal), Philippe Joron (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França)

---

**Produção Editorial | Editorial Production**

Assistente Editorial | *Editorial Assistant:* Isabel Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Direção de Arte Gráfica e Digital | *Graphic and Digital Art Direction:* Alberto Sá & Pedro Portela (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Edição Gráfica e Digital/Indexação | *Graphic and Digital Edition/Indexation:* Marisa Mourão (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

---

---

**Revisores Vol. 8, N.º1 | Reviewers of Vol. 8, No. 1**

Alexandre Fernandes Corrêa (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Ângela Cristina Salgueiro Marques (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Ana Angélica Menezes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Carmo Daun Lorena (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Catarina Patrício (Universidade Lusófona, Portugal), Cláudia Martinho (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Cristina Daniel Álvares (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Daniel Cardoso (Manchester Metropolitan University, Reino Unido), Edgar Roberto Kirchof (Universidade Luterana do Brasil, Brasil), Edmundo Cordeiro (Universidade Lusófona, Portugal), Emília Araújo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Erica Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará, Brasil), Fernando Garbini Cespedes (Universidade de São Paulo, Brasil), Irene de Araújo Machado (Universidade de São Paulo, Brasil), José Gomes Pinto (Universidade Lusófona, Brasil), Lília Abadia (Universidade Católica de Brasília, Brasil), Madalena Oliveira (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria da Luz Correia (CECS, Universidade dos Açores, Portugal), Mário Matos (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Marissel Marques (Universidade de Coimbra, Portugal), Maria Manuela Barros (Universidade do Porto, Portugal), Pedro Andrade (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Ricardo Campos (Universidade NOVA de Lisboa, Portugal), Ricardo Iván Barceló Abeijón (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Sofia Sampaio (ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Teresa Mora (CICS.NOVA, Universidade do Minho, Portugal), Vítor Moura (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal).

---

**Indexação e integrações | Indexation and integrations**

ERIH PLUS | DOAJ | Google Scholar | BASE | JournalTOC's | Open Access in Media Studies | ROAD | RepositóriUM | RCAAP

---

**Imagem da capa | Cover image: Rikki-chan (Unsplash)**

---

**URL:** <https://rlec.pt/> **Email:** [rlec@ics.uminho.pt](mailto:rlec@ics.uminho.pt)

---

*Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* é editada semestralmente (2 volumes/ano), em formato bilingue (Português e Inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima.

*The journal Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.*

---

**Editora | Publisher:**

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade  
Universidade do Minho  
Campus de Gualtar  
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 601751

Fax: (+351) 253 604697

Email: [cecs@ics.uminho.pt](mailto:cecs@ics.uminho.pt)

Web: [www.cecs.uminho.pt](http://www.cecs.uminho.pt)

---

Direitos de Autor (c) 2021 Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies |

Copyright (c) 2021 Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>*

---

**ISSN:** 2184-0458 // **e-ISSN:** 2183-0886

**Depósito legal | Legal deposit:** 166740/01



Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra as parcelas de financiamento base, com a referência UIDB/00736/2020, e financiamento programático, com a referência UIDP/00736/2020).

*This publication is funded by national funds, through Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the scope of the Multiannual Funding of the Communication and Society Research Centre 2020-2023 (which integrates base funding, with the reference UIDB/00736/2020, and programmatic funding, with the reference UIDP/00736/2020).*

---

## SUMÁRIO | CONTENTS

---

<b>Nota Introdutória: Cidade “Sentiente” — Uma Paisagem Atonal</b>	<b>7</b>
<i>Introductory Note: “Sentient” City — An Atonal Landscape</i>	
Helena Pires, Zara Pinto-Coelho & Cíntia Sanmartin Fernandes	

---

## ARTIGOS TEMÁTICOS | THEMATIC ARTICLES

---

<b>Biopolíticas da Luz nas Cidades Modernas e Contemporâneas: Do Olhar–Luz Disciplinar às Luzes Operacionais de Controle</b>	<b>17</b>
<i>Biopolitics of Light in Modern and Contemporary Cities: From a Disciplinary Light’s Eye to the Operational Lights of Control</i>	
Antoine Nicolas Gonod d’Artemare	

---

<b>Corpos Dissonantes e as Lutas Pelo Espaço Urbano: Narrativas em Documentários Internacionais Sobre o Rio de Janeiro</b>	<b>43</b>
<i>Dissonant Bodies and the Struggles Over Urban Space: Narratives About Rio de Janeiro in International Documentaries</i>	
Ana Teresa Gotardo & Ricardo Ferreira Freitas	

---

<b>Cidade e Performatividade: Rupturas Normativas no Espaço Público Informal — Um Estudo de Caso na Cidade do Recife, Brasil</b>	<b>61</b>
<i>City and Performativity: Normative Ruptures in the Informal Public Space — A Case Study in the City of Recife, Brazil</i>	
Lígia Dias & Julieta Leite	

---

<b>A Praça Nelson Mandela: Espacialidades em Fronteira</b>	<b>83</b>
<i>Nelson Mandela Square: Spatialities in a Frontier</i>	
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa	

---

<b>Comunicação e Mobilidade: Experiências de Deslocamento Mediado em Buenos Aires</b>	<b>105</b>
<i>Communication and Mobility: Mobile-Mediated Displacement Experiences in Buenos Aires</i>	
Lucas Durr Missau	

---

<b>Espaço Inventário, Espaço Inventado</b>	<b>123</b>
<i>Inventory Space, Invented Space</i>	
Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa	

---

<b>Janelas Sonoras em Tempos de Pandemia</b>	<b>141</b>
<i>Sonorous Windows in Times of Pandemic</i>	
Micael Herschmann & Felipe Trotta	

---

<b>Sobre Caminhar em Confinamento</b>	<b>155</b>
<i>On Walking While Confined</i>	
Rui Filipe Antunes & Sílvia Pinto Coelho	

---

<b>A Derme da Crise: Imaginando Atenas em Crise Como uma Colagem Urbana</b>	<b>175</b>
<i>The Derma of Crisis: Imagining Athens in Crisis as an Urban Collage</i>	
Panagiotis Ferentinos	

---

<b>A Metrópole Carnalizada: Os Blocos de Rua Como Performances Surrealistas e Situacionistas na Cidade do Rio de Janeiro</b>	<b>203</b>
<i>The Carnalized Metropolis: The Street Carnival Groups as Surrealists and Situacionists Performances in Rio de Janeiro</i>	
André Videira de Figueiredo	

---

<b>Turismo e Cultura: O Carnaval na Cidade de Maceió (Brasil)</b>	<b>221</b>
<i>Tourism and Culture: Carnival in the City of Maceió-Al (Brazil)</i>	
Ernani Viana da Silva Neto & Susana A. Gastal	

---

---

**ENTREVISTA | INTERVIEW** **241**

---

- Entrevista com Hildegard Westerkamp: “Quando Começamos a Ouvir o Mundo Estamos a Tratar da Vida Toda”** **243**  
*Interview with Hildegard Westerkamp: “Once you Start Listening to the World You Are Dealing With All of Life”*  
Madalena Oliveira & Cláudia Martinho
- 

---

**LEITURAS | BOOK REVIEWS** **255**

---

- Recensão do livro *A Cidade em Todas as Suas Formas*** **257**  
*Book review of A Cidade em Todas as Suas Formas (The City in All Its Forms)*  
Thatiana Veronez
- 



## NOTA INTRODUTÓRIA: CIDADE “SENTIENTE” — UMA PAISAGEM ATONAL

INTRODUCTORY NOTE: “SENTIENT” CITY — AN ATONAL LANDSCAPE

**Helena Pires**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

**Zara Pinto-Coelho**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

**Cíntia Sanmartin Fernandes**

Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

---

Da nossa ontologia faz parte o corpo. Não somos em parte corpo, mas em tudo corpo (Ihde, 2002). No sentir, no pensar, na ação. Talvez esta condição nos diferencie de outros modos do ser, designadamente do orgânico (o ser animal, o vegetal), dotados de corpo, mas não de uma necessidade tão premente do habitar, da relação com o lugar. Somos ser-aí (*Dasein*; Heidegger, 1986/2004, 1986/2005) e a nossa ontologia é relacional. O corpo protege-se, o corpo (des)fixa-se em permanência, o corpo move-se, lavrando o território percorrido, ao mesmo tempo que traçando uma geografia interior. *E-motion* (Bruno, 2007) — emoção e movimento — dita o tom duplamente dinâmico da nossa historiografia. Dir-se-á que a génese da cidade (Mumford, 1961/2004) remonta ao imperativo da proteção e da sobrevivência do corpo, função a que se junta a vocação do mito e do *décor* (função-mito-*décor*) (Pimenta, 1989). A cidade-abrigo, a cidade-templo, a cidade-jardim. Num só lugar acomodam-se (ou inquietam-se) muitos sentimentos. O medo (Bauman, 1999/2001, 2001/2003; Kovadloff, 1998), o belo (Han, 2015/2016a; Kant, 2020, a natureza-paisagem (Cauquelin, 1989; Simmel, 1913/2011), o princípio de felicidade ou o *inter-esse* (Arendt, 1958/2001). E tantos outros. Mas também múltiplos (*já*) (Perniola, 1991/1993) sentidos. O corpo transforma-se em (não)lugar *sentiente*. Instável nos seus (des)limites, miscigenado com todo o tipo de dispositivos tecnológicos, o pós-corpo interage (perguntamos, ainda ou mais do que nunca?) com a arquitetura material-virtual, com as *mediascapes* (McQuire, 2008) plantadas no espaço percorrido, imerge na humidade, na promiscuidade dos odores, na orquestração caótica de tonalidades e de paisagens acústicas, deixa-se conduzir pela experiência háptica e cinemática (Friedberg, 2002, 2006) e ainda pelo “aroma do tempo” (Han, 2014/2016b).

Será hoje a cidade um significante sem significado ou uma pura produção imaginária (Domingues, 2009). O seu “possível lateral” é talvez, ainda, um excesso. A luminosidade perene invisibiliza os objetos, os detalhes, e ameaça a visão das paisagens celestes. A polifonia de timbres e a variabilidade de frequências tanto inspira criações artísticas e acústicas (veja-se o caso da música concreta), como coloniza o tempo interior. Mais recentemente, o corpo contraiu-se de forma radical, e de um modo especial nos espaços

urbanos, fechando-se intra-muros e inibindo-se do tocar, do cheirar, do respirar, da interação dialógica. As metapaisagens e as extensões tecnológicas do sentir tornaram-se inter-trans-lugares menos arriscados e mais convidativos enquanto formas comunicativas do habitar. Assistimos ao começo do fim da experiência urbana (Felice, 2009/2012)? De que modo a organicidade e as paisagens pós-urbanas resistem ainda? Aguarda-nos um cântico surdo, lamentando a morte do corpo–cidade *sentiente*? Se a “fuga” à natureza motivou originariamente o edificado da cidade, ao mesmo tempo que o seu resgate, sob o modo de uma ideia híbrida que encerra tanto a harmonia na sua forma utópica, como a visão aterradora de um universo indomável e pré-humano, inquieta-nos hoje a (im)possibilidade do corpo-lugar e o seu “cumprir-se no devir” (Henri, 2001).

Tendo arriscado temperar esta publicação com um apelo a uma visão organicista da (pós)cidade, foi lançado o desafio de escrever sobre a urgência do (re)sentir o (pós) corpo–(pós)lugar, não esquecendo o odor das temporalidades e dos percursos, as paisagens cinestésicas, os desarranjos (in)visíveis do território sobre o qual se distende o “corpo-sem-órgãos” (Deleuze & Guattari, 1980/2001), o ser próprio imiscuído com o do lugar vivido.

Tomando o dodecafonismo como referência que inspira um certo arrojo que aqui procuramos imprimir, desejaríamos aplanar o grau da visão, dominante na nossa cultura, seriando-o numa escala equitativa (embora rica de infinita diversidade) de sentidos, reclamando para cada registo sensorial — que artificialmente confundimos (com excessiva preocupação de discernibilidade) com o olfato, a audição, o tato — uma mesma exigência e gradação tónica, inextricável no seu conjunto. O debate sobre a significância dos sentidos na experiência urbana precisa dos contributos dos estudos culturais, da comunicação em geral, cruzando fronteiras disciplinares, abordagens metodológicas e geografias, de forma a (re)constituir a concretude dessa experiência e as condições que a alimentam e tornam possível.

Do ponto de vista etimológico, o termo “sentiente”, que nesta publicação norteia a problemática de base adotada, de algum modo subjacente aos diferentes artigos/conteúdos, afim de “senciente”, advém do latim, correspondendo ao participio presente de *sentire*, “sentir” e definindo o “que sente” (Porto Editora, s.d.). Entende-se aqui o uso da palavra na sua acoplação à cidade (cidade *sentiente*), impondo-se assim perspetivar as “formas sensíveis da vida social” (Sansot, 1986) que no espaço-corpo urbano se manifestam, gerando sentires e sentimentos (*Stimmung*) que catapultam uma dada visão (cinestésica), de natureza preferencialmente fenomenológica, sobre o mundo contemporâneo, tal qual vivido no quotidiano. Com esta experiência estão comprometidas as subjetividades, as instâncias materiais do exercício relacional que define (e *tensiona*) as identidades sociais e culturais, mas também a expansão do ser sobre o seu carácter compósito, híbrido, pós-humano (Hayles, 1999). A cidade–carne que importa explanar desdobra-se, pois, em múltiplas gradações do sentir, extravasando o sentido comum que a palavra “sensível”, também neste quadro não desconsiderada, emana por si. Cidade–*sentiente* pretende afirmar-se como uma expressão, em suma, “trajetiva”, nos termos de Berque (2000), no seu sentido movente entre a subjetividade do *flanêur* e o objetual que, no contexto da deriva urbana, o co-constitui e interpela.

Por meio de um diverso conjunto de textos, que seguidamente sumariamos, deambulamos pela cidade territorial–imaginária, geográfica–virtual, real–surreal, corpo–performance, espaço–movimento, a cidade que se escuta, a cidade–luz, entre outros. São neste número contempladas variadas estações de partida rumo à produção do conhecimento sensível: a ontologia do ser e do espaço na sua correlação, as atmosferas, as ambiências e as tonalidades urbanas, as sensações e emoções; a música, os passeios sonoros e a poética em ligação com o lugar, a experiência eco-acústica urbana; as festividades e as performances de rua; a pele e os (sub)liminares transitivos; as (des)ocupações, as proximidades–distanciamentos; a luz feita carne do controlo, da vigilância e da resistência; o corpo dissonante, o corpo–ciborgue; a reinvenção das mobilidades e o contra-movimento do não-lugar...

Em “Biopolíticas da Luz nas Cidades Modernas e Contemporâneas: Do Olhar–luz Disciplinar às Luzes Operacionais de Controle”, Antoine Nicolas Gonod d’Artemare explora a forma como a implementação da iluminação pública integrou a procura de uma maior eficiência de vigilância e controle da população no espaço urbano, usando a cidade da Paris moderna como exemplo. Defende que a iluminação pública parisiense foi parte integrante da arte obscura da luz e do visível, acionada pelo poder disciplinar. E como não há poder sem resistência, o autor, no seu propósito de desnaturalizar a relação que as culturas ocidentais têm com a luz, mostra caminhos de oposição possíveis de contra-luz à visibilidade total e panóptica proporcionada pelas luzes contemporâneas, partindo do filme-instalação *Gegen-Musik* (Contra-tempo), de Harun Farocki.

Refletindo sobre a situação atual da marca-cidade Rio, Ana Teresa Gotardo e Ricardo Ferreira Freitas em “Corpos Dissonantes e as Lutas Pelo Espaço Urbano: Narrativas em Documentários Internacionais Sobre o Rio de Janeiro” propõem-se romper o imaginário do corpo perfeito atribuído à marca Rio na construção da “cidade olímpica”. Com recurso a elementos da análise fílmica e da narrativa, destacam nos documentários em análise os movimentos em busca de representação de mulheres trans e travestis, pessoas negras e pobres e pessoas com deficiência, os quais, no seu entender, interferem no espaço de luta pelo direito à cidade e pelo direito a narrar-se, mostrando outras possibilidades de existência. Lígia Dias e Julieta Leite, mantendo-se no quadro da reflexão sobre as políticas dos corpos no espaço urbano, no texto “Cidade e Performatividade: Rupturas Normativas no Espaço Público Informal — Um Estudo de Caso na Cidade do Recife”, trazem para a discussão o conceito de espaço performativo disruptivo. A investigação realizada, que inclui uma contextualização histórica e observação realizada em campo, é relativa ao entorno do Mercado de São José, na cidade do Recife, Pernambuco, Brasil e às lógicas de apropriação desse espaço público pelos trabalhadores do comércio informal. As autoras caracterizam as relações de apropriação espacial pelos corpos performativos e evidenciam como os corpos e as suas performatividades, através das suas vivências quotidianas, estão intrinsecamente ligados a modos de ser do espaço múltiplos, os quais, no seu entender, deveriam integrar as reflexões que sustentam as práticas urbanas.

O artigo que se segue resulta de uma investigação mais abrangente, realizada no bairro Lavapiés, na região central de Madrid, Espanha, por Regiane Miranda de Oliveira

Nakagawa. No texto “A Praça Nelson Mandela: Espacialidades em Fronteira”, a autora elege a praça Nelson Mandela, ponto de encontro de senegaleses e outras etnias, para explorar a forma como, na referida praça, ocorre a formação de espacialidades distintas, originadas pela diversidade de interações e ligações entre os diferentes grupos que frequentam o espaço. A ideia da fronteira semiótica em Lotman enforma o trabalho de campo realizado, que se inspirou na deriva situacionista e foi conduzido à luz dos princípios da observação participante. Fruto de um trabalho etnográfico, o artigo de Lucas Durr Missau, “Comunicação e Mobilidade: Experiências de Deslocamento Mediado em Buenos Aires”, descreve como as narrativas sobre as experiências de migração e os fluxos diários de deslocamento se articulam com a mediação de aplicações de transporte. A atenção recai nas especificidades da experiência de mobilidade de habitantes que usam aplicações de transporte para se deslocarem na cidade, para compreender como o uso dessas apps integra o quotidiano das pessoas e averiguar do papel que têm na inclusão social.

Em “Espaço Inventário, Espaço Inventado”, Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa privilegia a escuta ou a abertura dos ouvidos numa abordagem à cidade que visa compreender as relações sociais e a estruturação urbana que as manifesta. A cidade brasileira Belomonte, localizada no sul da Bahia, constitui o seu território de escuta, matéria a partir da qual mapeia um território de sensações e pensamentos que atravessam aquele que escuta, adicionando ao que a escuta capta, o que é vivido, refletido e entendido. Esse território é devolvido ao leitor num ensaio em que se cruza a estética literária com a reflexão racional sobre o que a experiência do mundo, mediada pela escuta, revela sobre uma cidade.

Os dois artigos que se apresentam em seguida têm como pano de fundo comum a pandemia da covid-19 vivenciada pelo mundo fora desde 2020. Em “Janelas Sonoras em Tempos de Pandemia”, Micael Herschmann e Felipe Trotta analisam o modo como as janelas foram usadas temporariamente pelos atores nas cidades como meios de intermediação entre espaços privados e públicos, com o propósito de estabelecer, através da emissão de sons, vínculos *sociocomunicacionais* relevantes. Usando o material audiovisual e narrativas recolhidas durante um estudo exploratório realizado nos média e nas redes sociais sobre o comportamento e reações dos atores durante as quarentenas da covid-19 que ocorreram em 2020 e 2021 em diversas localidades do globo (com destaque não só para os contextos do Brasil e Estados Unidos da América, mas também dos países do continente europeu), os autores evidenciam, neste movimento de viragem para as janelas e varandas, um duplo fluxo de aproximações, por via de experiências sonoras de solidariedade; e de afastamentos, por via de experiências sonoras de protesto e geradoras de disrupção social. As cidades confinadas despertaram nos que as habitam outras necessidades e desejos, nomeadamente o desejo de caminhar. “Sobre Caminhar em Confinamento”, artigo de Rui Filipe Antunes e Sílvia Pinto Coelho, explora, partindo da experiência de caminhar durante os confinamentos decretados em Portugal, a relação entre caminhar e confinamento. Para o efeito, convocam a experiência de caminhar na prática artística, exemplos de clausura em contraposição ao dever cívico

de confinamento, para refletir sobre as relações de movimento nas cidades confinadas, propondo relações de corpo—espaço—movimento.

As superfícies urbanas da cidade de Atenas durante os anos de crise económica são a matéria a partir da qual Panagiotis Ferentinos, no artigo “A Derme da Crise — Imaginando Atenas em Crise Como uma Colagem Urbana”, se propõe ler a crise e compreender como a esfera pública respondeu e reagiu a este período de declínio e recessão. Entendendo essas superfícies como constituindo a pele de Atenas, com a qual interagem os cidadãos, o autor foca-se no estudo de várias dimensões dessa pele e na forma como contribuem para a formulação de uma colagem urbana e uma *assemblage* de elementos visuais que coexistem, fazendo de Atenas um caso único de cidade *supermercada*.

O artigo “A Metrópole Carnavalizada: Os Blocos de Rua Como Performances Surrealistas e Situacionistas na Cidade do Rio de Janeiro” de André Videira de Figueiredo tem como motivo os blocos não oficiais do Carnaval de rua do Rio de Janeiro, exemplificado pelo Cordão do Boi Tolo. Articulando a análise literária, com a reflexão sociológica e a “*flânerie* etnográfica”, discute-se este carnaval de rua como uma atualização das propostas surrealista e situacionista, vendo-o, do ponto de vista estético e cultural, como experiência criativa de *performatização dos corpos* e, do ponto de vista político, como forma de resistência política e cultural que consubstancia novas ambiências e vivências que emprestam novos significados ao espaço urbano.

A encerrar o número, ainda sobre Carnaval no Brasil, mas desta feita na cidade de Maceió-al, figura o artigo de Ernani Viana da Silva Neto e Susana A. Gastal, “Turismo e Cultura: O Carnaval na Cidade de Maceió (Brasil)”. Trata-se de identificar como se organiza historicamente o Carnaval em Maceió e destacar as relações do mesmo com o campo cultural e turístico no espaço urbano, usando para o efeito dados fornecidos por entrevistas a atores locais nas referidas áreas, que põem a descoberto as intenções associadas às festividades. Os autores concluem apontando contradições entre a promoção de um Carnaval local popular e inclusivo e o incómodo causado pelo ímpeto carnavalesco, reforçadoras de estereótipos sociais e culturais e da impossibilidade de acesso às festas das camadas populares, por via da sua origem étnica.

Nas duas secções seguintes, o número integra uma entrevista a Hildegard Westerkamp, “Entrevista com Hildegard Westerkamp: ‘Quando Começamos a Ouvir o Mundo Estamos a Tratar da Vida Toda’” por Madalena Oliveira e Cláudia Martinho, e uma revisão por Tathiana Veronez, sobre o livro de Fabio La Roca, *A Cidade em Todas as Suas Formas*, publicado em 2018 pela Editora Sulina.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

## REFERÊNCIAS

- Arendt, H. (2001). *A condição humana* (R. Raposo, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 1958)
- Bauman, Z. (2001). *A modernidade líquida* (P. Dentzien, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1999)
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade. A busca por segurança no mundo atual* (P. Dentzien, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 2001)
- Berque, A. (2000). *Médiance, de milieux en paysage*. Belin.
- Bruno, G. (2007). *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film*. Verso.
- Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Quadrige; PUF.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit. (Trabalho original publicado em 1980)
- Domingues, A. (2009). *A rua da estrada*. Dafne Editora.
- Felice, M. (2012). *Paisagens pós-urbanas. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. Vega. (Trabalho original publicado em 2009)
- Friedberg, A. (2002). Urban mobility and cinematic visuality: The screens of Los Angeles - Endless cinema or private telematics. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 183–204. <https://doi.org/10.1177/147041290200100203>
- Friedberg, A. (2006). *The virtual window. From Alberti to Microsoft*. MIT Press.
- Hayles, K. (1999). *How we became post-human. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. The University of Chicago Press.
- Henri, M. (2001). *Philosophie et phénoménologie du corps*. Paris: PUF.
- Kant, I. (2020). *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*. Edições 70.
- Kovadloff, S. (1998). *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*. Emece Editores.
- Han, B.-C. (2016a). *A salvação do belo* (M. Pereira, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 2015)
- Han, B.-C. (2016b). *O aroma do tempo. Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. (M. Pereira, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 2014)
- Heidegger, M. (2004). *Ser e tempo: Parte II* (M. Schuback, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1986)
- Heidegger, M. (2005). *Ser e tempo: Parte I* (M. Schuback, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1986)
- Ihde, D. (2002). *Bodies in technology*. University of Minnesota Press.
- McQuire, S. (2008). *The media city. Media, architecture and urban space*. Sage Publications.
- Mumford, L. (2004). *A cidade na história* (N. Silva, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1961)

Perniola, M. (1993). *Do sentir* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1991)

Pimenta, A. (1989). A cidade N. In *O imaginário da cidade (compilação das comunicações apresentadas no colóquio sobre o imaginário da cidade realizado em outubro de 1985)* (pp. 401–420). Fundação Calouste Gulbenkian.

Porto Editora. (s.d.). Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Retirado a 25 de abril de 2021 de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/senciente>

Sansot, P. (1986). *Les formes sensibles de la vie sociale*. PUF.

Simmel, G. (2011). Filosofia da paisagem. In A. V. Serrão (Ed.), *Filosofia da paisagem. Uma antologia* (pp. 39–41). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Helena Pires é professora associada no Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Doutorou-se em ciências da comunicação, na área de semiótica da comunicação pela Universidade do Minho, em 2007. Ensina nas áreas de publicidade, arte e comunicação, tendo participado, nos últimos anos, na direção do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura da Universidade do Minho, onde também tem lecionado. Durante 4 anos, até novembro de 2019, foi coordenadora do Grupo de Trabalho de Publicidade da Sociedade Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). Tem publicado e desenvolvido trabalho de investigação sobre semiótica da paisagem (urbana), bem como no âmbito da comunicação, arte e cultura visual. É investigadora-membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Atualmente, é co-coordenadora do projeto Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana do CECS.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-4687>

Email: [hpires@ics.uminho.pt](mailto:hpires@ics.uminho.pt)

Morada: Campus de Gualtar, ICS, Universidade do Minho, 4700-057 Braga, Portugal

Zara Pinto-Coelho é professora associada do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, onde ensina, entre outros, sociologia da comunicação e estudos do discurso. Os seus interesses de investigação incluem as teorias do discurso e as suas aplicações críticas no estudos dos média e estudos culturais, em tópicos relacionados com a participação pública, saúde ou género heterossexualidade. Atualmente, é co-coordenadora do projeto Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana do CECS.

Email: [zara@ics.uminho.pt](mailto:zara@ics.uminho.pt)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6651-3720>

Morada: Campus de Gualtar, ICS, Universidade do Minho, 4700-057 Braga, Portugal

Cíntia Sanmartin Fernandes é doutora em sociologia política pela Universidade Federal de Santa Catarina, tendo feito um pós-doutoramento na École des Hautes Études

en Sciences Sociales e Universidade Paul Valéry Montpellier 3 (Programa Pesquisador Visitante CAPES-PrInt) e sendo pesquisadora Prociencia (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). É professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde também coordena o grupo de pesquisa “Comunicação, Arte e Cidade” (CNPq). É ainda autora dos seguintes livros: *Cidades Musicais* (Editora Sulina, 2018), *Música nas Ruas do Rio de Janeiro* (Editora Intercom, 2014), *Sociabilidade, Comunicação e Política* (Editora E-Papers, 2009).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7501-6387>

Email: [Cintia@lagoadaconceicao.com](mailto:Cintia@lagoadaconceicao.com)

Morada: UERJ, Rua São Francisco Xavier, 524, 10º andar - Pavilhão João Lyra Filho – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, cep 20550-900

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

**ARTIGOS TEMÁTICOS | *THEMATIC ARTICLES***



## **BIOPOLÍTICAS DA LUZ NAS CIDADES MODERNAS E CONTEMPORÂNEAS: DO OLHAR-LUZ DISCIPLINAR ÀS LUZES OPERACIONAIS DE CONTROLE**

**Antoine Nicolas Gonod d'Artemare**

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Rio de Janeiro, Brasil

---

### **RESUMO**

Neste artigo, buscaremos explicitar algumas das relações entre luz e biopolítica na cidade moderna e na contemporânea. Consideramos a luz como uma estimulação externa capaz não apenas de atingir e sensibilizar os corpos como também de agir, de diversas formas e em diferentes graus, sobre eles. A partir dessa premissa, nos perguntaremos de que maneira, na modernidade e na contemporaneidade, as materialidades e práticas luminosas do espaço urbano teriam a capacidade de influenciar, determinar, capturar, vigiar, disciplinar e controlar as opiniões, discursos e práticas dos indivíduos. Com o intuito de esboçar alguns elementos parciais de resposta a essa abrangente problemática, buscaremos demonstrar, em um primeiro momento, de que maneira a iluminação pública da Paris moderna poderia ser encarada como uma tecnologia disciplinar. Em seguida, nos perguntaremos de que modo a luz poderia, ainda na contemporaneidade, participar de diversas estratégias de poder. A partir de Paul Virilio (2002), argumentaremos que houve um deslocamento nas estratégias de controle por meio da luz em relação a épocas anteriores. Retomando uma distinção proposta pelo autor, queremos delinear dois regimes: o primeiro, oriundo da modernidade, que se caracterizaria pelo emprego de “luz direta”; ao qual se acrescentaria hoje um segundo regime de “luz indireta”, próprio às sociedades de controle. Desse modo, procuraremos desnaturalizar nossa relação com a luz, no contexto da cultura ocidental, e reconhecer seu protagonismo ao serviço de foto-políticas, termo que propomos para designar algumas das instrumentalizações (bio)políticas da luz. Por fim, analisando obras e práticas luminosas insurgentes da contemporaneidade, buscaremos refletir sobre possíveis estratégias através das quais poderiam ser erguidas contraluzes.

### **PALAVRAS-CHAVE**

biopolítica, genealogia, luz, mídia, política

---

## **BIOPOLITICS OF LIGHT IN MODERN AND CONTEMPORARY CITIES: FROM A DISCIPLINARY LIGHT'S EYE TO THE OPERATIONAL LIGHTS OF CONTROL**

### **ABSTRACT**

In this article, we seek to explain some of the relationships between light and biopolitics in modern and contemporary cities. We consider light as an external stimulation capable of not only impacting and sensitizing bodies, but also influencing them in different ways and to different degrees. Based on this premise, we ask ourselves how, in modernity and in contemporary times, the luminous materialities and practices of urban space have the capacity to influence, determine, capture, monitor, discipline and control the opinions, discourses and practices of individuals. In order to outline some partial elements of response to this wide-ranging problem, we first try to demonstrate how public lighting in modern Paris can be considered a disciplinary technology. Then, we ask how light can, even today, participate in different power strategies.

Starting with Paul Virilio (2002), we argue that there has been a shift in control strategies through light in relation to previous times. Subsequently, a distinction is proposed by the author, outlining two regimes: the first, coming from modernity, is characterized by the use of “direct light”; to this, we can now add a second regime of “indirect light”, characteristic of societies of control. Thereby, we attempt to denaturalize our relationship with light, in the context of western culture, and recognize its role in the service of photo-politics, a term that we propose to designate some of the (bio)political instrumentalizations of light. Finally, analyzing contemporary insurgent luminous artworks and practices, we reflect on the possible strategies through which insurgent lights could be raised.

#### KEYWORDS

biopolitics, genealogy, light, media, politics

---

### LUZES MODERNAS: PARIS, CIDADE DO OLHAR–LUZ DISCIPLINAR

Em uma sátira intitulada “Les Embarras de Paris” (Os Constrangimentos de Paris), o escritor francês Nicolas Boileau (1872) descreve a atmosfera caótica que reinava, à noite, nas ruas parisienses, na segunda metade do século XVII. Os perigos descritos pelo autor suscitam-lhe apreensões e temores de tal modo que não se arrisca a sair depois do pôr do sol, refugiando-se em casa. Sobre a Paris noturna, em um poema, ironiza:

a mata mais funesta e menos povoada / É ainda, comparada a Paris, um  
lugar de resguardo. / Azar daquele que, então, por uma questão imprevista  
/ Aventura-se, pouco tarde demais, e na rua se arrisca? / Logo quatro bandi-  
dos aproximando-se irão emboscá-lo, / Seu dinheiro!... É preciso render-se;  
ou não, lutai, / Para que vossa morte, de trágica memória, / Dos mártires  
famosos abarrote a história. (...) / Ouço gritos, por toda parte: Socorro!  
Estou sendo assassinado! (Boileau, 1872)

Não é de admirar que, diante da “terra de ninguém” descrita por Boileau, as autoridades tenham buscado meios para domesticar essa “selva noturna”, como ocorre, em 1667, com a introdução, em Paris, da iluminação pública por meio de um decreto real (Schivelbusch, 1983/1993, p. 75).

A busca por maior segurança através da iluminação pública na capital francesa é, todavia, anterior ao século XVII. Em seu livro *La Nuit Désenchantée* (A Noite Desencantada), o historiador cultural alemão Wolfgang Schivelbusch (1983/1993) relata como, desde suas formas mais arcaicas, no final da idade média, a iluminação pública já tencionava introduzir uma ordem na perigosa balbúrdia noturna. Os temores da noite medieval resultavam na interrupção das atividades diurnas bem como num recolhimento íntimo nas casas:

a comunidade medieval, a cada anoitecer, se preparava tal qual a tripulação  
de um barco diante da tempestade que se aproxima. Com o lusco-fusco, ini-  
ciava-se o recolhimento à intimidade, o que se traduzia por uma atividade

generalizada; todo mundo se trancafiava. Primeiro fechavam-se as portas da cidade, que eram reabertas ao nascer do sol. (...) Da mesma forma acontecia em cada casa, passavam-se as chaves nas portas e, frequentemente, a chave era até mesmo confiscada durante a noite pela autoridade pública. (Schivelbusch, 1983/1993, p. 71)

Em Paris, um decreto de 1380 proclama obrigatório tal confinamento da população: “à noite todas as casas são fechadas e as chaves são entregues ao magistrado. Ninguém está autorizado a entrar ou sair de uma casa, a menos que se dê ao magistrado uma justificativa válida” (Trébuchet, 1843, como citado em Schivelbusch, 1983/1993, p. 72). Verifica-se, pois, como os receios frente ao cenário noturno justificavam a aplicação de medidas restritivas pelas autoridades, que passam a controlar o movimento e as atividades da população. Para assegurar essa interdição de circulação, porta-lanternas munidos de armas e tochas esquadrihavam o território ao projetarem suas luzes. Schivelbusch (1983/1993) descreve esse movimento:

enquanto os habitantes de uma cidade, na Idade Média, estavam trancafiados em suas casas como a tripulação de um barco em seu interior, os porta-lanternas estavam patrulhando do lado de fora. Eles controlavam a terra de ninguém onde não se tinha o direito de caminhar, já que o toque de recolher reinava todas as noites. (p. 72)

Para Schivelbusch (1983/1993), os porta-lanternas permitiam não só iluminar o caminho das restritas movimentações noturnas como também designar e tornar visíveis essas luzes como símbolos do poder. Dessa forma, a deambulação do porta-lanterna nos parece ambicionar, ainda, uma ocupação sensorial do espaço através da luz.

Se os porta-lanternas constituem, de certo modo, uma forma primitiva de iluminação pública, o autor relata como novas técnicas não tardariam a chegar. É já na segunda metade do século XVI que se materializam os primeiros rascunhos da iluminação pública nas ruas da capital francesa. Em 1551, o parlamento emitiu uma ordem para que os moradores da cidade

amarrassem todas as noites, antes das seis horas, durante os meses de novembro, dezembro e janeiro, em cada hotel, uma lanterna abaixo das janelas do primeiro andar, em um lugar conveniente e aparente, com uma vela acesa para iluminar a rua. (Schivelbusch, 1983/1993, p. 73)

Mais do que simplesmente iluminar a rua, essa prática, argumenta Schivelbusch (1983/1993), ambicionava tornar visível às autoridades a posição de cada habitação para que se introduzissem estrutura e ordem na cidade à noite.

No final do século XVII, essas primeiras realizações ganharam uma organização mais centralizada, quando, em 1667, o monarca francês decreta a iluminação pública obrigatória. Essa mudança fazia parte de uma série de medidas lançadas durante o período da monarquia absolutista francesa que visavam a modernização das ruas e que

envolviam, além da iluminação, o alinhamento das casas e a gestão, pelas autoridades, da pavimentação das vias. Doravante, a instalação das lanternas na rua não seria mais responsabilidade dos habitantes, mas das autoridades públicas através do intermédio da polícia, encarregada de sua minuciosa, criteriosa e drástica regulamentação (Schivelbusch, 1983/1993, pp. 74–75).

É significativo o fato de que, como relata o Schivelbusch (1983/1993), o revérbero — modelo de candeeiro de iluminação pública (Figura 1) — tenha decorrido justamente de um concurso organizado pela polícia parisiense no ano de 1763. A inovação desse aparelho residia no fato de que permitia acoplar um refletor metálico à lanterna, aumentando consideravelmente seu rendimento luminoso. Podemos, portanto, nos perguntar se a busca de uma potencialização luminosa das lanternas não seria indissociável da busca por uma maior eficiência de vigilância e controle da população. Essa inter-relação entre a luz e o aparelho securitário se torna ainda mais evidente se considerarmos, como relata o autor, que a iluminação pública ocupava, no século XVIII, a maior despesa no orçamento da polícia parisiense (Schivelbusch, 1983/1993, p. 85).

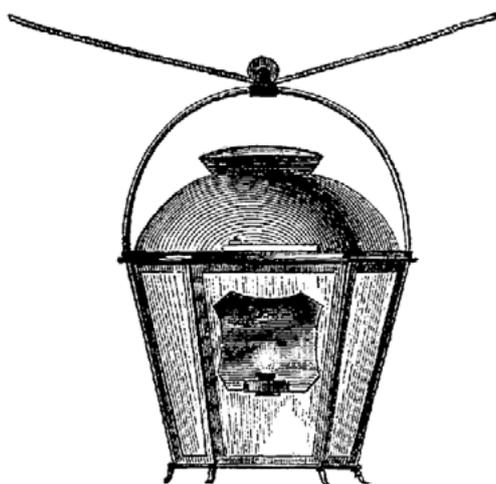


Figura 1 Desenho de Revérbero de Iluminação Pública

Fonte. De *Les Merveilles de la Science*, por L. Figuier, 1867 ([https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Figuier\\_-\\_Les\\_Merveilles\\_de\\_la\\_science,\\_1867\\_-\\_1891,\\_Tome\\_4.djvu&page=3](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Figuier_-_Les_Merveilles_de_la_science,_1867_-_1891,_Tome_4.djvu&page=3)). Em domínio público.

Paris contava, no final do século XVIII, com 3.500 revérberos que *vigiavam* a cidade noturna (Schivelbusch, 1983/1993, p. 84). No início do século XIX, essa presença luminosa conhece um crescimento importante atingindo 5.000 candeeiros em 1814 e 9.000 em 1826 — quando foi introduzido a iluminação a gás —; e, por fim, 10.000 em 1828 (Benjamin, 1982/2009, p. 608). Em consequência, a iluminação pública não apenas passou a aclarar o tecido urbano e os corpos que nele circulam como também diminuiu a possibilidade de permanecer despercebido na cidade noturna. “Não há esquina, nem um cruzamento, / Que o candeeiro não ilumine”, diziam a respeito das ruas parisienses, já no final do século XVIII, os versos do poeta francês Jacques Fournier, transcritos

por Walter Benjamin em seu projeto de livro *Passagens* (Fournier, 1854, como citado em Benjamin, 1982/2009, p. 612). Essa *superexposição* que atingiu os moradores da capital, transparece também nos relatos em torno dos porta-lanternas, ainda presentes no final do século XVIII como serviço de iluminação móvel (Schivelbusch, 1983/1993, p. 78). Em seu *Tableau de Paris* (Cenas de Paris), publicado em 1781, o erudito Louis-Sébastien Mercier (como citado em Schivelbusch, 1983/1993) descreve essas luzes que rodavam pela cidade:

Esses deambuladores, segurando a lanterna acesa, estão ligados à polícia e veem tudo o que acontece; e os patifes que, nas ruelas, gostariam de negociar com as fechaduras, não têm mais o lazer diante dessas luzes imprevisíveis. (...) O porta-lanterna se deita muito tarde, prestando conta, no dia seguinte, de tudo aquilo que observou. Nada contribui melhor para a manutenção da ordem e para a prevenção de acidentes do que essas lanternas circulando de uma esquina a outra, impedindo por sua súbita presença os delitos noturnos. (p. 78)

A maneira como essas luzes intempestivas participaram da segurança e da vigilância noturna da capital é também assinalada por Maxime Du Camp, em livro publicado na segunda metade do século XIX. Nele, o autor relata rumores de que os porta-lanternas parisienses, depois de acompanhar as movimentações noturnas da população, “pela manhã, (...) voluntariamente prestavam contas ao tenente geral de polícia de tudo o que haviam observado durante a noite” (Du Camp, 1875, como citado em Benjamin, 1982/2009, p. 606). Percebe-se, logo, como a luz, através do porta-lanterna, não apenas se torna um elemento que visa preservar a ordem, mas também participa da vigilância da população, à noite, pelas autoridades, tomando a forma de uma técnica de controle. É, aliás, do mesmo período a seguinte máxima: “depois de meia noite, cada lanterna equivale a um guarda noturno”, que Schivelbusch transcreve a partir de um livro sobre a capital francesa (Kolloff, 1849, como citado em Schivelbusch, 1983/1993, p. 85).

Através desses diferentes relatos, torna-se perceptível como a história da iluminação pública testemunha a busca por uma *visibilidade total*. Visibilidade essa justamente necessária ao bom funcionamento do poder disciplinar, como descreve Foucault (1975/1999) em *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*:

o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses “observatórios” da multiplicidade humana para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser

vistos; *uma arte obscura da luz e do visível* [ênfase adicionada] preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo. (p. 143)

Por essa razão, o poder disciplinar supõe uma luz omnipresente, expositiva, total, que não deixe nenhuma sombra. Sua forma ideal, à imagem do panóptico de Bentham<sup>1</sup>, seria a de um dispositivo que tornasse possível um olhar onisciente e incessante:

ponto central [que] seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem. (Foucault, 1975/1999, p. 146)

Um *olhar–luz* que permitiria a vigilância e garantiria, dessa forma, o funcionamento desse poder. Pela maneira como expressa a busca por uma visibilidade total, consideramos ser a iluminação pública parisiense parte integrante dessa arte obscura da luz e do visível, mobilizada pelo poder disciplinar.

A implementação da iluminação pública e sua participação em estratégias biopolíticas é justamente um dos elementos ressaltado por Paula Sibilia (2002) em seu livro *O Homem Pós-Orgânico*. Nele, a autora assinala como a iluminação pública fez parte de uma série de medidas que, na modernidade, estruturaram, de maneira progressiva e duradoura, o espaço urbano. A partir do relato de Walter Benjamin em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Sibilia (2002) assinala como, no texto, “são lembradas as tentativas governamentais de colocar uma camisa-de-força na confusa organização urbana da época, propiciando seu ordenamento com vistas à sujeição e à normalização dos habitantes” (p. 160).

A “extensa rede de controles” que, desde a revolução francesa, “vinha apertando cada vez mais a vida burguesa nas suas malhas”, não foi sempre acolhida positivamente pela população (Benjamin, 1982/2009, p. 49). Assim, o censo dos imóveis — atribuição de um número de identificação a cada prédio — despertou a relutância da população: “quando se pergunta a um habitante desse subúrbio pela sua morada, ele dirá sempre o nome da casa onde mora, e nunca o frio número oficial” (Benjamin, 1982/2009, p. 49). Ainda que em contextos distintos, uma resistência semelhante ocorre com o estabelecimento da iluminação pública, conforme lemos em Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson, explica Sibilia (2002). Poe (1887, como citado em Sibilia, 2002) reclama da obstinada “luta contra o anoitecer” que a iluminação pública representa e, por sua vez, Stevenson (1924, como citado em Sibilia, 2002) expressa sua indignação em termos expeditivos e contundentes: “essa luz só deveria cair sobre assassinos ou sobre criminosos de rua ou, então, iluminar o caminho em manicômios; ela é feita para aumentar o terror” (p. 160).

<sup>1</sup> O panóptico é um modelo arquitetural proposto por Jeremy Bentham, no final do século XVIII, que permitia a um guarda observar, a partir de uma torre central, cada célula exposta pela luz. Por meio desse dispositivo, os movimentos de cada indivíduo estavam, portanto, constantemente expostos (Foucault, 1975/1999).

Para Schivelbusch (1983/1993), através da iluminação pública se materializa também um combate simbólico pelo poder. Da mesma forma que os porta-lanternas da idade média buscavam tornar presente a representação luminosa do poder nas ruas, as lanternas postas na segunda metade do século XVII por ordem do Rei Sol materializavam simbolicamente a dominação luminosa do monarca sobre seus sujeitos. O autor comenta:

nada ilustra melhor a ruptura com a antiga iluminação das casas que a posição das novas lanternas na rua. Elas eram penduradas a uma corda estendida sobre a rua de modo que se posicionassem exatamente no meio dela — pequenos sóis, elas representavam o grande Rei-Sol que havia ordenado sua colocação (...). [As] lanternas eram os novos emblemas da soberania, elas manifestavam claramente a autoridade de quem iluminava e dominava as ruas. (Schivelbusch, 1983/1993, p. 76)

Deslocadas para o centro da rua, as lanternas passariam a irradiar o poder do grande Rei Sol e asseguram, dessa forma, a visibilidade dos seus súditos. Ora, estima Schivelbusch (1983/1993), é justamente por se tornarem símbolos do poder que as luzes foram — em determinados momentos históricos — alvo de diversas tentativas de destruição. O autor relata como, durante uma insurreição em julho de 1830 em Paris, as lanternas foram atacadas pelos insurgentes: “o povo enfurecido percorre as ruas, quebra as lanternas, convoca os cidadãos à luta, clama por vingança”, relata uma testemunha ocular (*Briefe aus Paris*, 1831, como citado em Schivelbusch, 1983/1993, p. 88). Em meio aos combates de rua, outro observador descreve como, assim que “a noite veio a encobrir a capital com seu manto escuro, (...) as pessoas começaram a quebrar todos os candeeiros” (Cuisin, 1830, como citado em Schivelbusch, 1983/1993, p. 88). Para além da dimensão simbólica dessas destruições — se a luz policial impunha uma ordem, sua aniquilação buscava reencontrar certa liberdade na desordem perdida —, Schivelbusch assinala a dimensão estratégica concreta desses atos: com as ruas no breu, o exército real retratava-se e não ousava sair de suas bases. A escuridão em que mergulhava o território tornava-o incontrolável pelas autoridades, conclui o autor.

## LUZES OPERACIONAIS CONTEMPORÂNEAS: DO PANÓPTICO AO PARÓPTICO

Como observamos, as diversas materialidades e práticas da luz da Paris moderna possuíam, para além da ambição de tornar a capital segura à noite, um papel chave tanto no mantimento da ordem no que se refere à vigilância da população e à aplicação de medidas disciplinares sobre ela<sup>2</sup>. Os indivíduos, doravante expostos, visíveis e vigiáveis,

<sup>2</sup> Ao constatar a participação da iluminação pública em estratégias de poder, não perdemos de vista, no entanto, sua necessidade e importância para a segurança urbana noturna. A diminuição da criminalidade é mesmo frequentemente comprovada por estudos como aquele citado pelo historiador Jean Delumeau (1978/2009) em sua *História do Medo no Ocidente 1300-1800*. Nesse livro, o autor relata o exemplo da cidade estadunidense de Saint Louis, no Missouri, que experimentou, um ano depois de haver instalado um importante programa de iluminação, uma diminuição de 41% dos roubos de automóveis e de 13% dos assaltos (Delumeau, 1978/2009, p. 149). Podemos nos perguntar, contudo, se a iluminação pública

encontravam-se submetidos a um *olhar–luz disciplinador*. Nos perguntaremos agora de que modo a luz poderia, na contemporaneidade, participar de tais estratégias de poder. Esse controle ainda passaria pela questão da visibilidade através da iluminação, tal como assinalamos anteriormente, ou haveria algum deslocamento nas técnicas de vigilância mais eficazes em relação às épocas anteriores? E, considerando essas eventuais transformações históricas, de que forma a reapropriação da luz poderia significar um enfrentamento ao poder?

O filme-instalação *Gegen-Musik* (Contra-tempo), do diretor Harun Farocki (2004), nos permite refletir sobre essas questões. A obra é um díptico audiovisual através da qual Farocki ambiciona realizar um *remake* atualizado do filme *Man With a Movie Camera* (Um Homem Com uma Câmera) de Dziga Vertov (1929). De forma semelhante, Farocki (2004) narra o dia de uma cidade<sup>3</sup>, contudo, ao contrário de Vertov (1929), faz essa narração a partir das imagens de diversos dispositivos que ocupam, controlam, regulam e vigiam o espaço urbano no século XXI. Assim, o filme retrata a cidade através de visualidades–engrenagens que permitem seu movimento: imagens de câmeras de vigilância nas ruas (Figuras 2 e 3), praças públicas, metropolitano (Figura 4) e centros comerciais, além de registros de câmeras infravermelhas das redes de canalização de esgotos (Figura 5), aos quais se somam os gráficos de circulação das águas, dos carros (Figura 2) e trens (Figura 6) ou, ainda, imagens de controle médico de pacientes em observação hospitalar (Figura 7).



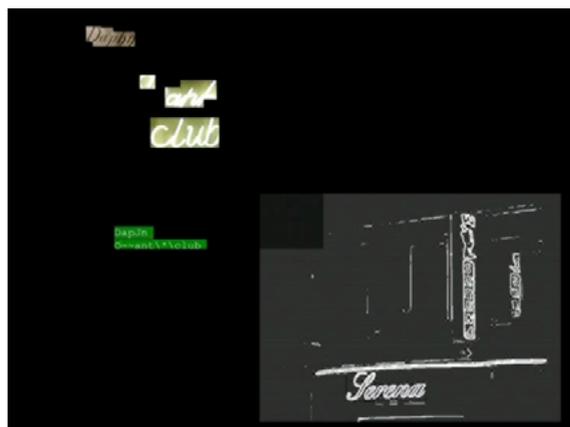
Figura 2 Imagens Operacionais da Circulação Viária

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.

---

não deslocaria (e/ou talvez transformaria) os atos de criminalidade sem necessariamente enfrentar suas possíveis causas.

<sup>3</sup> *Gegen-Musik* não parece preocupado em especificar uma localização espacial precisa e única. O filme, ao empregar imagens de diferentes cidades da região norte da França, se torna, desse modo, representativo daquilo que poderia ser, de forma mais geral, o retrato de uma metrópole ocidental na atualidade.



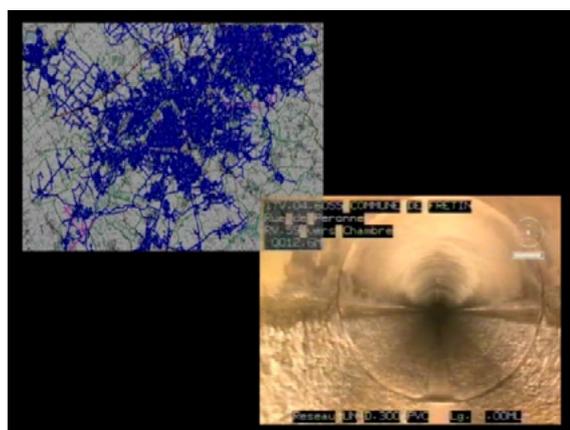
**Figura 3** *Imagens Operacionais — Imagens de Câmera de Vigilância no Espaço Público (Letreiros de Vitrine)*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.



**Figura 4** *Imagens Operacionais — Imagens de Câmera de Vigilância do Metropolitano*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.



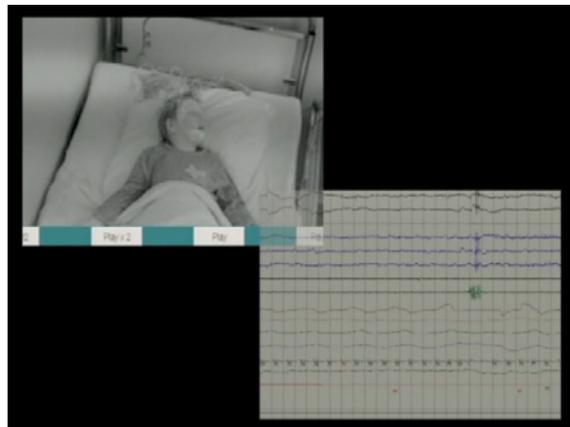
**Figura 5** *Imagens Operacionais das Canalizações de Esgotos*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.



**Figura 6** *Imagens Operacionais — Geolocalização dos Trens no Painel do Centro de Controle*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.



**Figura 7** *Imagens Operacionais — Gráficos Respiratórios e Cardíacos Produzidos em Laboratório de Sono*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.

Todas essas imagens formam um conjunto visual que corresponde ao que o diretor conceituou como *imagens operacionais*. Tais imagens são, de acordo com o diretor, imagens objetivas que não são feitas para serem assistidas, mas que possuem uma função específica dentro dos dispositivos e aparatos dos quais fazem parte (e.g., imagens produzidas numa linha de montagem industrial, cuja única função é proceder a um controle de qualidade, ou, ainda, no âmbito que nos interessa mais diretamente, imagens de dispositivos de vigilância, de reconhecimento facial, de detecção de presenças, etc.). Imagens, em suma, das quais Farocki destaca o caráter funcional e descartável: “apenas em casos excepcionais as fitas não são apagadas e reutilizadas”, explica o diretor (Ehmann et al., 2019). “As imagens dizem: aquilo que há para ser visto não importa”, refere o diretor (Ehmann et al., 2019). Importa, antes, a maneira como elas fazem funcionar diversos dispositivos na cidade contemporânea.

Esta obra permite perceber também a maneira pela qual a luz tem sua importância reiterada, embora também alterada ou complexificada, para o funcionamento da cidade contemporânea. “Direcionamos as câmeras de vigilância para as luzes de rua para flagrar o momento em que acendem”, descrevem umas cartelas no filme (Farocki, 2004, 00:08:08). Depois de uma longa espera, o raiar dos diferentes postos de iluminação é capturado pelas diversas câmeras de vigilância (Figura 8). Antes mesmo que a luz azul do dia tenha plenamente desaparecido, a luz avermelhada da iluminação pública assegura luminosidade e visibilidade nas ruas escurecidas. É importante ressaltar que é através da luz da iluminação pública que se torna aqui possível a produção de imagens de vigilância durante a noite, sem a qual as imagens produzidas se aproximariam do breu. A partir do filme, percebemos como a luz participa hoje — em coerência com seu uso na modernidade — de diversos dispositivos de controle no espaço urbano. Apesar dessa aparente continuidade, porém, cabe questionar quais diferenças qualitativas e quantitativas poderíamos enxergar nas luzes contemporâneas.



Figura 8 Luzes Operacionais Possibilitando a Vigilância

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion. Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.

Em seu livro *La Nuit: Vivre Sans Témoin* (A Noite: Vivendo sem Testemunhas), Michael Föessel (2017) elabora possíveis elementos de reposta. Föessel percebe o surgimento, na contemporaneidade, de uma nova qualidade de luz — *luz branca* — que convida tanto às rítmicas ininterruptas do capitalismo neoliberal quanto ao funcionamento dos diversos aparatos mobilizados por estratégias securitárias. Essa nova qualidade da luz, que a torna indiferente à hora, inundaria doravante espaços como centros comerciais e *open spaces* com um brilho que seria “um puro artefato cuja finalidade não é de iluminar senão de criar um espaço em que os movimentos dos corpos e a disposição das coisas se tornam apreensíveis em um único olhar” (Föessel, 2017, p. 85). A luz branca produziria, portanto, um espaço sem sombras em que não se poderia mais escapar à

visibilidade. Uma luz que, como nota Føessel (2017), apresenta qualidades convenientes aos dispositivos de vigilância, já que as “câmeras de vídeo-segurança estão perfeitamente adaptadas a essa brancura sem sombra” (p. 86).

Enxergar na luz branca o elemento central no deslocamento das relações de poder através da luz hoje em dia nos parece, contudo, uma resposta incompleta à problemática. Para além dessa luz branca, a obra de Farocki (2004) assinala a emergência de outras visualidades que, na cidade contemporânea, fazem parte de diversos mecanismos de controle. Trata-se de imagens mais abstratas, algorítmicas, menos representativas e mais informativas, como os gráficos respiratórios e cardíacos produzidos no laboratório de sono (Figura 7), que integram o conjunto das imagens operacionais. De modo semelhante, cabe mencionar imagens como as da geolocalização dos trens no painel do centro de controle, as dos dispositivos automáticos de detecção de presença ou de contagem de pessoas ou, ainda, as do espectro colorido da passagem do trem de alta velocidade filmado por uma câmera de controle (seria esta uma imagem térmica?). Todas elas constituem exemplos de como o filme de Farocki flagra a expansão da vigilância rumo às frequências e aos regimes mais amplos de visibilidade e luminosidade hoje em vigor. Como no caso desse sistema destinado a contabilizar os indivíduos passando numa massa (Figura 9) e produzindo, assim, uma operação individualizante tão cara aos mecanismos de controle, como provavelmente alude Farocki ao texto deleuziano. Pois, como explica Deleuze (2013), na sociedade de controle os indivíduos “tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’” (p. 226).

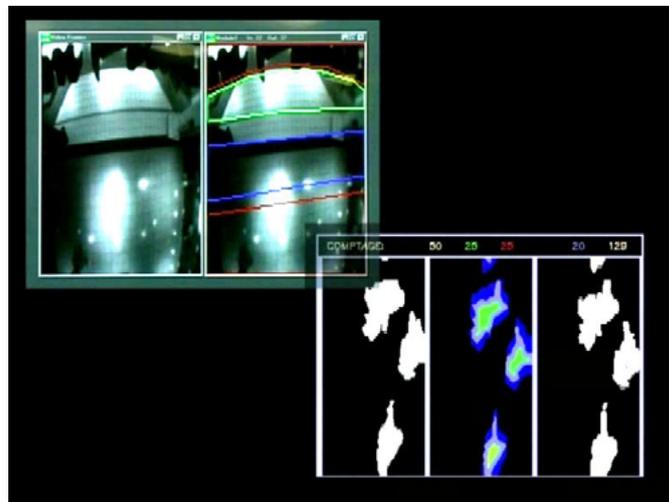


Figura 9 Dispositivo de Contagem Automática de Pessoas

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.

O filme apresenta também os bastidores de uma central de controle de trens de alta velocidade, situada na cidade francesa de Lille, em que uma expressiva quantidade de monitores alinhados em série permite observar — graças à teletransmissão eletrônica

das imagens — os diversos espaços da rede ferroviária. Neste centro de controle, chegam mais de 1.200 câmeras cujas imagens, produzidas sem operadores humanos, registram de modo simultâneo e automático os diversos espaços a serem monitorados. Dispositivos de câmeras controladas por computadores produzem uma visão ubíqua e maquínica que lembra fortemente as “máquinas de visão” descritas por Paul Virilio (1988/1994). Dispositivos esses que, explica o autor, são capazes não apenas de monitorar como também de analisar e interpretar automaticamente o que está em sua frente, dando luz a uma “percepção automática” (Virilio, 1988/1994, p. 87), a uma “visão sem olhar” (Virilio, 1988/1994, p. 86). Máquinas, portanto, através das quais a cidade se torna “sensível” e passa a observar e vigiar seus habitantes.

### **LUZ INDIRECTA: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO REGIME DE VISIBILIDADE**

Podemos nos perguntar, então, se tais visualidades não seriam reveladoras também da emergência de uma nova qualidade de luz que iluminaria e exporia os corpos e objetos de uma forma indireta e que permitiria, graças a isso, o acréscimo de novos mecanismos de controle. Tal é o argumento de Virilio (2002) no capítulo “La Lumière Indirecte” (A Luz Indireta) de seu livro *L’Inertie Polaire* (A Inércia Polar). Nesse texto, o autor se surpreende primeiramente com o surgimento generalizado, no final da década de 1970, de telas de vídeo e de câmeras de vigilância que passaram a se difundir no espaço urbano da cidade de Paris. Não por acaso, recorda o autor, essa proliferação se deu pouco tempo depois de 1968, ano marcado por intensas revoltas estudantis e operárias no território francês. Desde então, essas câmeras passariam a não apenas vigiar as ruas e as encruzilhadas da capital, mas também as entradas das grandes escolas e universidades, por exemplo.

Com a disseminação desses equipamentos de videoscopia<sup>4</sup>, teria emergido uma nova qualidade de luz: a *luz indireta*, descrita, assim, por Virilio (2002):

ao dia do tempo astronômico, deveria então logicamente ser adicionado o dia da velocidade técnica: desde o dia químico das velas, ao dia elétrico da lâmpada de Edison (inventor também do kinetoscópio), até o dia eletrônico dos terminais informáticos, *esse falso dia da luz indireta, luz da velocidade da luz propagada pelas ondas, esses emissores/receptores e outros geradores de visão da duração* [ênfase adicionada]. (p. 119)

Assim, aos regimes químicos e elétrico, acrescenta-se uma nova qualidade de luz, indireta, de natureza eletrônica. Isso insinua um deslocamento nos modos de produção de visibilidade: embora a luz permaneça responsável pela revelação das aparências sensíveis, “é doravante sua velocidade que ilumina, que dá a ver, e não mais o dia solar ou o falso dia da eletricidade” (Virilio, 2002, p. 108). Trata-se aqui, portanto, menos de uma

<sup>4</sup> Podemos entender os equipamentos de videoscopia como o conjunto de dispositivos “eletro-ópticos” capazes de produzir alguma forma de visibilidade potencialmente teletransmissível em tempo real, como, por exemplo, vídeo transmitido em direto, sistemas de geolocalização, mas também binóculos militares de visão noturna, entre outros.

luz no sentido tradicional — como irradiação eletromagnética contida na faixa do visível — do que uma luz sem luz, de uma luz eletro-óptica, de uma luz paróptica<sup>5</sup>, de uma luz digital (algorítmica?). Essa luz, acrescenta Virilio (2002), não se embasa nas leis da ótica moderna (segundo as quais as lentes transmitem passivamente a luz), mas nas da eletrônica e da informática (segundo as quais os dispositivos envolvidos têm a capacidade de produzir ou amplificar um sinal). De certa forma, trata-se de uma luz mais abstrata, próxima à ideia de *visibilidade oriunda da conexão*.

Esse deslocamento teria também importantes repercussões nas tecnologias de vigilância, conforme argumenta o autor (Virilio, 2002), já que a luz indireta, de natureza eletro-óptica, permitiria a apresentação e o controle de objetos ou sujeitos à distância e em tempo real. Dessa forma, o ato de ver, na contemporaneidade, não estaria limitado à “iluminação direta” da coisa em sua presença. Agora, os dispositivos operariam também remotamente, ultrapassando a necessidade de presença física para efetuar a vigilância — ela se faria, então, onipresente e, portanto, onisciente. Sendo assim, ao contrário da “iluminação direta” da luz elétrica, que teria produzido uma vigilância em escala local, a “iluminação indireta”, própria das novas mídias videoscópicas, teria por sua vez transformado os mecanismos de vigilância locais em mecanismos de alcance global. Essa nova qualidade de luz teria, portanto, acrescenta Virilio (2002), uma função análoga à *lâmpada testemunha*<sup>6</sup> cujo objetivo principal seria o de iluminar os meios em que fosse difundida, os tornando visíveis, vigiáveis e controláveis. Ao ultrapassar as limitações espaciais, a luz indireta ignora a separação entre a esfera pública e privada e passa, desse modo, a expor os corpos nesses diferentes espaços.

Pela maneira como possibilita esses novos mecanismos de vigilância, a luz indireta é indissociável da emergência e da consolidação das tecnologias de controle, tal como descritas por Deleuze (2013) em seu texto “Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle”. Nesse breve ensaio, que data do início da década de 1990, o filósofo propõe uma atualização dos mecanismos de poder disciplinares formulados por Foucault. Segundo Deleuze, no final do século XX, teria havido uma intensificação do alcance espaço temporal dos mecanismos de poder, de tal modo que não haveria mais interstícios de espaço ou de tempo em que se poderia escapar a seus efeitos. Mais apertada que a trama disciplinar, o novo agenciamento do controle passaria a ser “de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado” (Deleuze, 2013, p. 228). Submetidos a dispositivos de rastreamentos constantes e vigiados continuamente por computadores, os indivíduos das sociedades de controle estariam, de acordo com Deleuze, permanentemente e em todo lugar, sob o efeito de um poder capaz de exercer esse tipo de controle. O próprio autor assinala a importância da obra de Virilio para a compreensão

<sup>5</sup> “Paroptique”, no texto original, é um termo que qualifica uma visão extra-retiniana como acontece, por exemplo, com os sapos, que possuem a capacidade de, em certa medida, “ver” com sua pele.

<sup>6</sup> Virilio (2002) argumenta que a miniaturização dos equipamentos de vídeo torna-os cada vez mais parecidos com a “lâmpada testemunha”, cuja função prioritária seria a de iluminar o que está a sua frente. Lâmpada *testemunha* — palavra que deve ser entendida aqui na sua polissemia semântica — na medida em que permite não apenas iluminar, mas também observar: uma confusão entre olhar e fonte de luz que Foucault (1975/1999) já havia descrito como figura ideal do aparelho disciplinar em *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*.

desses novos mecanismos de poder ultrarrápidos, que operariam ao ar livre e de maneira contínua.

### SUPEREXPOSIÇÃO ÀS LUZES OPERACIONAIS NA CONTEMPORANEIDADE

A maneira pela qual as tecnologias contemporâneas mobilizam uma visibilidade para além da capacidade da visão humana é também assinalada por Jonathan Crary (2013/2016) em seu livro *24/7 Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Convergindo com os argumentos de Virilio (2002) e Deleuze (2013), Crary (2013/2016) assinala a existência de um “panopticismo modernizado” que teria se expandido “muito além das ondas visíveis de luz, em direção a outras regiões do espectro” (p. 25). Ao mobilizar “diversos tipos de escâneres não ópticos e sensores térmicos e biológicos”, os mecanismos de vigilância não estariam mais restritos à lógica do visível (Crary, 2013/2016, p. 25). Câmeras de vigilância, dispositivos de reconhecimento de presença (Figura 10) e/ou facial ou de rastreamento (telefones celulares, aplicativos etc.) são alguns exemplos das novas formas através das quais se lograria, hoje, uma vigilância que desconsidera as fronteiras entre o espaço público e privado, apoiada em uma visibilidade mais abstrata.



Figura 10 *Imagens Operacionais de um Dispositivo de Reconhecimento de Presença*

Fonte. De *Gegen-Musik* (23 minutos) por H. Farocki, 2004, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2004 de Harun Farocki/Le Fresnoy. Cortesia de Harun Farocki GbR.

Mas não só: para Crary (2013/2016), essas diversas estratégias luminosas de poder integrariam um conjunto maior no qual ele propõe enxergar um regime de luminosidade 24/7. O autor parte da análise de uma série de pesquisas, eventos e empreendimentos que revelariam uma busca, na contemporaneidade, pela ultrapassagem da discrepância existente entre as tessituras rítmicas humanas (cíclicas e inerentemente limitadas pelas condições fisiológicas dos seres vivos, que necessitam, imprescindivelmente, de descanso e sono) e os ritmos ininterruptos dos mercados (automáticos, pautados nas rítmicas técnicas e inorgânicas). A partir dessa constatação, Crary (2013/2016) assinala

a consolidação hoje de uma temporalidade 24/7 de produção, atividade e consumo contínuos, que desencadeariam uma iluminação perpétua e por ela seriam catalisados (pp. 11-38).

Diante desse novo ritmo ininterrupto, Crary (2013/2016) percebe que a “noite” — entendida como símbolo da necessidade de descanso, de reflexão ou de devaneio — não possuiria mais espaço. Em consequência, tanto as subjetividades quanto as relações sociais estariam afetadas por essa nova cadência. Por um lado, os indivíduos encontrar-se-iam, doravante, em um regime de conexão permanente diante de diversos dispositivos e redes sociais. O autor entende que, estimulados, magnetizados e, certas vezes, neutralizados pelo brilho ininterrupto do mundo 24/7, eles tenderiam a um estado de atenção difusa e a uma conduta semiautomática. A estimulação seria tal que, no limite, tais sujeitos abdicariam até de seu próprio sono para alinhar-se com essas novas tessituras rítmicas. Por outro lado, ainda que não pretendamos nos deter sobre esse aspecto, convém assinalar os vários efeitos desencadeados por esse regime de luz sobre o tecido social: a atrofia da experiência compartilhada e do encontro ou, ainda, o declínio da paciência e da espera, são algumas das constatações feitas pelo autor em seu livro<sup>7</sup>.

Assim, o regime de luz 24/7 delineado por Crary (2013/2016) não apenas assinala as ambições por uma *visibilidade completa* que permitiria criar as *condições de controle da população* (p. 25); como também impacta, de modo mais amplo, as tessituras rítmicas dos modos de viver contemporâneos. Após caracterizar esse novo regime mediante imagens vinculadas à iluminação contínua, o autor atenta para o fato de que não devemos considerá-las literalmente, sob o risco de limitarmos o entendimento do conceito. Sugere, portanto, entender essas imagens como simbólicas dessa nova temporalidade. Nessa perspectiva, o autor argumenta que, ao monopolizar a atenção dos indivíduos, o clarão desse regime de luz acarretaria também a “perda da capacidade de sonhar acordado ou de qualquer tipo de introspecção distraída que costuma ocorrer nos interregnos de horas lentas ou vazias” (Crary, 2013/2016, p. 97). Tudo está iluminado. Não há sombra que possibilite o pensamento nem a fuga da realidade e a experiência de outros mundos possíveis.

As imagens e luzes operacionais expostas por Farocki (2004) em *Gegen-Musik* tanto revelam como são parte integrante desses novos mecanismos de poder descritos por Virilio (2002), Deleuze (2013) e Crary (2013/2016). Ao assistir ao filme *Gegen-Musik*, torna-se evidente que estamos expostos de maneira constante, na contemporaneidade, a diversas luzes (diretas ou indiretas) que operam, sobre nós, diversos controles. Produzimos, sob a luminosidade artificial e contínua dessas *lâmpadas-testemunhas*, rastros e reflexos (dados) de todo tipo, e isso de maneira mais ou menos inconsciente, involuntária e ilegal. Poderia mesmo ser argumentado que se tornou impossível viver, nas cidades contemporâneas, na (inexistente) sombra desses potentes refletores.

<sup>7</sup> O que faz a riqueza da noção proposta por Crary (2013/2016) é também o que poderia, a nosso ver, constituir uma de suas fragilidades. Ao amalgamar diversos efeitos num único conceito, perguntamo-nos se o autor não se afastaria, de certa forma, da maior precisão conceitual proposta por Virilio (2002).

Desde que Virilio (1988/1994, 2002) e Deleuze (2013) escreveram seus respectivos textos, de certa forma proféticos, na década de 1990, grandes mudanças nas tecnologias de luz indireta aconteceram e foram acompanhadas por uma intensificação das tecnologias de controle. Entre essas transformações, destaca-se o crescimento exponencial da utilização de telefones celulares, cuja tela passou a projetar sobre seus usuários uma contínua e expositiva luz indireta. Em 2017, contabilizava-se cerca de 5.000.000.000 de telefone celulares no mundo, e projetava-se que esse número chegasse até 5.900.000.000 em 2025 — o que deveria representar 71% da população nesse futuro próximo (“Número de Usuários Únicos de Celular Chega a Cinco Bilhões no Mundo”, 2018).

Em várias partes do mundo, a iluminação pública implantada nos tempos modernos também está vivenciando uma importante atualização. Em linhas gerais, para além da substituição das lâmpadas mais antigas por outras mais recentes e econômicas (de tecnologia LED), iniciativas públicas e privadas propõem igualmente transformar a iluminação pública em uma iluminação pública inteligente. Através dessa noção, propõe-se basicamente converter o velho poste de luz em um poste de luz conectado que abarcaria, para além dos refletores, diversos sensores de análise e monitoramento cujos dados poderiam servir à gestão da cidade, assim como se tornariam potencialmente monetizáveis. Não apenas câmeras de videomonitoramento, mas também sensores de nível de água, de lixo, de estacionamento, de deslocamento das pessoas, são algumas das infinitas possibilidades de dispositivos que o novo poste de luz poderia acolher. Além de sua tradicional luz direta, o poste passaria (e já passa, em certos espaços<sup>8</sup>), portanto, a emitir também uma luz indireta sobre os corpos que transitam pelo espaço público.

Se esses avanços abrem, por um lado, as portas para inúmeros benefícios em termos de gestão urbana, inquietamo-nos, por outro lado, a respeito de como eles poderiam difundir e “normalizar” a utilização de tecnologias de controle por meio de luz indireta. Com essas mudanças, o *poste de luz*, elemento tão difundido no território urbano, poderia passar a hospedar, por exemplo, câmera e sensores de vigilância ou, ainda, dispositivos de reconhecimento facial. Dessa forma, o poste de luz configurar-se-ia como um novo tipo de panóptico sem muros — no qual o iluminar e o ver se fundiriam num mesmo gesto de controle — concretizando, dessa forma, uma versão atualizada da lâmpada–testemunha prenunciada por Foucault (1975/1999) e Virilio (2002).

Na França, os recentes debates a respeito da controversa “lei de segurança global” são igualmente expressivos do papel chave que a luz indireta representa hoje para os mecanismos de controle da população. Apresentado no final do ano 2020, um projeto de lei propunha uma série de mudanças e implementações que visavam reforçar o aparato securitário policial francês. Dentre elas, o texto propõe não só autorizar a transmissão em tempo real das imagens filmadas pelas *cameras-piétons*, ensambladas no corpo dos policiais, como também de facilitar o acesso às imagens de vídeo-segurança pela instituição policial. Além disso, a proposta ambiciosa legalizar a utilização de drones policiais que, equipados com dispositivos de vigilância, poderiam ser utilizados em muitas situações como, por exemplo, o monitoramento de manifestações populares — e

<sup>8</sup> Como acontece atualmente, por exemplo, em Juazeiro do Norte, no Brasil (Juazeiro do Norte, 2018).

isso sem que a polícia tenha doravante a obrigação de avisar ao público quanto à captação dessas imagens (Hourdeaux, 2020). Comentando sobre a necessidade de aprovar esse projeto de lei, o deputado Jean-Michel Fauvergue lamentava a seguinte argumentação: “a gente está perdendo a *guerra das imagens* [ênfase adicionada] nas redes sociais” (Hourdeaux, 2020, p. 2). A guerra das imagens, diríamos que é, antes de tudo, uma *guerra luminosa*: a busca por uma visibilidade total é hoje tributária de um determinado regime de luz: *indireta*.

### ERGUENDO CONTRALUZES: DO *BLACKOUT* À DESCONEXÃO?

Cabe nos perguntarmos como, diante da intensificação do regime de luz indireta — diante de nossa *superexposição* cotidiana a diversas *luzes de controle* — não temer, nem esperar, senão, como sugere Deleuze (2013, p. 224), buscar novas armas? Como inventar novos espaços de escuridão, de devaneio, de espera, de sono, de privacidade? Talvez seguir o exemplo dos insurgentes parisienses que, em julho de 1830, destruíram as lanternas da cidade, constituiria hoje um ato tão ineficiente quanto quixotesco. Se existir qualquer eficiência na estratégia de *blackout* hoje, seria necessário não apenas enfrentar as luzes diretas, mas também as indiretas.

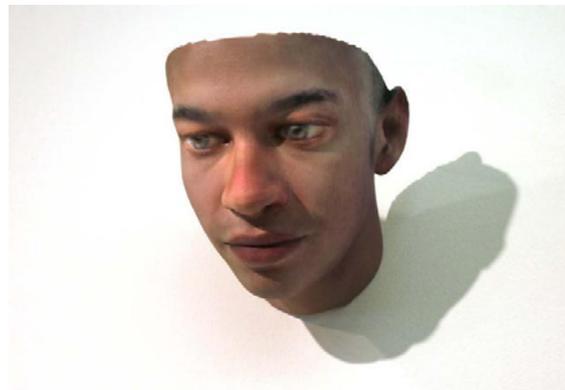
Essa estratégia converge para o apelo que Paul B. Preciado (2020) faz diante da legalização e da ampliação de um conjunto de “tecnologias biomoleculares, microprotéticas, digitais e de transmissão de informação” mobilizadas na luta contra a pandemia do covid-19 (para. 14). Contra a limitação da vida por um regime de biovigilância cibernética, o filósofo nos convoca: “desliguemos os celulares, desconectemos a internet. Façamos o grande blecaute [*blackout*] frente aos satélites que nos vigiam e imaginemos, juntos, a revolução que vem” (Preciado, 2020, para. 32). Esse argumento concorre com a proposta de Crary (2013/2016) que, contra o clarão da luminosidade 24/7, propõe reatribuir à noite e ao sono, um espaço e um tempo. Isso porque, para esse autor, existiria no sono uma reserva não só física, como também simbólica — entendidas como necessidade de descanso, de reflexão ou de devaneio onírico dos indivíduos — a partir da qual se poderia construir um amparo às palavras de ordem do regime 24/7 para a sociedade como um todo, de modo a garantir nela a durabilidade do cuidado social.

Cabe mencionar, ainda, o trabalho de Heather Dewey-Hagborg, artista, pesquisadora e *biohacker*, que apresenta possíveis caminhos de oposição à visibilidade completa proporcionada pelas diversas tecnologias de controle contemporâneas. Em *Stanger Visions* (Visões Desconhecidas, 2012-2013), a artista chama inicialmente a atenção para esses mecanismos que ameaçam qualquer possibilidade de “escuridão”. Após proceder à análise do ácido desoxirribonucleico de indivíduos a partir de rastros de desconhecidos recolhidos na rua — como cabelos, restos de cigarro ou chiclete usado (Figura 11) —, a artista simula e reproduz em 3D uma moldagem do rosto da pessoa (Figura 12), utilizando um programa que opera uma complexa transposição dos dados genéticos para critérios fenotípicos.



**Figura 11** Fotografia da Obra *Stranger Visions* (2012-2013) — Rastro de um Desconhecido Recolhido na Rua

Fonte. Página do projeto “Stranger Visions”, da artista Heather Dewey-Hagborg (Dewey-Hagborg, s.d.-a). Copyright 2009-2021 Heather Dewey-Hagborg. Cortesia de Heather Dewey-Hagborg e da Fridman Gallery (Nova Iorque).



**Figura 12** Fotografia da Obra *Stranger Visions* (2012-2013) — Modelização 3D do Rosto de um Desconhecido, a Partir de Seu Rastro Recolhido na Rua

Fonte. Página do projeto “Stranger Visions”, da artista Heather Dewey-Hagborg (Dewey-Hagborg, s.d.-a). Copyright 2009-2021 Heather Dewey-Hagborg. Cortesia de Heather Dewey-Hagborg e da Fridman Gallery (Nova Iorque).

Trata-se de uma forma, para a artista, de assinalar o futuro — já presente, se considerarmos a importância dos bancos de dados genéticos para a apreensão de criminosos na atualidade — das tecnologias de vigilância genéticas, que poderiam incluir sistemas de rastreamento e reconhecimento a partir de meros vestígios recolhidos na rua e produzir, dessa forma, uma visibilidade ainda mais ineludível.

Para que possamos nos erguer contra esses controles, Dewey-Hagborg (s.d.-b) propõe, então, estratégias de subversão biopolítica em outra de suas obras, *The Official Biononymous Guidebooks* (Guias Oficiais Para um Bio-Anonimato). Nela, a artista produz um livreto explicativo, que é entregue aos visitantes da exposição, dentro do qual elenca os passos a seguir para retirar qualquer rastro de ácido desoxirribonucleico de um objeto (Figuras 13 e 14). Assim, ela contribui para a reflexão sobre o que poderíamos chamar de uma estética da opacidade ou, ainda, uma estética da proteção da privacidade.

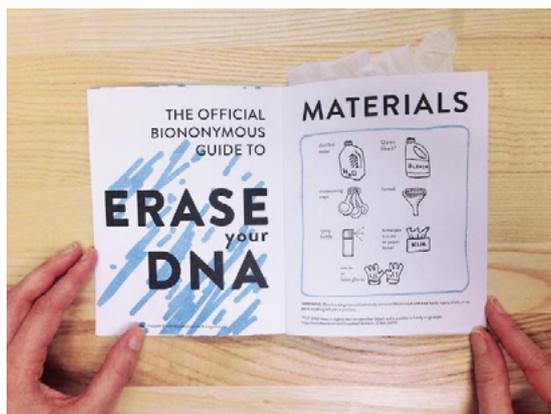


Figura 13 Fotografia da Obra *The Official Biononymous Guidebooks* (2015) — Parte Externa do Livroto

Fonte. Página do projeto “The Official Biononymous Guidebooks”, da artista Heather Dewey-Hagborg (Dewey-Hagborg, s.d.-b). Copyright 2009-2021 Heather Dewey-Hagborg. Cortesia de Heather Dewey-Hagborg e da Fridman Gallery (Nova Iorque).

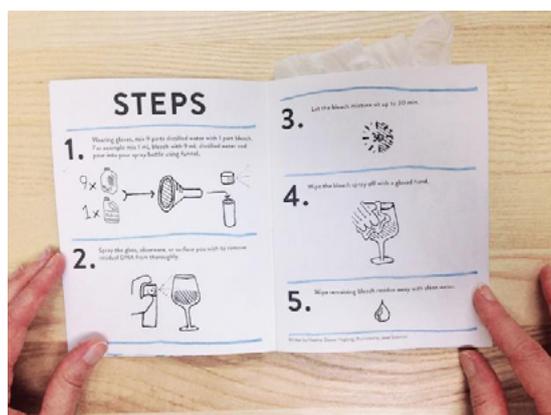


Figura 14 Fotografia da Obra *The Official Biononymous Guidebooks* (2015) — Parte Interna do Livroto

Fonte. Página do projeto “The Official Biononymous Guidebooks”, da artista Heather Dewey-Hagborg (Dewey-Hagborg, s.d.-b). Copyright 2009-2021 Heather Dewey-Hagborg. Cortesia de Heather Dewey-Hagborg e da Fridman Gallery (Nova Iorque).

As instrumentalizações biopolíticas da luz, no entanto, são múltiplas e apresentam modos operatórios abundantes. A própria variedade e a complexidade dessas tecnologias de poder só poderiam, portanto, demandar respostas e estratégias de proteção igualmente múltiplas. Nesse sentido, acreditamos que a tentativa de neutralizar tais luzes (diretas ou indiretas) e o decorrente mergulho numa “escuridão protetora”, como sugerido na obra de Dewey-Hagborg (s.d.-b), é apenas uma das diversas formas através das quais poderíamos erguer oposições diante desse novo regime de luminosidade.

Tomando um rumo diferente dessas *estratégias subtrativas*, há outras *práticas aditivas de luz* que poderiam, a nosso ver, apresentar inspirações prolíficas para a edificação de *contraluzes*. Se, por um lado, a utilização de telefones celulares permitiu o desenvolvimento de novas tecnologias de controle da população, por outro, difundiu de maneira expressiva a possibilidade de não apenas registrar acontecimentos em diversos formatos

(fotográfico, videográfico, sonoro) como também de compartilhá-los ou transmiti-los de maneira instantânea. Com esse dispositivo, abre-se então a possibilidade para o indivíduo projetar e transmitir sobre o mundo sua própria luz indireta.

Essa utilização dos dispositivos digitais móveis já vem sendo fruída há anos, e ela permite, por exemplo, flagrar e publicar — em certos casos, até mesmo inibir — a violência policial. A respeito dessa questão, é sintomático o fato de que a proposta de lei de “segurança global” na França, anteriormente citada, preveja justamente, além da expansão dos recursos policiais de vigilância digitais, a redução, de modo concomitante, da possibilidade de a população empregar tais recursos. Com efeito, o projeto propõe a criminalização da difusão de imagens de policiais identificáveis — quando filmados no exercício de suas funções e na intenção de prejudicar sua “integridade física ou psíquica” —, o que os oponentes da lei enxergam como uma caracterização com alto componente de subjetividade (Hourdeaux, 2020). Portanto, nesse projeto de lei se cristaliza, a nosso ver, a enorme relevância da luz indireta nas redes de poder contemporâneas; e, de modo mais amplo, a importância da visibilidade nas relações atuais entre as autoridades e a população.

Convém também desviarmos o olhar do contexto europeu para melhor enxergarmos possíveis estratégias inspiradoras. No Chile, por exemplo, as manifestações populares contra as desigualdades sociais, que aconteceram entre outubro 2019 e abril de 2020, são igualmente instigantes para refletir sobre esta problemática. Despertadas por protestos estudantis contra o aumento da passagem de metropolitano em Santiago, o episódio, inicialmente localizado, se alastrou rapidamente por todo país, ocasionando uma onda de ações, marchas e protestos massivos, intergeracionais e transversais, além de enfrentamentos com as autoridades nacionais. Em resposta aos protestos, o governo federal, liderado pelo empresário de direita Sebastián Piñera, decretou um estado de emergência e enviou forças militares para as ruas no intuito de reestabelecer a ordem pública (Abufom Silva, 2020).

A escalada de tensão na gestão do conflito ocasionou confrontos de rua violentos entre os manifestantes e as forças de ordem, o que trouxe à tona, por meio de mídias profissionais e amadoras, imagens espetaculares de uma nova *guerra luminosa*. Os insurgentes chilenos, munidos de lasers de mão, enfrentaram massivamente a polícia com essas luzes que pretendiam, senão cegar as autoridades e os meios de vigilância dos protestos, pelo menos atrapalhá-los. Vídeos publicados nas redes sociais da internet pelos manifestantes testemunham como esses raios (Figura 15) — cujo brilho é relativamente fraco quando sozinho, mas que compõem um intenso clarão quando somados entre si — conseguiram não apenas deslumbrar um veículo policial e ofuscar um piloto de helicóptero como também atentar contra um drone que, entorpecido pela potente luz, foi desviado antes de cair no chão.



**Figura 15** Fotografia de Protestos em Santiago, Dezembro de 2019

Fonte. Por T. Canelo [@tribitrip], 2019, Instagram. Copyright 2019 por Tribi Canelo. Cortesia de Tribi Canelo.

Essa *estratégia aditiva de luzes* é justamente a mesma mobilizada por determinados aviões militares que, para escapar ao rastreamento de um míssil, por exemplo, precipitam por todos os lados intensas luzes no intuito de burlar o sistema de reconhecimento automático de que seriam alvo (Figura 16), conforme assinala Farocki (2003) em seu filme *Erkennen und Verfolgen* (Reconhecer e Perseguir). Por mais que pareça paradoxal, jogar luz pode, portanto, nos permitir ofuscar, cegar — *fazer noite*. Algo que os insurgentes chilenos já haviam demonstrado: com seus lasers unidos, não apenas conseguiram burlar o controle das autoridades nas ruas chilenas, mas também inauguraram a possibilidade de pensar estratégias coletivas capazes de lutar contra os mecanismos individualizadores das sociedades de controle.



**Figura 16** Avião Militar Utilizando Sistema Furtivo Luminoso

Fonte. De *Erkennen und Verfolgen* (58 minutos) por H. Farocki, 2003, Harun Farocki Filmproduktion.  
Copyright 2003 de ZDF/Harun Farocki Filmproduktion. Cortesia de Harun Farocki GbR.

## CONCLUSÃO

Com o intuito de iluminar as relações de poder estabelecidas por meio da luz — para as quais gostaríamos de propor a noção de *foto-políticas* —, mostramos, em um primeiro momento, como a Paris moderna foi palco de diversas estratégias que se apoiaram sobre a visibilidade produzida por meio da iluminação pública. Essas luzes diretas permitiram tornar visível e vigiável a população para as autoridades, condição necessária à aplicação do poder disciplinar. De outro modo se configuram, hoje, as estratégias de poder que atravessam o tecido urbano de grandes metrópoles ocidentais, como percebemos através da obra de Farocki (2004). Nesses ambientes, vimos que a emergência de novas luzes indiretas permitiu a intensificação espaciotemporal do controle, fazendo com que as relações de forças ultrapassassem os limites do espaço físico, se afastando, assim, do mecanismo presente nas instituições disciplinares. Além disso, a natureza do olhar de vigilância se modifica: se na cidade moderna o controle pressupunha ainda um olhar humano, este é cada vez mais dispensado à medida que diversos dispositivos passam a recorrer a olhares maquínicos. Podemos nos perguntar também se a superexposição às luzes indiretas, as quais permitem a produção incessante de dados comercializáveis sobre a população, não marcará, nas cidades ditas inteligentes, uma inflexão maior na convergência de mecanismos de vigilância com estratégias econômicas. Por fim, analisamos, algumas proposições artísticas, teóricas e de movimentos sociais que formularam estratégias inspiradoras com o intuito de se erguer contra esses mecanismos de controle.

Através dessa breve genealogia, evidenciamos, portanto, como as próprias materialidades modernas e contemporâneas da luz — entendida enquanto mídia — possibilitam, catalisam e refletem determinadas mediações de poder nos tecidos urbanos analisados. Se, conforme a perspectiva foucaultiana, o poder “intervém materialmente,

atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos — o seu corpo — e que se situa no nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana” (Machado, 2019, p. 14), esperamos ter frisado a importância de considerar o protagonismo da luz não apenas no estabelecimento de tais relações de poder, como também na imaginação e na irrupção de luzes insurgentes.

## AGRADECIMENTOS

Ao Tadeu Capistrano e à Paula Sibilia pela ajuda fundamental nessa pesquisa. À Bruna Freitas pela revisão do texto e pelo apoio na sua elaboração. À Isabela Abreu e Laura Davies pelo trabalho de tradução. Ao Tribi Canelo, Heather Dewey-Hagborg e Antje Ehmman pela cessão das imagens.

## REFERÊNCIAS

- Abufom Silva, P. (2020, 4 de março). Los seis meses que transformaron Chile: Balance transitorio de la revuelta contra la precarización de la vida. *Rebelión*. <https://rebelion.org/los-seis-meses-que-transformaron-chile/>
- Benjamin, W. (2009). *Passagens* (I. Aron & C. P. B. Mourão, Trad.). UFMG. (Trabalho original publicado em 1982)
- Boileau, N. (1872). *Œuvres poétiques de Boileau, tome premier*. Publication de l'Imprimerie Générale. [https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau\\_-\\_Œuvres\\_poétiques/Satires/Satire\\_VI](https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_Œuvres_poétiques/Satires/Satire_VI)
- Canelo, T. [@tribitrip]. (2019, 14 de dezembro). *Fotografias das manifestações chilenas em Santiago* [Fotografias]. <https://www.instagram.com/p/B6DML2xjyM3/>
- Crary, J. (2016). *24/7 Capitalismo tardio ou os fins do sono* (J. Toledo Jr., Trad.). Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 2013)
- Deleuze, G. (2013). *Conversações*. Editora 34.
- Delumeau, J. (2009). *História do medo no ocidente 1300-1800* (M. L. Machado, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1978)
- Dewey-Hagborg, H. (s.d.-a). *Stranger visions*. <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>
- Dewey-Hagborg, H. (s.d.-b). *The official biononymous guidebooks*. <https://deweyhagborg.com/projects/the-official-biononymous-guidebooks>
- Ehmman, A., Espada, H., & Barzon, M. (2019). *Catálogo da exposição 'Harun Farocki: quem é responsável?'*. Instituto Moreira Salles.
- Farocki, H. (Realizador). (2003). *Erkennen und Verfolgen* [Filme]. Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, H. (Realizador). (2004). *Gegen-Musik* [Filme]. Harun Farocki Filmproduktion; Le Fresnoy.
- Figuier, L. (1867). *Les merveilles de la science*. [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Figuier\\_-\\_Les\\_Merveilles\\_de\\_la\\_science,\\_1867\\_-\\_1891,\\_Tome\\_4.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Figuier_-_Les_Merveilles_de_la_science,_1867_-_1891,_Tome_4.djvu)
- Foessel, M. (2017). *La nuit: Vivre sans témoin*. Éditions autrement.

- Foucault, M. (1999). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (M.T. C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1975)
- Hourdeaux, J. (2020, 17 de novembro). Loi «sécurité globale»: Un patchwork sécuritaire examiné à l'Assemblée. *Mediapart*. <https://www.mediapart.fr/journal/france/171120/loi-securite-globale-un-patchwork-securitaire-examine-l-assembly>
- Juazeiro do Norte. (2018, 6 de novembro). *Juazeiro do Norte lança projeto de PPP para 'smart city'*. <https://www.juazeironorte.ce.gov.br/noticia/5553-juazeiro-do-norte-lanca-projeto-de-ppp-para-smart-city/>
- Machado, R. (2019). Por uma genealogia do poder. In M. Foucault, *Microfísica do poder* (pp. 7–34). Paz & Terra.
- Número de usuários únicos de celular chega a cinco bilhões no mundo. (2018, 27 de fevereiro). *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/economia/numero-de-usuarios-unicos-de-celular-chega-cinco-bilhoes-no-mundo-22436866>
- Preciado, P. B. (2020). *Aprendendo do vírus* (A. L. Braga & D. Kraus, Trad.). n-1 edições. <https://www.n-1medicoes.org/textos/26>
- Schivelbusch, W. (1993). *La nuit désenchantée* (A. Weber, Trad.). Éditions Gallimard. (Trabalho original publicado em 1983)
- Sibilia, P. (2002). *O homem pós-orgânico. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Relume Dumará.
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *Man with a movie camera* [Filme]. All-Ukrainian Photo Cinema Administration.
- Virilio, P. (1994). *A máquina de visão* (P. R. Pires, Trad.). José Olympio Editora. (Trabalho original publicado em 1988)
- Virilio, P. (2002). *L'inertie polaire*. Christian Bourgois Editeur.

## NOTA BIOGRÁFICA

Antoine Nicolas Gonod d'Artemare é cineasta e pesquisador. Atua como diretor de fotografia e colorista na área de audiovisual. É formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (Paris, 2010) e possui mestrado em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2020). Leciona como professor de direção de fotografia da Escola Superior de Propaganda e Marketing (Rio de Janeiro).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2728-8641>

Email: [antoine.dartemare@gmail.com](mailto:antoine.dartemare@gmail.com)

Morada: Rua Pereira da Silva, 270. Apto 206. 22221-140, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Submetido: 30/01/2021 | Aceite: 02/04/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



## CORPOS DISSONANTES E AS LUTAS PELO ESPAÇO URBANO: NARRATIVAS EM DOCUMENTÁRIOS INTERNACIONAIS SOBRE O RIO DE JANEIRO

Ana Teresa Gotardo

Superintendência de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Ricardo Ferreira Freitas

Departamento de Relações Públicas, Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

---

### RESUMO

Um dos imaginários mais sólidos do Brasil diz respeito à perfeição física, representada atualmente na forma dos corpos femininos cisgênero, brancos, magros, que ocupam as praias da zona sul do Rio de Janeiro e assumida como atributo da marca Rio na construção da “cidade olímpica”. Este artigo busca compreender, por meio de uma análise crítica de quatro documentários internacionais de televisão produzidos e exibidos por televisões estrangeiras durante o chamado “período Olímpico”, como os corpos dissonantes a esses imaginários disputam espaços, o direito à cidade e a narrar-se por meio de rompimentos com a marca oficial. Apesar da diversidade cotidiana dos corpos dissonantes, três ganham espaço na mídia internacional: mulheres trans e travestis, analisadas em *Gaycation: Brazil* de Page e Daniel (2016) e *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca* de Temple (2014); corpos negros e pobres invisibilizados no cotidiano urbano, em *Copacabana Palace* de Waldron (2014) e pessoas com deficiência que lutam pelo direito à inclusão e à mobilidade em *A Bumpy Road to Rio* de Fox (2015). Ainda que as representações desses corpos sejam pequenas em relação à ratificação dos imaginários já sólidos dos corpos perfeitos, sua abordagem contribui para dar visibilidade a sujeitos invisibilizados pelo processo de *city branding*, promovendo um importante questionamento em relação ao achatamento de sujeitos e subjetividades que a estratégia de construção da marca acaba por impor, além de mostrar outras possibilidades de existência, pontos de conflito diversos e de disputas pelo espaço urbano.

### PALAVRAS-CHAVE

cidade, corpos dissonantes, documentários de televisão, marca Rio, megaeventos

---

## DISSONANT BODIES AND THE STRUGGLES OVER URBAN SPACE: NARRATIVES ABOUT RIO DE JANEIRO IN INTERNATIONAL DOCUMENTARIES

### ABSTRACT

Physical perfection is one of the most solid imaginary of Brazil and it is currently represented in the form of cisgender white, thin, female bodies that occupy the beaches of the south zone of Rio de Janeiro. It was also an attribute of the brand Rio during the construction of “Olympic city”. This article aims to understand, through a critical analysis of four international television documentaries produced and exhibited by foreign televisions during the so-called “Olympic period”, how the bodies that are dissonant in relation to these imaginaries struggle over urban spaces, the right to the city and to narrate themselves, breaking with the official brand. Despite the diversity of dissonant bodies, three of them gain space in the international media: trans and

transvestite women, analyzed in *Gaycation: Brazil* by Page and Daniel (2016) and *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca* by Temple (2014); black and poor bodies made invisible in urban daily life at *Copacabana Palace* by Waldron (2014) and people with disabilities who fight for the right to inclusion and mobility in *A Bumpy Road to Rio* by Fox (2015). Although the representations of these bodies are still small in relation to the solid imaginary of the perfect bodies, their approach contributes to give visibility to subjects made invisible by the city branding process. They also promote an important question in relation to the flattening of subjects and subjectivities that the megaevent strategy ends up imposing, in addition to showing other possibilities of existence, conflicts and disputes over urban space.

#### KEYWORDS

brand Rio, city, dissonant bodies, megaevents, television documentaries

## INTRODUÇÃO

Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de “marcas” biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo, e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou a tal aparência. (Louro, 2019, p. 16)

A perfeição física compõe o leque dos mais sólidos e antigos clichês em relação ao Brasil, recorrente nos documentários internacionais de televisão sobre o Rio de Janeiro. O corpo que compõe esse atributo da marca–cidade possui características estabelecidas: magro, branco, feminino e cisgênero. Às mulheres cisgênero negras, também muito retratadas, cabe o corpo disponível como objeto de desejo e de sexualização. Homens cisgênero brancos também são exibidos em corpos com músculos esculpidos, mas em menor frequência.

Assim, emerge a questão: qual o lugar dos corpos, no *branding* urbano, que não se encaixam nas características atribuídas à perfeição ou que são dissonantes em relação a essas narrativas? Embora o rol de corpos destoantes dessa narrativa oficial seja amplo e irrestrito, são destacados nos documentários em análise neste artigo como espaço de luta pelo direito à cidade: as mulheres transgênero, os corpos negros das favelas e as pessoas com deficiência.

Interessa-nos compreender como os corpos incluídos e excluídos estabelecem narrativas sobre a marca Rio e como são representados nas produções audiovisuais

estudadas na pesquisa que origina este artigo: *Gaycation: Brazil*, de Page e Daniel (2016), produção estadunidense exibida pelo canal Vice; *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, de Temple (2014), *Copacabana Palace*, de Waldron (2014) e *A Bumpy Road to Rio*, de Fox (2015), produções britânicas exibidas pelos canais da BBC. São produções sem conexão entre si, realizadas e transmitidas por redes internacionais à época dos dois megaeventos esportivos sediados no Brasil (copa do mundo de 2014 e as olimpíadas e paralimpíadas de 2016) e compõem o corpus de um estudo mais amplo sobre a marca–cidade (Gotardo, 2020). Observamos que, quando interessa aos poderes públicos e às estratégias de marketing da cidade, pessoas que habitualmente não são contempladas pelas políticas públicas aparecem nas propagandas políticas ou de promoção turística, tentando mostrar o Brasil como país da diversidade. No entanto, os cotidianos narrados nos documentários selecionados apresentam outras narrativas que por vezes rompem com os discursos oficiais, e por outras os reiteram.

Para empreender esta análise, buscamos uma construção metodológica, por meio de leituras polivalentes das dimensões sonora, visual e narrativa dos programas em questão. A proposta metodológica flui entre as proposições clássicas da análise cinematográfica e a gramática própria da televisão, pois é necessário resguardar diferenças dos meios no que diz respeito às etapas de produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. Embora nosso foco seja no produto, consideramos todo o contexto em que é produzido e consumido, bem como os contextos que norteiam a sua leitura. Consideramos também ser necessária a articulação dos vários níveis de estratégias de construção de sentidos, de enunciação e da circularidade comunicacional para que seja possível conhecer o fenômeno de forma mais precisa.

Buscamos, portanto, elementos da análise fílmica, da televisão e das narrativas para construir uma metodologia que possibilite uma leitura crítica da produção de sentidos e de imaginários nos produtos audiovisuais. Tendo em mente essas questões, buscamos uma compreensão ampla e crítica sobre as relações entre dois dos principais agentes envolvidos na reformulação da imagem da cidade — a mídia e as estratégias urbanas — e as produções de sentidos veiculadas a partir dessas relações, de forma a refletir sobre a atual situação desta marca–cidade, seus impactos e resultados.

As cidades se deparam com negociações entre corpos e espaços, estabelecendo disputas que perpassam cotidiano e mídia. Os corpos imprimem marcas a cada cidade, constituindo-se como um dos principais atributos do *branding* urbano. No entanto, as estratégias de inclusão social das cidades brasileiras nem sempre levam em consideração os corpos cotidianos, suas marcas de vida e suas táticas para disputa do direito à cidade.

## DAS MULHERES TRANSEXUAIS E TRAVESTIS

A mulher transexual ganha voz nos documentários *Gaycation: Brazil* e *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, encarnada especialmente em um corpo: o de Luana Muniz, símbolo do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Também conhecida como “A Rainha da

Lapa”, Luana, que morreu em 6 de maio de 2017, era uma líder entre as prostitutas transexuais que atuam na região, fazia *shows* artísticos e tinha um trabalho social de relevância no bairro, acolhendo e ajudando pessoas em situação de maior vulnerabilidade.

Entendendo que a disputa discursiva também é uma luta pelo poder, e a autorrepresentação é essencial nesse processo, é importante ressaltar o porquê do uso do termo “travesti”. Trata-se de uma palavra que carrega grande estigma por ter sido usada historicamente de forma pejorativa, “por remeter principalmente a pessoas que têm baixa condição financeira e muitas vezes são associadas a prostitutas e pessoas que não possuem passabilidade<sup>1</sup> cisgênero” (Coletivo Ametista UERJ LGBTQ+, 2019, pp. 12–13). Luana se autorreferencia usando o termo travesti, assim como se dirige a outras mulheres dessa forma. Neste caso, o termo é ressignificado para sua dimensão política, tendo em vista a luta que Luana promoveu para o reconhecimento das prostitutas transexuais da Lapa.

Destacamos três características marcantes: a primeira diz respeito a Luana Muniz como porta-voz das prostitutas transexuais — o que pode ser entendido como um reconhecimento ao importante trabalho político e social que desenvolvia no bairro; a segunda trata das ressignificações sobre os sentidos da perfeição física a partir do corpo de Luana, que se projeta na tela das mais diversas formas como um corpo-resistência; e a terceira é a representação da Lapa e do Carnaval como os espaços das pessoas transexuais no Rio de Janeiro.

No primeiro ponto, Luana é apresentada em dois momentos e abordagens distintas nos documentários em questão, mas que se conectam tanto pela apresentação que ela faz de seu trabalho social, quanto pelas críticas que apresenta. Em *Gaycation: Brazil* há um bloco destinado às mulheres transexuais, sendo a primeira parte na Lapa, Rio de Janeiro, e a segunda em São Paulo, onde ocorre uma entrevista com a atriz Carol Marra. O bloco começa com a narração de Elliot Page<sup>2</sup> sobre o alto índice de assassinatos entre pessoas trans e a sua marginalização na sociedade brasileira. Ian Daniel destaca que Luana protege as prostitutas transexuais do bairro enquanto caminha para encontrá-la.

O programa busca um outro ponto de vista sobre a transexualidade entrevistando Carol Marra, modelo de projeção nacional e atriz que encenou o primeiro beijo trans da televisão brasileira. A forma como Carol descreve sua experiência e visão sobre as mulheres trans é bem diferente da de Luana Muniz: enquanto Luana diz que “gosta de ser puta”, Carol alinha-se com o discurso acadêmico e ativista mais tradicional (por exemplo, diz que as mulheres trans são “covardemente empurradas à prostituição”). A atriz ainda pondera outras questões, tais como: o fato de o gênero não estar ligado à genitália ou a de transpor a genitália e a discriminação que sofrem por serem mulheres com pênis.

<sup>1</sup> A “passabilidade” é considerada um termo LGBTQ+, o qual diz respeito a pessoas transgênero que não possuem características visíveis ou marcantes típicas e comumente associadas ao gênero designado no nascimento, ou seja, pessoas “mais próximas de estereótipos e aspectos da cisheteronormatividade” (Coletivo Ametista UERJ LGBTQ+, 2019, p. 8).

<sup>2</sup> Elliot Page publicizou recentemente sua identidade de gênero como homem trans. À época da gravação do episódio, ainda era identificado pelo gênero designado no nascimento. Ainda que no episódio ele seja identificado pelo nome de registro de nascença, entendemos que, a partir do momento em que há uma nova identificação de gênero, é ela que deve ser utilizada.

Reconhecer o gênero acima da genitália diz respeito a romper com certas restrições do gênero que insistem no binarismo homem/mulher, ou “totalmente masculino” e “totalmente feminina”:

gênero não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. (Butler, 2014, p. 253)

Nesse sentido, Butler (2014) entende que o gênero pode ser usado para desconstruir as noções naturalizadas de masculino e feminino, movendo-o para além do binarismo. Ao romper com o binarismo, rompe-se também com “uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar sua ruptura” (Butler, 2014, p. 254). Usando de linguagem acessível, Carol propõe o rompimento com o binarismo que usa o suporte físico/cromossômico como regulação e normalização para colocar em pauta um atravessamento nas visões normativas sobre feminilidade e masculinidade.

O rompimento com a normalização do gênero é muito mais explorado em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*. Luana é a única personagem trans do filme, ratificando a ideia de que ela é uma “porta-voz” das travestis da Lapa (talvez do Rio de Janeiro, considerando que, nos filmes, a transexualidade é territorializada). Ela é acompanhada em alguns momentos por Lorna Washington, uma das principais transformistas da cidade. Não há um bloco específico para pessoas trans, embora sejam associadas ao Carnaval, à Lapa e ao questionamento em relação à violência contra pessoas LGBTQi+. No que diz respeito à violência, Lorna denuncia: “o Rio é *gay-friendly*? Não é. Quem quer saber de travesti? Ninguém. Como ninguém quer saber de preto, ninguém quer saber de pobre... são mortos vários gays, travestis...” (00:44:44), seguida por uma imagem do Cristo Redentor que parece chorar. Ao contrário das produções institucionais da prefeitura do Rio e do Ministério do Turismo para promover o país-sede da copa de 2014 e da cidade-sede dos jogos olímpicos, nos quais fica subentendido que o Rio de Janeiro é *gay-friendly*, Lorna e Luana deixam claro que a realidade não é essa. O Brasil ainda tem um alto índice de homofobia e de transfobia.

No filme de Temple, *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, fica muito evidente a relação de Luana com seu corpo como resistência — a segunda característica marcante presente nos filmes. Em *Gaycation: Brazil*, Luana está vestida com um vestido longo, mais fechado, e aparentemente não está confortável com a presença da equipe na sua casa. Já em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, abre sua casa, seu camarim, é acompanhada por mais tempo pela equipe de gravação. Temple, em entrevista para o jornal *O Globo*, diz

que conheceu Luana quando gravou o filme *Running out of Luck* (1987) no Rio (Fonseca, 2012). De uma gravação que, segundo o diretor, era para ter sido feita em segredo, Luana ganhou espaço no filme para questionar certas naturalizações acerca dos imaginários da cidade.

De volta a *Gaycation: Brazil*, Luana “brinca” com Ian Daniel: enquanto recebe instruções para a gravação, Luana, em pé defronte a ele, é muito mais alta, e sua postura deixa claro o olhar de cima para baixo, demarcando um poder. Já em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, ela aparece “desfilando” para a câmera em um vestido curto, colado ao corpo e decotado; na cena seguinte, aparece seminua, de costas, tatuagens à mostra, enquanto se arruma em seu camarim; ela se levanta na frente da câmera, que enquadra suas nádegas. Já nas primeiras cenas, as imagens deslocam diversas normalizações por meio de seu corpo e sexualidade. O imaginário da perfeição física atribuído ao corpo feminino cisgênero ganha novos sentidos a partir do corpo de Luana: embora ela também tenha um corpo branco e magro, esse corpo é fluido, é tatuado e já não é considerado um corpo jovem para os padrões estéticos (ela tem cerca de 51 anos no momento da gravação).

Luana marca, com a fluidez de seu corpo, uma alteridade em relação aos corpos- atributo da marca-cidade e também sua biopotência. Segundo Pelbart (2007), biopoder e biopotência, ou poder sobre a vida e as potências da vida, “são como o avesso um do outro. (...) Tanto o biopoder como a biopotência passam necessariamente (...) pelo corpo” (p. 58). A forma como narra seu corpo é bem diferente de Carol: Luana se sente bem em ter um pênis, ele possibilita sua fluidez sexual, rompendo tanto com a cis, quanto com a heteronormatividade. Pode-se entender que Carol está mais sujeita às normatizações de gênero que Luana, uma normatização que parte, segundo Butler (2014), de um regime regulador e disciplinar específico e próprio do gênero, enquanto Luana coloca seu desejo como potência ao expropriá-lo da submissão e do controle dessa modalidade do biopoder contemporâneo que atua “no cerne das subjetividades e da própria vida” (Pelbart, 2007, p. 58).

Oswin (2008) entende que é tarefa dos teóricos *queer* “abraçar a crítica da identidade em sua extensão máxima, abandonando a busca por um sujeito *queer* inerentemente radical e voltando a atenção para o avanço de uma abordagem crítica ao funcionamento das normatividades e não-normatividades sexuais” (p. 96). E, nos documentários, é interessante observar como duas mulheres transexuais narram suas vidas a partir de pontos de vista muito distintos. Não há invalidação de um ou outro; há, sim, necessidade de compreendê-los, e de como eles operam dentro de seus contextos específicos.

Na perspectiva de Oswin (2008) sobre a necessidade de crítica aos binarismos e normatizações, Luana oferece uma importante contribuição, ainda que seu discurso muitas vezes se choque com os discursos ativistas e acadêmicos. É importante entender e reconhecer que a história de vida de Luana, a qual não se conhece por meio dos documentários, é permeada por táticas cotidianas de sobrevivência. Luana apropria-se e expõe sua fluidez com naturalidade e, ainda que suas falas sejam muitas vezes contextualizadas pelo binarismo, ela circula no “entre”. Também trata com naturalidade a

sexualidade e sexualização, como uma resistência à heteronormatividade. O corpo de Luana atua no deslocamento de imaginários e no exercício ou desejo de poder (ou ainda na resistência às violências impostas pela cis-heteronormatividade).

A Rainha da Lapa também é reconhecida pela forma como opera uma transformação, que diz respeito ao terceiro ponto de destaque das narrativas: em *Gaycation: Brazil*, ela ressalta que o mundo travesti é muito fechado, visto como “submundo”, mas que no centro do Rio isso não existe por causa dela. No entanto, ao contrário do que afirma o referido documentário — que a Lapa é um famoso bairro de prostituição, enquadrando-o em um lugar de travestis, Luana afirma, em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, que “a Lapa tem de tudo: tem puta, tem veado, tem maluco, tem mendigo, tem rico, tem pobre” (00:43:16). As imagens ratificam a fala de Luana. Há, nesse momento do filme, um rompimento com a ideia de que a Lapa é um espaço *queer* ao dizer que ele não é homogêneo, mas, sim, tal como Luana e seu corpo, é fluido — o espaço da Lapa e o corpo de Luana se (con)fundem.

Na geografia *queer*, há a ideia de que a reterritorialização do espaço heterossexual possibilitaria “a visibilidade de subculturas sexuais que resistem e rompem a heterossexualidade hegemônica que é a fonte de sua marginalidade e exclusão” (Oswin, 2008, p. 90), a reterritorialização como resistência e transgressão à heteronormatividade como exercício de poder. Oswin (2008) ressalta que essa linha de estudos baseia-se na ideia que os espaços, tanto quanto as pessoas, não possuem uma identidade sexual preexistente; assim, não há um “espaço hétero”, mas, sim, um espaço heterossexualizado, produzido ativamente nesse sentido, no qual os corpos dissonantes produzem uma diferença que salienta ainda mais sua condição normatizadora. Com isso, a ideia de sua ocupação denota resistência por meio da visibilidade.

Esse ponto de vista é questionado, no entanto, por Oswin (2008), no sentido de que mesmo a classificação dentro das subculturas sexuais é também uma normatização dos espaços. Trata-se, segundo a autora, de um “desafio à ideia de espaço *queer* como espaço dissidente, espaço resistente, espaço progressivo, espaço colonizado ou espaço reivindicado (que atua na manutenção de um binário heterossexual/ homossexual sobre o qual se baseiam essas noções problemáticas de espaço *queer*)” (Oswin, 2008, p. 91). Na visão da autora, os estudos sobre a territorialização do espaço *queer* privilegiam a sexualidade em detrimento de outros processos identitários, mas deveriam considerar “os sujeitos *queer* como corpos simultâneos de raça, classe e gênero” (Oswin, 2008, p. 91).

A crítica de Oswin (2008) se dá no sentido de que entender espaços como *gays*, lésbicos, trans, acaba também por ser uma prática normatizadora e excludente. A autora entende que os espaços devam ser fluidos, compartilhados, independentemente de orientações sexuais ou identidades de gênero, até como forma de crítica aos binarismos e normatizações.

Embora os autores se contradigam nas formas como se deve lutar pelo direito à cidade, salienta-se que os diferentes pontos de vista dizem respeito, todos, ao direito ao pleno cotidiano urbano e ao direito de se apropriar de celebrações, como o Carnaval, e de espaços, como a Lapa, de forma a legitimar os corpos e romper com as normatizações

heterossexistas. Esperar consenso em uma área tão permeada por diversos recortes é também normatizar uma teoria que propõe romper com normatizações.

Além da tentativa de territorialização, nos documentários, da Lapa como espaço trans, há também a associação do Carnaval como festa trans. Em *Gaycation: Brazil*, por exemplo, Page cita uma “atmosfera de segurança” da festa, que é amplamente influenciada pela cultura LGBTQi+. Diversas imagens de mulheres trans são exibidas, e uma é entrevistada: “eu venho a cada ano porque é um lugar assim que foi feito para a gente, né, transexuais, né. Aqui a gente é bem recebida, entendeu?” (00:03:26). Page, no entanto, relata o assassinato da passista Piu da Silva, para contrapor a ideia de “aceitação”. Eles também citam a prática de *crossdressing*<sup>3</sup>, feita especialmente entre homens, como uma tradição que é uma forma de opressão de gênero.

A desconstrução da ideia do Carnaval como espaço trans também é vista em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*. A apresentação do Carnaval mostra diversos pontos de vista — a transformação em festa de consumo, a sexualização do corpo feminino e a associação com a ideia de espaço trans. Luana, em imagens nas quais aparece nua, seios à mostra, diz que esse imaginário “é só folclórico mesmo, até porque o carnaval já foi uma festa que era sinônimo de travesti, hoje em dia não, e agora não tem mais porque o Carnaval se tornou para vocês, turistas” (00:42:13). A crítica de Luana passa também por uma reterritorialização (pela cisnormatização) que gera ainda mais exclusão às pessoas trans. Tal como salienta Puar (2002, como citada em Oswin, 2008) “a reivindicação do espaço — qualquer espaço, até a reivindicação do espaço *queer* — [é] um processo informado pelas histórias de colonização, essas histórias operando em conjunto com as especificidades disruptivas e potencialmente transgressivas disponíveis” (p. 95).

Em outro momento do episódio, são exibidas imagens do *show* de Luana e Lorna Washington, que dubla a música *La Vie en Rose* enquanto novas imagens de conteúdo sexual são exibidas, todas envolvendo a sexualização e o consumo dos corpos de pessoas trans no Carnaval por turistas aparentemente estrangeiros — hiperssexualização também citada por Page em *Gaycation: Brazil*. Essas imagens são alternadas com as falas de Lorna sobre a violência contra pessoas LGBTQi+, tendo ainda como fundo musical a canção de Dalida, em uma construção irônica sobre a festa.

É interessante observar, nos documentários analisados, alguns importantes deslocamentos em relação à marca oficial da cidade do Rio de Janeiro: em primeiro lugar, a colocação em pauta das violências a que pessoas LGBTQi+ são submetidas, em especial as pessoas trans. Trata-se de uma mudança relevante em relação a narrativas oficiais, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento do atributo *gay friendly* para a marca–cidade como destino turístico. Tanto em *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, quanto em *Gaycation: Brazil* esse imaginário é bastante desmistificado.

O fato de as pessoas trans ganharem espaço de autorrepresentação (dentro da autorrepresentação possível que um produto audiovisual desse tipo permite), por si, também é um importante deslocamento porque não houve, nesses casos, um silenciamento

<sup>3</sup> *Crossdressing* é um termo que se refere à prática de pessoas que vestem roupas e/ou usam objetos comumente associados ao gênero oposto, a partir do entendimento de um binarismo de gênero correspondente ao “masculino” e ao “feminino”.

da existência dessas pessoas ou tampouco essas pessoas precisavam se preocupar em reproduzir as narrativas oficiais e os imaginários sólidos sobre a cidade. Na construção dos corpos perfeitos para consumo, não há espaço para esses corpos dissonantes; ao romperem com as narrativas oficiais, esses corpos emergem e ganham visibilidade, ganham presença na mídia hegemônica, marcando sua existência. E mais do que isso, mostram que compõem a cidade, com suas demandas e com suas lutas pelo direito à cidade.

## DOS CORPOS NEGROS POBRES

Estarmos despreparados para uma imagem da mídia que oprime pode nos levar não à paralisia, mas a uma situação (a) de comoção, em que agimos precisamente porque somos afetados, e (b) de estarmos ao mesmo tempo lá e aqui e, de diferentes maneiras, aceitando e negociando a multilocalidade e a temporalidade cruzada das conexões éticas que podemos chamar corretamente de globais. (Butler, 2015/2019, p. 117)

Os corpos negros costumam frequentar as estratégias de comunicação turística brasileira. Essa representação também foi recorrente em todo o material publicitário voltado para a copa do mundo de 2014 e dos jogos olímpicos de 2016. Em geral, as pessoas negras aparecem sorridentes e com pouca expressão de sua realidade cotidiana. No documentário britânico *Copacabana Palace*, entretanto, os corpos negros rompem com os imaginários da “mulata” (com sua dupla opressão de gênero e raça) e da sexualização em sua disputa pelo espaço urbano. O documentário narra os corpos sujeitos à lógica capitalista de consumo de luxo do hotel Copacabana Palace, outro lugar da cidade que compõe o imaginário internacional, um dos ícones da marca Rio, com especial destaque para pessoas que trabalham nos cargos hierarquicamente mais baixos (camareiras e faxineiros) e que são excluídos de sua possibilidade de consumo. Exibido pela BBC, possui 59 minutos, foi produzido em 2013 e transmitido pela primeira vez em 12 de maio de 2014 e pela última vez em 7 de novembro de 2017. A sinopse destaca que

o luxo não sai barato; o preço inicial de uma noite no Copacabana Palace é de £400, e o preço de suas suítes VIP nem é divulgado. Mas em um país onde uma em cada cinco pessoas ainda vive abaixo da linha da pobreza, a realidade de muitos funcionários do hotel é muito diferente. Este documentário para *This World* revela como a história do hotel reflete as fortunas de toda a nação e como o Brasil é cada vez mais um país de extremos extraordinários. (BBC, s.d.)

Neil Midgley, colunista do jornal *The Telegraph*, deu quatro estrelas ao documentário em sua avaliação, dizendo que ele mereceria ser feito de forma seriada pela excelência de seus personagens (Midgley, 2014). Em sua análise, diz que as olimpíadas deveriam ser organizadas pelos gerentes do hotel, considerando que

os preparativos do Rio de Janeiro para as Olimpíadas de 2016 são, segundo o Comitê Olímpico Internacional (COI), os “piores” de todos os tempos. (...) Dentro do belo Palace, era fácil entender as aspirações olímpicas do Rio. Mas de volta às favelas, era ainda mais fácil entender as dúvidas do COI. (Midgley, 2014, para. 1–5)

Após apresentar alguns hóspedes (ricos e “excêntricos”), o documentário começa a entrevistar os trabalhadores do hotel. Um deles diz que o salário que ganha “dá pra viver uma vida direitinho” (00:26:34), enquanto, acompanhado por um colega, ambos estão cabisbaixos defronte à câmera, já que não podem, naquele contexto, criticar o empregador. Em outra cena, uma camareira chamada Jéssica é acompanhada por Anne Philips, inglesa funcionária do hotel especialista em hospitalidade, que, nesse momento do documentário, dá aulas de inglês para a camareira. Anne ressalta que os funcionários jamais conseguiriam pagar para ter aulas; ela não pode acompanhá-los por muito tempo no expediente, então, tendo em vista que eles moram muito longe, ela grava as aulas para que eles possam estudar no trajeto, que pode demorar até três horas de ônibus, o que pode ser entendido como uma forma de estender a relação de subordinação do trabalhador com o empregador (ainda que as aulas possam beneficiar os trabalhadores em outros empregos, o interesse imediato está na qualificação para o trabalho no Copacabana Palace). Anne destaca, no entanto, que as pessoas pobres não podem arcar com os custos de uma moradia em áreas nobres e próximas ao trabalho, salientando que as pessoas que moram nas favelas são “fabulosas”, e cerca de “2% é de traficantes de drogas” (00:30:00). Sem apresentar dados, ela fala também que estão modernizando as favelas, “eles têm televisão, luz, água, saneamento” (00:30:30). Jéssica, que não fala inglês, não pode participar da conversa, mantendo uma postura ereta e um sorriso no rosto, como se concordasse com o que está sendo dito.

Há uma normalização do abismo social que separa hóspedes dos trabalhadores da base do hotel, quando, por exemplo, a chefe das camareiras diz que é difícil para as trabalhadoras terem de lidar com pessoas muito ricas, enquanto elas mesmas são geralmente muito pobres; ela no entanto, ressalta que sempre reforçam essa questão de forma que as camareiras entendam que essa diferença “faz parte da vida”. Louro (2019) ressalta que toda sociedade estabelece rótulos que pretendem fixar as identidades:

distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade. Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, “normais” (...) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos “outros” (e sobre os outros); apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos. (pp. 18–19)

No documentário, o corpo das mulheres pobres, majoritariamente negras, é colocado nessa posição de servir e da subserviência como parte da vida; elas devem, ainda, dentro dessa lógica, “agradecer” devido ao fato de trabalharem em um hotel como o Copacabana Palace. Viviane diz que gosta de ser camareira, que muitas pessoas desejam trabalhar em um hotel conhecido mundialmente; tem três filhos, falou que foi difícil de início conciliar os filhos com o trabalho na rede hoteleira, mas que deu certo. Uma pessoa questiona se ela mora perto do trabalho, ela diz que sim, que mora na Rocinha (“não sei se você já ouviu falar na televisão” [00:39:17]). Enquanto ela concede a entrevista no seu trabalho, vai mostrando e narrando suas atividades para a câmera — lençóis brancos perfeitamente esticados sobre uma grande cama, produtos espalhados sobre o edredom para que ele fique com um aroma especial e ainda mais liso. Ela ressalta que

por mais que nós estejamos cheias de trabalho, cheias de crédito pra fazer, mas quando a gente entrar no apartamento do cliente, a gente [deve] focar ali no cliente, esquecer o que tem pendente para trás. Porque é isso que é o mais importante aqui, nós trabalhamos assim, foco sempre no cliente, dar o melhor pra eles para ele se sentir agradável para estar retornando novamente. (00:39:39)

Esse corpo deve abrir mão de sua subjetividade para ocupar esse espaço da cidade, ainda que a lógica urbana o submeta a condições desfavoráveis. Por exemplo, a chefe das camareiras relata que é comum que as funcionárias liguem informando que há tiros onde vivem e que chegarão atrasadas no trabalho. Ela complementa: “eu entendo, mas eu tenho hóspedes pra ter que limpar, não vou poder ‘senhor, desculpe, o senhor não terá arrumação hoje porque nossa camareira não pode chegar’” (00:40:13).

A gravação segue Viviane até sua casa na Rocinha, promovendo um choque entre o luxo do hotel, seus lençóis brancos perfeitamente esticados e os esgotos e vielas da favela. Viviane mora em uma casa muito pequena e simples, ela e os três filhos têm apenas dois colchões de solteiro para dormirem. Viviane se transforma quando está em sua casa: da camareira de corpo dócil do hotel, torna-se uma mulher crítica, demonstra insatisfação, por exemplo, por ter de sair de casa para trabalhar durante tiroteios e deixar seus filhos em perigo; ela também relata que vai trabalhar 12 dias direto, sem folga, durante o Carnaval. Diz também que as pessoas pensam que ela ganha bem por trabalhar no Copacabana Palace, mas ela diz para a equipe de gravação: “você está vendo que na realidade não é assim” (00:44:22). Ela ainda ressalta que tem “dois tipos de Brasil”, um rico e um pobre, sendo que “o lado da pobreza é o lado dos colaboradores” (00:44:34), destacando que, enquanto colegas vivem em comunidades até piores, as pessoas do hotel vivem no luxo.

A minha vida é praticamente dentro do Copa. Lá, nós estamos praticamente num palco, num teatro, porque quando a gente entra em cena, temos que esquecer todos os problemas, estar sempre sorrindo (...) por mais que você esteja morta de cansada de tanto trabalho... é encenar um personagem ali que na realidade ele não existe. (00:44:48)

Viviane segue sua crítica dizendo que o governo não dá oportunidade aos pobres, mas aos ricos; ela ressalta também que não terminou os estudos e que se arrepende muito disso, mas hoje faz questão que seus filhos frequentem a escola.

De volta ao hotel, a narração destaca a desigualdade brasileira como uma das maiores do mundo, enquanto imagens de uma festa de luxo são exibidas. Apresenta também uma outra face da desconexão dos ricos com a realidade brasileira: Felipe, gerente do restaurante asiático que está sendo construído no hotel, também vive na favela. Para ele, no entanto, essa é uma opção, um “estilo de vida”, ele diz que não moraria lá se não se sentisse seguro, e que as pessoas das favelas não são mais pessoas pobres, pois elas têm bons empregos, destacando uma das faces da gentrificação promovida pela política de pacificação do governo do estado, destacada também pela narração. A mesma ideia de crescimento econômico e ascensão de pessoas pobres ao consumo é ratificada pela gerente do hotel, Andrea.

O documentário em si atua quase como uma peça de publicidade para o hotel, mostrando sua história e reforçando imaginários sólidos sobre esse espaço de consumo de luxo na cidade, inclusive por meio do uso de imagens de arquivo, como do filme *Flying Down to Rio*, com Fred Astaire e Ginger Rogers (filme que também é utilizado na montagem de *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca* em contexto totalmente distinto, mostrando a potência das imagens de arquivo na reconfiguração dos imaginários), dentre outras, as paisagens cariocas, as vistas aéreas, o uso constante da música *Mas que Nada*, de Sérgio Mendes (também utilizada em outro contexto por *Rio 50 Degrees — Carry on Carioca*, documentário que igualmente aborda o Copacabana Palace como representante da alta classe carioca), e artefatos históricos que marcam o hotel como um dos mais conhecidos da América Latina.

É interessante, nesse contexto, que o filme abra espaço para as pessoas que são invisibilizadas e silenciadas nesse processo de consumo da cidade por meio da voz de Viviane; e ainda que não haja problematização clara das falas das pessoas privilegiadas em relação à posição que elas atribuem a esses corpos que devem ser docilizados para ocupar um espaço invisível de subserviência. O contraste das imagens também produz sentidos para uma potencial crítica. E, acima de tudo, é interessante o fato de Viviane poder, em sua casa, sair do personagem que ela constrói para si em seu trabalho, denunciando a invisibilização de seu corpo e a sujeição de seu cotidiano pelas lógicas de consumo. Se o direito à diferença é, conforme salienta Harvey (2013), “um dos mais preciosos direitos dos cidadãos” (p. 38), então a lógica do consumo de luxo é uma forma de retirada dos direitos desses cidadãos que lá trabalham.

## DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Algumas vezes as pessoas, ou algumas pessoas, estão confinadas ou ausentes, ou fora do alcance da rua e da câmera – elas são os incapturáveis, embora possam perfeitamente ser capturadas em outro sentido. Nunca acontece realmente de todas as pessoas possíveis representadas pela

noção de “povo” aparecerem no mesmo espaço e ao mesmo tempo para se afirmar como povo! Como se todos fossem livres para se mover, como se todos, por sua própria vontade, chegassem juntos a um espaço e tempo que pode ser descrito ou fotografado de uma maneira que inclua a todos!  
(Butler, 2015/2019, p. 183)

Como bem aponta Butler (2015/2019) ao abordar as representações visuais sobre o povo, nem todos os corpos estão disponíveis ou têm acesso a todos os espaços das cidades. Uma outra manifestação que se apresenta como dissonante em busca do direito à cidade, nos documentários estudados nesta pesquisa, diz respeito aos corpos de pessoas com deficiência, representados em *A Bumpy Road to Rio*. O documentário de 23 minutos foi exibido pelo programa *Our World* (Nosso Mundo), na BBC World News e BBC World News North America, entre 9 e 30 de outubro de 2015. O programa é estrelado por Nikki Fox, uma mulher cadeirante, que busca entender como é o cotidiano no Rio para pessoas com deficiência e apresentar as preparações da cidade para as paralimpíadas. Havia uma promessa de legado especialmente em relação à mobilidade e acessibilidade para pessoas com deficiência, a qual também se configurava em uma necessidade para receber os atletas de todo o mundo. No entanto, a crise financeira do Comitê Rio 2016 causou um grande impacto na realização dos jogos, comprometendo sua realização, também devido ao baixo interesse da população na compra de ingressos. O então prefeito Eduardo Paes, ao garantir o apoio financeiro do município para a realização do evento, declarou que “a Paralimpíada é um evento incrível, mas, como negócio, não é exatamente atraente para patrocinadores, para venda de ingressos. É um modelo de negócio que eventualmente não fecha” (Betim, 2016, para. 4). E, embora o apoio da mídia tenha contribuído para alavancar a venda de ingressos, assim como a audiência televisiva tenha registrado aumento em relação aos jogos de Londres (“Com 4,1 bilhões de telespectadores, Paralimpíada do Rio bate recorde”, 2017), a ocupação dos hotéis, por exemplo, não foi tão animadora (Martín, 2016).

Em relação aos documentários trazidos para este trabalho, praticamente não há referência aos jogos paralímpicos e ao impacto que eles podem trazer em termos de mobilidade, acessibilidade, políticas públicas e inclusão das pessoas com deficiência no cotidiano urbano. *A Bumpy Road to Rio* configura-se, portanto, em uma importante voz nesse sentido. É interessante observar, por exemplo, na primeira cena do filme, como um dos mais clássicos clichês da cidade é deslocado: trata-se de uma escola de samba na qual uma passista é uma pessoa com nanismo e outra com síndrome de Down, assim como a porta-bandeira. Corpos que não compõem o imaginário do Carnaval fazem parte da abertura do programa, assim como de seu desenrolar. Trata-se da Embaixadores da Alegria, escola de samba para pessoas com deficiência fundada pelo inglês radicado no Brasil Paul Davies. Viviane, a passista com nanismo, é chamada por Nikki de *super star*. vaidosa, Viviane mostra familiaridade com a câmera e diz que nasceu para dançar. Ela diz que sempre quis ser rainha do Carnaval, mas que uma cláusula de altura mínima de 1,60m a impedia.

Nikki é acompanhada por algumas pessoas durante a sua estadia na cidade. A primeira, Elizabeth, também cadeirante, relata a sua dificuldade para andar nas ruas, o medo de cair, de quebrar sua cadeira, além da vergonha de não ser reconhecida como pessoa pelo governo, destacando a invisibilidade das pessoas com deficiência em relação às políticas públicas. As imagens mostram os buracos nas calçadas e as dificuldades de locomoção que ambas enfrentam, mas Nikki destaca que “o que falta na cidade em termos de acessibilidade, as pessoas preenchem com ajuda” (00:07:00). Outro acompanhante é Carlos, também cadeirante, taxista de um carro adaptado para transporte de pessoas com deficiência e guia turístico. Ele também ressalta as dificuldades de locomoção na cidade, destacando que, embora pareçam condições terríveis para estrangeiros, as pessoas no Brasil já se acostumaram. Nikki tenta circular pela cidade e esbarra em buracos, degraus e no trânsito (motoristas que não param no sinal ou param sobre a faixa de pedestres, ou fecham cruzamentos). Carlos a convida para andarem de transporte público. Eles param em um ponto de ônibus em uma rua da zona sul (aparentemente a rua Visconde de Pirajá, em Ipanema): diversos ônibus que passam não têm elevador ou estão lotados, até que conseguem embarcar em um ônibus vazio.

A apresentadora também visita as obras do Parque Olímpico. Ela destaca seu custo, questionando se esse dinheiro também será revertido em melhorias para as pessoas com deficiência da cidade. Eduardo Paes a recebe no parque, destacando que o Rio será uma cidade muito melhor após as olimpíadas, embora reconheça que há ainda um longo caminho pela frente. Nikki também ressalta as paralimpíadas como uma forma de iniciar as mudanças e empurrá-las à frente (em uma representação do discurso oficial dos megaeventos como catalisadores das mudanças desejadas).

A dificuldade de ser uma pessoa com deficiência que mora em uma favela também é abordada. Nikki acompanha Washington Assis do Nascimento Junior, um atleta paralímpico morador da Cidade de Deus, e suas dificuldades para treinar, inclusive pelos atrasos nos financiamentos. Andrew Parsons, presidente do Comitê Paralímpico Brasileiro, diz que não há um sistema eficiente para investir na formação de atletas e espera que as paralimpíadas contribuam nesse sentido. Outro atleta acompanhado é Wilians Araújo, que vivia no Complexo do Alemão, mas que conseguiu comprar uma casa fora da favela; ele diz que o esporte mudou sua vida e de sua família, conduzindo o documentário para seu final, permeado por mensagens positivas de superação, apesar das dificuldades enfrentadas pelos deficientes que vivem na cidade, e das paralimpíadas como catalisadoras das mudanças necessárias na cidade, reforçando o discurso oficial.

Considerando a mobilidade como um direito básico à cidade que garante acesso a outros direitos, como educação, saúde, lazer, a exclusão de pessoas com deficiência do espaço urbano é uma restrição de seu direito à cidade. Não se trata apenas de preconceito dos familiares que “escondem” as pessoas com deficiência, tese trazida por Paul Davies em conversa com Nikki: mas também das dificuldades diárias que essas pessoas sofrem, não somente em relação à mobilidade, porém igualmente de ausência de espaços acessíveis, de oportunidades de estudo e trabalho, dificuldades de acesso à cultura (por exemplo, peças de teatro interpretadas em libras ou com audiodescrição,

bibliotecas públicas com livros em braile, dentre inúmeras ações que poderiam ser feitas em prol das pessoas com deficiência), além de tantas outras. Esses corpos dissonantes, muito invisibilizados e excluídos do espaço urbano, viram nas paralympíadas um potencial de ocupar a cidade e garantir sua visibilidade no espaço urbano, pois

se o corpo na esfera da política fosse ativo por definição – sempre se autoconstituindo, nunca constituído –, então não teríamos que lutar pelas condições que permitem ao corpo a sua livre atividade em nome da justiça econômica e social. Essa luta presume que os corpos são constrangidos e constrangíveis. (Butler, 2015/2019, p. 201)

O guia para a imprensa da Aliança Global para inclusão das pessoas com deficiência na mídia e entretenimento (Almeida, s.d.) destaca o importante papel que a mídia desempenha ao incluir em suas pautas as pessoas com deficiência e suas produções. Segundo o guia, a história se concentra nas questões sobre a qualidade de vida das pessoas, embora muitas vezes certos discursos flertem com uma meritocracia, como quando a narradora diz que as pessoas não reclamam por terem de trabalhar muito mais para melhorar suas vidas, ou como quando Carlos diz que é possível fazer tudo, mas é necessário tentar, vencer. O guia destaca que, “mesmo que o público possa achar esses retratos inspiradores, esses estereótipos levantam falsas expectativas para as outras pessoas com deficiência” (Almeida, s.d., p. 6). Ainda assim, *A Bumpy Road to Rio* é uma produção fundamental na inclusão de pautas de pessoas com deficiência na mídia hegemônica e na disputa pelos sentidos da marca Rio, pois é um produto produzido por uma pessoa com deficiência que mostra tanto as dificuldades impostas pelo tecido social e urbano quanto a necessidade de criar uma cidade, por meio de políticas públicas, para que esses corpos possam fazer parte efetivamente do cotidiano urbano. O audiovisual dá voz para a autorrepresentação, com espaço para críticas ao capacitismo, mostrando a pluralidade de corpos que compõem a cidade e que clamam por seu direito a vivê-la plenamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Somos, como corpos, vulneráveis aos outros e às instituições, e essa vulnerabilidade constitui um aspecto da modalidade social por meio do qual os corpos persistem. A questão da *minha* ou *sua* vulnerabilidade nos implica em uma questão política mais ampla sobre igualdade e desigualdade, uma vez que a vulnerabilidade pode ser projetada e negada (categorias psicológicas), mas também explorada e manipulada (categorias sociais e econômicas) no curso da produção e da naturalização das formas de desigualdade social. (Butler, 2015/2019, p. 231)

Embora a pluralidade de corpos dissonantes do imaginário do corpo perfeito atribuído à marca Rio ainda seja muito maior que a retratada nos documentários estudados

nesta pesquisa, dar visibilidade a sujeitos invisibilizados pelo processo de *city branding* é uma forma de romper com o achatamento de subjetividades que a estratégia de construção da marca acaba por impor. Esse processo implica a emergência de toda uma gama de possibilidades de existência, de conflitos e de disputas pelo espaço urbano muito mais condizentes com o cotidiano da cidade que os consensos pregados pelo planejamento estratégico urbano, que contém na estratégia de megaeventos um de seus pontos mais relevantes, sendo que neste último o foco de reconstrução de imagem é central.

Nos documentários analisados, notamos que os corpos dissonantes da estética hegemônica de consumo rompem com os discursos oficiais ao incluírem a diversidade em suas narrativas, sempre deixando claro que essa diversidade é coadjuvante ou alternativa. Corpos dissonantes não são protagonistas das políticas públicas, apesar de haver uma tendência de narrativa de inclusão de corpos não hegemônicos em períodos de eleições políticas ou de grandes eventos. Nessas situações, as pessoas excluídas de boa parte dos processos públicos de educação, saúde, transportes e habitação são lembradas, pois representam votos ou ainda porque serão figurantes que levam a imagem de cidade inclusiva ao mundo. É o caso das categorias de corpos tratadas neste artigo: mulheres trans e travestis, pessoas negras e pobres e pessoas com deficiência.

Os corpos dissonantes em relação ao imaginário da perfeição física que é atribuído ao paraíso edênico brasileiro desde suas narrativas fundadoras, reapropriado como atributo da marca-cidade, atuam também como tensionamento na disputa discursiva em torno do poder de narrar-se e de lutar pelo direito a existir, a representar-se, pelo direito à vida e à cidade. Se esses corpos, entendidos como minorias, foram antes silenciados ou docilizados, esses movimentos em busca de representação contribuem para a disputa de algum espaço e de alguma autorrepresentação na mídia hegemônica, embora ainda estejam sob o escrutínio de um olhar estrangeiro.

## REFERÊNCIAS

- Almeida, P. (s.d.). *Falando sobre deficiência: Guia para a imprensa*. Gadim Brasil. [https://2d5bb99e-e741-43fbbdfo-122c7ed3offe.filesusr.com/ugd/d8efe7\\_6dda6ff76d684819abbc7c1f1od1b70e.pdf](https://2d5bb99e-e741-43fbbdfo-122c7ed3offe.filesusr.com/ugd/d8efe7_6dda6ff76d684819abbc7c1f1od1b70e.pdf).
- BBC. (s.d.). *This world*. <https://www.bbc.co.uk/programmes/bo43nqvw>
- Betim, F. (2016, 19 de agosto). Rio 2016 chega à reta final precisando de 200 milhões para garantir Jogos Paralímpicos. *El País*. [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/16/politica/1471307816\\_095688.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/16/politica/1471307816_095688.html)
- Butler, J. (2014). Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, 42, 249–274. <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>
- Butler, J. (2019). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (F. S. Miguens, Trad.). Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 2015)
- Coletivo Ametista UERJ LGBT+. (2019). *Glossário LGBT+*. Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo (Lacon-UERJ). [http://www.lacon.uerj.br/novo/wp-content/uploads/Gloss%C3%A1rio-LGBT\\_web.pdf](http://www.lacon.uerj.br/novo/wp-content/uploads/Gloss%C3%A1rio-LGBT_web.pdf)

Com 4,1 bilhões de telespectadores, Paralimpíada do Rio bate recorde. (2017, 16 de março). *Globo Esporte*. <https://globoesporte.globo.com/paralimpiadas/noticia/com-41-bilhoes-de-telespectadores-paralimpiada-do-rio-bate-recorde-de-audiencia.ghtml>

Fonseca, R. (2012, 6 de outubro). Julien Temple, o cineasta que garimpa sons da cidade. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/julien-temple-cineasta-que-garimpa-sons-da-cidade-6300792>

Gotardo, A.T. (2020). *Rio de Janeiro, cidade-mercadoria: (Des)construções de sentidos sobre a cidade e sua marca em documentários internacionais de televisão em tempos de megaeventos* [Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Academia. [https://www.academia.edu/44023401/Rio\\_de\\_Janeiro\\_cidade\\_mercadoria\\_des\\_constru%C3%A7%C3%B5es\\_de\\_sentidos\\_sobre\\_a\\_cidade\\_e\\_sua\\_marca\\_em\\_document%C3%A1rios\\_internacionais\\_de\\_televis%C3%A3o\\_em\\_tempos\\_de\\_megaeventos](https://www.academia.edu/44023401/Rio_de_Janeiro_cidade_mercadoria_des_constru%C3%A7%C3%B5es_de_sentidos_sobre_a_cidade_e_sua_marca_em_document%C3%A1rios_internacionais_de_televis%C3%A3o_em_tempos_de_megaeventos)

Harvey, D. (2013). A liberdade da cidade. In C. Vainer, D. Harvey, E. Maricato, F. Brito, & et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Boitempo.

Louro, G. L. (2019). Pedagogias da sexualidade. In G. L. Louro (Ed.), *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (pp. 9–42). Autêntica.

Martín, M. (2016, 7 de setembro). A festa volta ao Rio com os atletas paralímpicos. *El País*. [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/deportes/1473177746\\_427782.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/deportes/1473177746_427782.html)

Midgley, N. (2014, 12 de maio). This world, Copacabana Palace, BBC Two, review: 'ticklish and troubling'. *Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/tv-and-radioreviews/10825410/This-World-Copacabana-Palace-BBC-Two-review-ticklish-and-troubling.html>

Oswin, N. (2008). Critical geographies and the uses of sexuality: Deconstructing queer space. *Progress in Human Geography*, 32(1), 89–103. <https://doi.org/10.1177/0309132507085213>.

Pelbart, P. P. (2007). Biopolítica. *Sala Preta*, 7, 57–66. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7iop57-66>

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Ana Teresa Gotardo é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020) com estágio doutoral no Departamento de Estudos Urbanos e Planejamento da Universidade de Sheffield (Reino Unido, bolsa do Programa Institucional de Internacionalização CAPES/Print). Mestre em comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016), especialista em marketing estratégico pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2008) e graduada em comunicação social — relações públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004). Atualmente é técnica-administrativa — relações públicas da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora associada ao Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo — Lacon/Universidade do Estado do Rio de Janeiro .

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7713-6780>

Email: [aninhate@gmail.com](mailto:aninhate@gmail.com)

Morada: Superintendência de Comunicação Social – SCS/UFF, Rua Miguel de Frias, 9 – 8º andar – Icaraí, Niterói – RJ, CEP: 24220-900, Brasil

Ricardo Ferreira Freitas é professor titular do Departamento de Relações Públicas da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma universidade. Doutor em sociologia pela Universidade René Descartes – Paris V, sob orientação de Michel Maffesoli. É vice-diretor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020–2024) e vice-presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas (2020–2022) e bolsista produtividade 2 CNPq.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4486-763X>

Email: [rfo360@gmail.com](mailto:rfo360@gmail.com)

Morada: Faculdade de Comunicação Social – UERJ, Rua São Francisco Xavier, 524 – sala 10.001-A, CEP. 20943-000, Rio de Janeiro – RJ, Brasil

**Submetido: 30/01/2021 | Aceite: 01/04/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## **CIDADE E PERFORMATIVIDADE: RUPTURAS NORMATIVAS NO ESPAÇO PÚBLICO INFORMAL — UM ESTUDO DE CASO NA CIDADE DO RECIFE, BRASIL**

**Lígia Dias**

Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil

**Julieta Leite**

Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil

---

### **RESUMO**

A partir do questionamento da ideia de uma cidade hegemônica e com estruturas totalizantes, este artigo toma os corpos no espaço urbano como um modo de discutir essas estruturas normativas e, por isso, procura investigar como pensar a cidade para as diversas performatividades, ao levar em consideração os corpos além dos determinados normativos. Para tanto, são utilizados como fios condutores de interpretação e construção da investigação os conceitos de performatividade da filósofa Judith Butler (1990/2020) e os de micropolítica e macropolítica dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980/1996), através dos quais se chegou ao entendimento da segmentação do fazer cotidiano. Esses segmentos podem ser caracterizados como linear (os processos históricos), circular (as ocupações do território) e binário (as dualidades sociais). O processo de aplicação em campo dos conceitos estudados foi realizado no Brasil, na cidade do Recife, e a área escolhida foi o entorno do Mercado de São José, localizado no centro histórico, onde existiu, até ao ano de 2019, uma intensa atividade de comércio informal. A investigação estruturou-se em interpretar como se conformam algumas das segmentariedades sociais desse espaço, com o objetivo de caracterizar as relações de apropriação espacial pelos corpos performativos. Diante disso, chegou-se como resultado à enunciação de um conceito para caracterizar a relação entre os corpos e a área observada: os espaços performativos disruptivos. Dessa maneira, este trabalho busca contribuir para a prática do urbanismo, ao propor um olhar mais inclusivo sobre a cidade.

### **PALAVRAS-CHAVE**

cidade, corpos, performatividade, Recife, segmentariedades

---

## **CITY AND PERFORMATIVITY: NORMATIVE RUPTURES IN THE INFORMAL PUBLIC SPACE — A CASE STUDY IN THE CITY OF RECIFE, BRAZIL**

### **ABSTRACT**

By questioning the idea of a hegemonic city and with totalizing structures, this article takes the bodies in the urban space as a way to argue the normative structures and, therefore, seeks to investigate the thinking of the city for various performativities, by taking into account bodies beyond certain normatives. To this end, the concepts of performativity of the philosopher Judith Butler (1990/2020) and the concepts of micropolitics and macropolitics of the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980/1996) are used for the interpretation and construction of the research, through which it was possible to understand the segmentation of the everyday doing. Those segments can be characterized as linear (the historical processes), circular

(the territory occupations) and binary (the social dualities). The application process in the field of the concepts studied was carried out in Brazil, in the city of Recife, and the area chosen was the surroundings of the São José market, located in the historical center, where existed an intense informal trade activity until 2019. The investigation was structured in interpreting how some of the social segmentarities of this space conform, with the objective of characterising the relations of spatial appropriation by the performative bodies. Consequently, the enunciation of a concept was reached as a result to characterize the relationship between the bodies and the observed area: the disruptive performative spaces. Therefore, this work seeks to contribute to the practice of urbanism, by proposing a more inclusive look at the city.

#### KEYWORDS

bodies, city, performativity, Recife, segmentarities

---

#### INTRODUÇÃO

Uma forma cômoda de se travar conhecimento com uma cidade é procurar saber como se trabalha, como se ama e como se morre. Na nossa pequena cidade, talvez por efeito do clima, tudo se faz ao mesmo tempo, com o mesmo ar frenético e distante. (Camus, 1947/2017, p. 7)

A partir deste trecho de *A Peste*, de Albert Camus (1947/2017), várias possibilidades podem surgir sobre como pensar modos para se conhecer uma cidade. Entretanto, uma coisa comum aos momentos da vida trazidos pelo escritor — o trabalho, a morte e o amor — é a corporeidade como categoria indispensável para a existência dos sujeitos urbanos. O corpo, através da sua materialidade e percepção, é o meio capaz de o sujeito absorver a sua experiência na cidade e a performar no seu cotidiano. A relação entre o corpo e a cidade é indispensável na constituição do sujeito urbano, e esse relacionamento funciona de maneira recíproca, porque, ao mesmo tempo que a cidade é vivida através do corpo, o corpo é o responsável por fazer a cidade.

Para pensar a cidade sobre esse viés, foi tomado o conceito de performatividade desenvolvido pela filósofa americana Judith Butler (2015/2019), através do qual aborda o corpo com um olhar político, ao levar em consideração essas marcas deixadas pelas estruturas sociais e culturais, e nos permite pensar a cidade através do corpo. Butler (2015/2019) define o conceito de performatividade como uma representação ontológica executada pelo corpo e o caracteriza como uma maneira de agir na sociedade: “é uma questão de agir, e na ação, reivindicar o poder de que se necessita. Isso é a performatividade como eu a entendo e também é uma maneira de agir a partir da precariedade e contra ela” (p. 65). Por isso, a autora questiona através da performatividade os padrões corporais determinados por uma sociedade regida por um poder central, que procura controlar qualquer tipo de diversidade, seja ela racial, de gênero ou de classe. Aqui, os padrões são compreendidos como uma normatividade determinada pelos poderes existentes na sociedade, que acabam por discriminar ou excluir alguns corpos das estruturas “legítimas” das organizações sociais. Os “poderes” podem ser tanto as estruturas

administrativas, quanto as representações corporais determinadas pelas tradições, imaginários e consumo.

Esses padrões, atuantes tanto no corpo como na produção da cidade, podem ser abordados a partir do entendimento de micropolítica e macropolítica apresentado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980/1996). Para os autores, “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica (Deleuze & Guattari, 1980/1996, p. 90). Diante disso, a micropolítica corresponde à porção da política relacionada aos desejos que movem uma sociedade individual e coletivamente. Ela é fluxo e intensidade. Já a macropolítica se relaciona às estruturas totalizadoras e visíveis da política. Ela é o fluxo da micropolítica canalizado e sedimentado como uma grande estrutura social. Segundo os filósofos, a micropolítica e a macropolítica coexistem na sociedade e compõem juntas as diversas estruturas sociais e políticas existentes.

Através da micropolítica e macropolítica é possível mediar uma interpretação da relação entre o corpo performativo e a cidade, considerando um olhar voltado para as normatividades impostas. Por meio dos seus corpos, grupos sociais questionam uma produção de cidade que parte de uma perspectiva totalizante, de um homem ideal; essa cidade ideal “tem um único gênero, raça e sexualidade que regulam tudo, inclusive nosso imaginário” (Moreira & Nisida, 2019). Dessa maneira, atravessadas por esses questionamentos e contexto, buscou-se investigar novas possibilidades de abordagem da cidade, para refletir sobre como pensar a cidade para as diversas performatividades, ao levar em consideração os corpos além dos determinados normativos.

Em um contexto de reformulação das estratégias do pensar a cidade, sejam essas estratégias mais reativas ou propositivas, este texto se coloca como um processo reflexivo do pensar a cidade, a partir dos corpos que a ocupam e das forças políticas normativas que a atravessam. Uma maneira de olhar para os espaços urbanos através de novas lentes e ajudar a construir uma cidade mais acolhedora. Nesse sentido, em primeiro lugar, são feitas uma construção teórica e um atravessamento dos conceitos-chave para a construção da pesquisa: o corpo performativo, a macropolítica e a micropolítica. Em seguida, é exposta a investigação realizada em um contexto brasileiro, o entorno do Mercado de São José. Por fim, são discutidos os resultados alcançados e as reflexões fruto da nossa discussão e observação na produção do espaço urbano.

Para tanto, o estudo foi aplicado no contexto brasileiro, mais precisamente na quadra do Mercado de São José, na cidade do Recife, Pernambuco. A quadra é cortada por dois bairros, Santo Antônio e São José, e se localiza em uma área histórica da cidade. Até 2019, possuía uma grande circulação de pessoas diariamente, devido, sobretudo, ao seu forte comércio popular e informal. Mas, em 2020, a prefeitura removeu os trabalhadores do comércio informal da área, o que descaracterizou o espaço por um propósito de “ordenamento” e para a criação de vagas de estacionamento. Também vale evidenciar a nossa decisão de não ter investigado o espaço interno do Mercado, ao preferir observar os corpos sem a imposição de um programa arquitetônico de usos, porquanto

a pesquisa<sup>1</sup> se voltou para as relações entre a performatividade e a cidade, principalmente as relacionadas à apropriação do espaço público pelos trabalhadores do comércio informal.

### **CIDADE, CORPO E POLÍTICA: AS ESTRUTURAS INCORPORADAS NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO**

Como apontado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1945/2006), o corpo é o meio através do qual o sujeito se relaciona, processa e habita o mundo. Diante disso, uma perspectiva para olhar a relação entre o corpo e a cidade é a leitura realizada pelo sociólogo Richard Sennett (1994/2008), a qual apresenta a construção e a organização das cidades a partir do corpo. O autor aponta como as diversas questões sociais, históricas e políticas que perpassam o corpo refletem na organização do espaço urbano ao longo da história ocidental. Inclusive, Sennett (1994/2008) assinala como a dissolução de uma imagem dominante de corpo no espaço urbano é responsável por possibilitar que múltiplas existências — raciais, sociais e de gênero — possam conviver no mesmo lugar e, assim, provocar “alterações que macularam e subverteram a forma e o espaço urbano” (p. 23).

No contexto brasileiro, através da discussão trazida por Sennett (1994/2008), é possível entender a aversão às ruas das classes sociais mais abastadas, principalmente nas cidades com origens coloniais, e o porquê de a lógica de produção das cidades brasileiras ainda fomentar uma cidade voltada para o espaço privado. A arquiteta e urbanista Lúcia Leitão (2014) mostra as origens desse problema. Segundo Leitão, o início do desenvolvimento das cidades brasileiras com origens coloniais representou uma perda de poder e de controle dos senhores de engenho, elite oligárquica proveniente da agricultura canavieira. Essa perda ocorria diante das características da vida urbana, como o anonimato e a coletividade, “em muitos sentidos incompatíveis com os interesses dos senhores patriarcais do Brasil colônia” (Leitão, 2014, p. 78). Ou seja, estar na cidade significaria, de certo modo, uma maior liberdade dos corpos, principalmente das mulheres, dos trabalhadores livres e dos ex-escravizados, afinal, estariam fora do controle visual do senhor de engenho. Contudo, os costumes e o poder ainda concentrados nas mãos dos donos de engenho foram suficientes para a construção de uma ideia de rua como algo depreciado e atemorizante para mulheres e crianças, sendo esse espaço destinado apenas aos homens. Nos dias de hoje, alguns aspectos dessas ideias ainda habitam o imaginário de muitos moradores das cidades brasileiras.

Um conceito-chave para olhar a corporeidade como algo contextual — em relação à sociedade e ao espaço urbano — é o da performatividade. A performatividade, como tratada pela filósofa Judith Butler (1990/2020), aborda justamente esse entendimento do processo de construção de um corpo atravessado por questões históricas, culturais e sociais e foi escolhido como conceito norteador no processo de investigação deste

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi desenvolvida no âmbito do mestrado no Programa de Desenvolvimento Urbano, na Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre e foi intitulada *Performatividade e Cidade: Rupturas Normativas nos Espaços Limiados ao Mercado de São José* (Dias, 2020).

trabalho. Como forma de entender o processo de afetação do corpo pela cidade, e da cidade pelo corpo, foram tomados os conceitos de micropolítica e macropolítica. Por isso, segue-se agora para o entendimento do que é a performatividade em Butler e os conceitos de macropolítica e micropolítica trazidos por Deleuze e Guattari (1990/2020).

### PERFORMATIVIDADE E SUA CONDIÇÃO POLÍTICA

A palavra “performatividade” foi usada pela primeira vez pelo filósofo da linguagem J. L. Austin, em 1955, para designar verbos que exprimem ações através de atos (Butler, 2015/ 2019). O verbo jurar, por exemplo, um locutor quando o diz na primeira pessoa, ele também está fazendo o ato. Judith Butler (2015/2019) estabelece uma relação entre a performatividade de Austin e o processo de construção da corporeidade. Para a filósofa, a ação de nomear algo transfere para a “coisa” diversos significados e características. Por exemplo, quando um bebê nasce, e o médico — ou alguém — declara que se trata de uma menina ou de um menino, automaticamente diversos aspectos do nosso imaginário são transpostos para aquele ser humano. Entre esses aspectos está como o corpo representa o gênero feminino ou masculino através da sua gesticulação. Assim, a categorização de algo através da nomeação é responsável por imprimir marcas performativas na sua corporeidade. Butler (1990/2020) constrói a sua definição do conceito de performatividade a partir dessa conexão entre a linguagem e o corpo, mas é igualmente influenciada pela teoria feminista e existencialista de Simone de Beauvoir e a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

Simone de Beauvoir (1949) contribui para o conceito de performatividade, principalmente, através das suas ideias discutidas no livro *Le Deuxième Sexe: Les Faits et les Mythes*, trabalho no qual a sua célebre frase foi publicada: “ninguém nasce mulher: torna-se uma”. A partir da distinção entre sexo e gênero, Beauvoir vê o gênero como algo construído socialmente. No entanto, a Beauvoir (como citada em Butler 1990/ 2020) entende a sua construção como uma “compulsão cultural a fazê-lo” (Butler, 1990/2020, p. 29). Por isso, Butler (1990/2020) aponta algumas ressalvas, como a necessidade de conceber um corpo não mais como um meio ou passivo. Faz-se importante lembrar a existência das possibilidades de rupturas performativas, na questão do gênero e em outras dimensões. Segundo Butler (2015/2019), essas rupturas estão presentes, principalmente, nos grupos reunidos com vidas marcadas “pelas formas induzidas de condição precária” (p. 17), ou seja, qualquer corpo não legitimado pelas estruturas de poder atuantes.

Já os aspectos da movimentação corporal no conceito de performatividade são oriundos, em grande parte, da filosofia da percepção desenvolvida por Merleau-Ponty (1945/2006). O filósofo é o responsável por introduzir a dimensão corpórea na fenomenologia, a partir de uma busca pela essência da percepção, na qual defende que o corpo é uma unidade e, como tal, processa o mundo de maneira total, através de todo o ser. Assim, o corpo é o instrumento pelo qual o ser habita o mundo e constrói o seu ponto de vista sobre ele. Ao habitar o mundo, o corpo se relaciona com os objetos existentes

nele e é o responsável por produzir pontos de vista sobre esses objetos de acordo com os seus contextos.

Partindo dessas construções teórico-conceituais, pode-se chegar de forma objetiva a uma definição do corpo performativo como uma repetição estilizada do gesto (da ação), e essa repetição é o que garante às pessoas uma certa individualidade corpórea, a qual pode ser atualizada. Além disso, é importante acrescentar a concepção do corpo performativo como a expressão do externo incorporado, já que, mesmo a pessoa possuindo suas particularidades, há uma estrutura política incorporada que se transforma em símbolo social através da performatividade. É nessa trajetória de pensamento que identificamos uma concepção de performatividade, elaborada a partir do contraponto entre as noções de agência e reprodução. Enquanto a ideia de agência remete à possibilidade de tomada de consciência, de capacidade para a ação, da autonomia moral e política do sujeito, a ideia de reprodução traz consigo o paradoxo da subordinação desse mesmo sujeito às relações de poder, considerando a influência das forças políticas exteriores na performatividade. E um dos principais aspectos da performatividade é o seu caráter político, porque as estruturas externas incorporadas são carregadas de censuras, preconceitos e normas. Por isso, o performativo pode ter uma postura transformadora e questionadora da realidade.

Apesar deste trabalho tomar um conceito de performativo oriundo dos estudos sobre gênero, pretende-se promover a possibilidade da sua expansão para diversos campos da vida social. Afinal, “embora o gênero não possa funcionar como paradigma para todas as formas de existência que lutam contra a construção normativa do humano, ele pode nos oferecer um ponto de partida para pensar sobre poder, atuação e resistência” (Butler, 2015/2019, p. 45). Segue-se agora para uma possibilidade de interpretação das estruturas políticas que atravessam o corpo e como essas estruturas podem conformar um modelo para interpretar a cidade, a partir de um olhar que acolha as performatividades.

### **A MICROPOLÍTICA E MACROPOLÍTICA: UMA LEITURA PARA AS COMPOSIÇÕES DA PERFORMATIVIDADE**

Existem diversas maneiras de entender como se conformam os modos de vida nas sociedades, entre elas, está o olhar trazido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980/1996) através da micropolítica e macropolítica. Em um contexto pós-estruturalista, debruçando-se numa interpretação dos modos de vida, esses autores buscavam questionar a padronização e exaltar a multiplicidade das práticas sociais. Para isso, os filósofos começam com uma visão fragmentada da conformação social: a vida composta por diversos segmentos e essa segmentaridade como uma característica presente em todos os tipos de sociedade, desde as ditas primitivas — sem a presença de um estado — até às contemporâneas. As segmentaridades são entendidas como os “segmentos do fazer” da vida cotidiana. Por exemplo, “como se trabalha, como se ama e como se morre” (Camus, 1947/2017, p. 7).

Na regência das configurações dos modos de vida, os autores identificam três tipos de segmentaridade: binária, circular e linear. A segmentaridade binária refere-se aos grandes

dualismos sociais, como o homem e a mulher, o velho e o jovem, o branco e o negro, o burguês e o proletário, entre outros. A segmentaridade circular funciona como zonas que podem ser associadas tanto ao espaço, como em “minhas ocupações, as ocupações do meu bairro, da minha cidade, do meu país, do mundo...” (Deleuze & Guattari, 1980/1996, p. 77), quanto às zonas de ação do cotidiano, por exemplo, uma pessoa circula entre zonas familiares, profissionais, sociais, educacionais. Por último, a segmentaridade linear funciona como segmentos de linha que representam um episódio ou um processo, os quais podem ser históricos, políticos e sociais e representar fatos relevantes para um país ou em uma trajetória pessoal. É importante destacar que essas formas da segmentaridade não excluem ou competem uma com a outra, ao contrário, elas coexistem.

Desse modo, vale destacar como as segmentaridades são diferentes em sociedades distintas. Deleuze e Guattari (1980/1996) discutem sobre essas diferentes manifestações de segmentaridade ao contrapor as sociedades primitivas àquelas que possuem um estado (Figura 1). Nas sociedades primitivas, por exemplo, a segmentaridade pode ser caracterizada, de uma maneira geral, como flexível, pois, apesar de apresentar composições binárias, ela provém da multiplicidade; seus círculos não são concêntricos e suas linhas são expressão da liberdade. Já nas sociedades modernas — com a presença de um estado —, a segmentaridade é interpretada como dura, porquanto suas composições binárias se originam de uma máquina de binarização, os seus círculos têm um centro de poder e suas linhas são sobrecodificadas. O governo funciona como uma máquina de ressonância dos estilos de vida. Assim, os autores afirmam que as sociedades primitivas estão em constante transformação, enquanto as sociedades modernas possuem estruturas menos maleáveis e mais consolidadas.

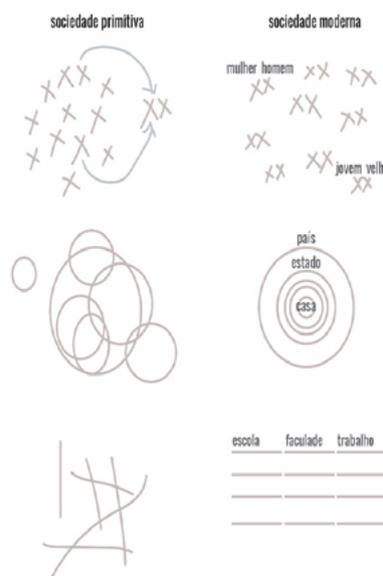


Figura 1 Esquema Para Representar as Segmentaridades nas Sociedades Primitiva e Moderna

Créditos. Lígia Dias

As segmentaridades com características mais *duras* resultam em processos macropolíticos, pois as suas estruturas políticas são mais consolidadas, legitimadas e visíveis no meio social. A macropolítica é a responsável pela constituição do indivíduo através de unidades, como no caso das oposições binárias, e por reduzir a multiplicidade em totalizações. Em contraposição, a micropolítica é a parcela invisível da política, porque são os desejos e vontades que movem os sujeitos na sociedade. Ela é intensidade, ao invés de unidade. Por isso, a micropolítica está relacionada às segmentaridades com características *flexíveis*. É importante salientar a necessidade de não fazer juízo de valor entre a micropolítica e a macropolítica, pois tanto uma como a outra, são partes essenciais para a consolidação de qualquer processo de desejo e transformação.

O projeto da cidade e as performatividades que o ocupam não estão desassociados da macropolítica e micropolítica. O arquiteto e urbanista Igor Guatelli (2012) comenta sobre como as estruturas rígidas de ordenamento de um lugar servem ao propósito de controle da performance social, porquanto, normalmente, a concepção projetual propõe um espaço correto e “regido por prescrições programáticas convencionais e pré-determinações de usos” (p. 16). Segundo Guatelli (2012), isso é o produto de um programa de discurso funcionalista, “um ideário foi criado e, com ele, a formulação de um novo receituário do comportamento social” (p. 30). No entanto, existem as brechas possíveis nesse sistema enrijecido, as quais o autor chama de *entre*. É possível associar o *entre* aos aspectos micropolíticos, ao que foge do controle das totalizações, porque o *entre* seria o espaço indeterminado, aberto a novas significações e intervenções, “trata-se de considerar o projeto não como fim, mas como um meio” (Guatelli, 2012, p. 41).

Os *entres* encontrados na cidade sobrevivem através da presença corporal afetada por aquele espaço. Ocupar um espaço afeta e faz parte da construção performativa do sujeito, uma vez que os espaços urbanos são carregados de significados históricos e sociais e são reflexos do sistema vigente. Além disso, o corpo performativo é político e, conseqüentemente, pode ser compreendido através das segmentaridades, as quais podem coexistir entre o corpo e a cidade. As rupturas normativas da performatividade são expressões micropolíticas que escapam às totalizações e, muitas vezes, entram em confronto com as estruturas sociais responsáveis por produzir homogeneizações.

Assim, para investigar as relações de apropriação do espaço público pelas diversas performatividades, este artigo se baseia na caracterização de algumas das segmentaridades que existiam no entorno do Mercado de São José, no centro histórico da cidade do Recife, antes da remoção dos trabalhadores do comércio informal pela prefeitura. Para tanto, por meio da segmentaridade linear, foi feita uma caracterização histórica dos usuários e da legislação da área. Em relação à segmentaridade circular, foram observadas as formas de ocupação do espaço público pelos corpos. E, por fim, através da segmentaridade binária, foram identificadas as dualidades que tangem o corpo, o espaço público e a legislação.

## APLICAÇÃO EM CAMPO: AS OCUPAÇÕES INFORMAIS NO ENTORNO DO MERCADO DE SÃO JOSÉ, NO RECIFE

O bairro de São José é uma das ocupações iniciais da cidade do Recife, com características históricas e uma área comercial e popular. Por isso, investigar as performatividades desse espaço público foi sobretudo olhar para os trabalhadores do comércio informal e seus clientes, os quais eram os principais ocupantes da região. Dessa maneira, segue-se para uma observação baseada nas segmentaridades do espaço e das performatividades que o ocupam. Para isso, além dos conceitos e autores já trazidos no texto, o olhar do sociólogo Pierre Sansot (1971/2004) foi importante para a observação da relação dos corpos com o espaço, principalmente por tratar da influência da intimidade na apropriação espacial.

### SEGMENTARIDADE LINEAR

A partir de alguns dos processos que compõem a segmentaridade linear do entorno do Mercado de São José, no Recife (Figura 2), buscou-se contextualizar a história da formação do lugar; caracterizar alguns grupos de usuários da área; e trazer algumas legislações atuantes. Com essas informações, começamos a entender como se constituem as estruturas de ocupação do comércio informal que existiam no espaço e as performatividades que as conformavam e por elas eram conformadas.



Figura 2 Área de Aplicação da Pesquisa

Créditos. Editado por Dias e Leite (2021)

O bairro de São José é uma das primeiras áreas ocupadas da cidade do Recife. O seu processo de ocupação começa na primeira metade do século XVII com a invasão holandesa. A antiga ilha de Antônio Vaz, onde atualmente se localizam os bairros de São José e Santo Antônio, é escolhida para ser o lugar no qual se levantaria o centro da ocupação holandesa (Figura 3). Essa escolha acontece pela existência de um déficit habitacional para a população menos abastada, principalmente os funcionários da Companhia das Índias Ocidentais, empresa holandesa de mercadores, e para facilitar “a comunicação com o resto do continente” (Menezes, 2015, p. 81).



**Figura 3** Mapa da Antiga Ilha Antônio de Vaz, Atuais Bairros de Santo Antônio e São José  
Créditos. Editado por Dias e Leite (2021)

A ocupação da ilha foi planejada pelo arquiteto holandês Pieter Post com um plano urbanístico, em 1639. O plano previa a construção de duas pontes, que conectam a ilha de Antônio de Vaz e a do Recife — núcleo portuário e ocupação inicial —, e os usos residencial, comercial e institucional. Na porção norte da ilha — atual bairro de Santo Antônio —, foram implementados os usos institucional e comercial, enquanto que na parte sul — atual bairro de São José —, prevaleceu o uso residencial, o qual se destinava a uma população mais pobre (Menezes, 2015).

No século XIX, os bairros do Recife, Santo Antônio e São José já apresentavam uma ocupação densa. Inicia-se, então, um processo de expansão e de modernização dos bairros coloniais. Para tanto, a atuação urbanística buscava a instalação de um conjunto de equipamentos nos bairros do Recife, Santo Antônio e São José com o intuito de consolidar uma imagem de centro da cidade. Entre esses equipamentos estava o Mercado de São José (1875), que foi instalado onde já havia uma feira de rua, e foi feito em arquitetura de ferro. A partir do século XX, as camadas mais ricas da população passaram a fazer compras nos novos supermercados nos subúrbios, e a feira e o Mercado de São José continuaram a ser utilizados por uma população menos abastada.

Atualmente, a área continua extremamente comercial e, até 2019, as ruas entre a quadra do Mercado eram ocupadas predominantemente por corpos de clientes e trabalhadores do comércio informal, o que ainda adicionava à atmosfera local a coexistência entre o formal e o informal (Figuras 4 e 5). Esses corpos construía uma linguagem da rua, expressa ao longo da história, e das configurações dos fluxos políticos que ali operaram — regidos tanto pelas legislações municipais e federais, como pelas lógicas das ocupações informais. Desse modo, os comerciantes e trabalhadores, misturados com os usuários atraídos pelas mercadorias, participaram da construção de uma narrativa histórico-cultural do bairro, determinada por práticas coletivas, experiências e memórias do lugar.



**Figura 4** Feira no Entorno do Mercado de São José

Créditos. Lígia Dias



**Figura 5** Feira no Entorno do Mercado de São José

Créditos. Lígia Dias

Como discutido por Merleau-Ponty (1945/2006), a linguagem pode ser gestual, e é assim a configuração da linguagem da rua discutida nesta pesquisa. Os usuários performam o seu papel de acordo com o lugar em que estão, no caso, a quadra do Mercado de São José. Afinal, fora de casa, “não somos mais maridos, esposas ou filhos, mas os homens e as mulheres que falam forte, como respiram, andam e digerem” (Sansot, 1971/2004, p. 266). Na rua, os corpos não estão submetidos a uma estrutura familiar e podem se libertar de alguns desses vínculos. Esse entendimento converge com a discussão trazida por Butler (2015/2019) sobre o corpo nos espaços públicos e privados. Para a autora, o corpo do espaço privado é passivo, enquanto que no espaço público ele possui a capacidade de ação e transformação política por meio da performatividade.

A partir da contextualização histórica da área e da observação realizada em campo, foram identificados alguns grupos predominantes de usuários. São eles: os trabalhadores do comércio informal, os clientes e os transeuntes da área. Os trabalhadores do comércio informal — ocupantes diários — possuíam uma maior intimidade com o espaço, a qual acabava por produzir performatividades mais relaxadas e ágeis na hora de agir. Os trabalhadores do comércio informal ditavam o ritmo da área e os horários de maior intensidade de utilização do espaço. Segundo Sansot (1971/2004), o conhecimento

Íntimo da rua provoca uma sensação de posse do espaço, porque o sujeito passa a ter uma atitude mais autoritária em relação aos acontecimentos do espaço.

Os clientes precisavam de acompanhar o ritmo e adaptar-se ao jeito dos trabalhadores do comércio informal. Os clientes que possuíam uma maior familiaridade com o lugar conseguiam interagir de maneira mais harmônica, inclusive incorporavam em suas performatividades o ritmo dos trabalhadores do comércio informal no seu caminhar e gesticular. Diferentemente, os visitantes esporádicos da área se movimentavam com mais calma, principalmente os turistas que, segundo Sansot (1971/2004), possuem “um ar de dominados” (p. 265) pelo espaço; falta a familiaridade para se sentirem confortáveis. Já os transeuntes eram as pessoas que circulavam sem interagir com o comércio à sua volta. Utilizavam a área como uma passagem para os seus percursos pessoais e, por isso, normalmente, não carregavam sacolas e nem possuíam uma postura ou o olhar atento às mercadorias ao seu redor.

Outro aspecto importante, segundo uma perspectiva das segmentaridades lineares, são algumas leis estabelecidas pelo estado em nível municipal e federal e atuantes na área, pois essas legislações se desdobram também como uma maneira de controle para os aspectos da atuação do corpo. Uma das imposições mais abrangentes em termos de espaço aos bairros de Santo Antônio e São José é a divisão da cidade em regiões político administrativas (RPA). Os bairros de Santo Antônio e São José pertencem à RPA 1, que acolhe todo o núcleo da formação inicial da cidade. Além disso, esses bairros são uma zona especial de preservação do patrimônio histórico e cultural, com o objetivo de preservar tanto alguns edifícios representativos dos séculos XVIII ao XX, como o “traçado primitivo da trama urbana em certos trechos” (Lei n.º 16.176/96, 1996). É importante apontar que o edifício do Mercado de São José é tombado em nível federal, desde o seu centenário, em 1973, por conservar a sua estrutura de ferro e ser o edifício mais antigo pré-fabricado do Brasil (Figura 6).



**Figura 6** Mercado de São José

*Créditos.* Lígia Dias

Há também outras legislações<sup>2</sup> importantes para serem apontadas aqui, por acrescentarem questões na discussão sobre as camadas do normativo. Dentre essas leis, as municipais tratam, principalmente, das questões relacionadas aos limites entre o passeio público e as edificações e as obrigações do proprietário do imóvel com os cuidados de manutenção da calçada. Já a normativa federal, recomendada pela lei municipal como modelo para projeto, debruça-se e pormenoriza mais os detalhes relacionados ao desenho do passeio, ao orientar para o desenho universal<sup>3</sup> (ABNT, 2015).

### SEGMENTARIDADE CIRCULAR

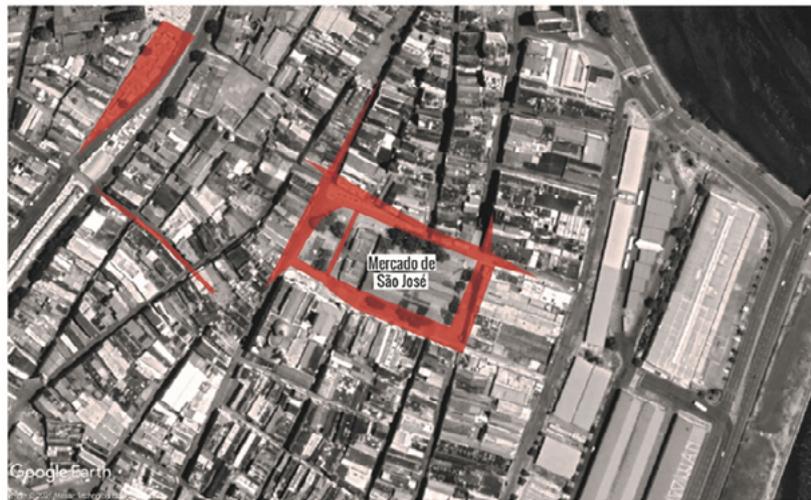
Numa leitura da área segundo algumas segmentaridades circulares, pudemos compreender algumas lógicas de ocupação do espaço pelos seus usuários. Como visto, um dos grupos de usuários predominantes era o dos trabalhadores do comércio informal, responsáveis por ocupar o espaço de maneira mais fluída e menos normatizada. Por isso, entender as lógicas de ocupação do entorno do Mercado de São José foi para nós perceber o embate e a coexistência entre as intervenções formais e informais construídas por meio do corpo performativo.

A localização histórica da feira no bairro impulsionou a criação do Mercado de São José, ainda no século XIX. Consequentemente, nos dias de hoje, o Mercado funciona como uma centralidade do comércio popular do centro do Recife e balizou as instalações das barracas dos trabalhadores do comércio informal, as quais ocupavam principalmente os limites do edifício do Mercado, mas também os limites da praça Dom Vital, as ruas que cercam a quadra e as ruas que levam à quadra do mercado. Assim, apesar de as barracas do comércio informal não serem legalizadas, elas estavam instaladas a partir de um centro de atração da estrutura formal da cidade, o mercado de São José, ou seja, segundo uma lógica concêntrica de ocupação, relacionando-se a uma estrutura macropolítica (Figura 7).

---

<sup>2</sup> As leis utilizadas em nível municipal são a Lei n.º 16.292/97 (1997) e suas atualizações: Lei n.º 16.890/03 (2003) e Decreto n.º 20.604/04 (2004) e, em nível federal, a Associação Brasileira de Norma Técnica (ABNT) estabelece a Norma Técnica (NBR) 9050 (ABNT, 2015).

<sup>3</sup> O desenho universal foi desenvolvido para que projetos de produtos e ambientes possam ser utilizados por todos, ao considerar um corpo com medidas padrões.



**Figura 7** Manchas de Ocupação do Comércio Informal até 2019 de Acordo Com a Sua Densidade  
Créditos. Editado por Dias e Leite (2021)

Mesmo com uma conformação da segmentaridade circular de forma mais dura em relação a uma visão macro da área, vale relembrar como as diversas segmentaridades sempre coexistem e isso não é diferente na área estudada. Ao direcionar o olhar para uma escala menor — o recorte propriamente dito da nossa observação na cidade —, foi possível perceber diversos círculos de maior densidade com centralidades distintas, aproximando-se mais de uma organização com a lógica micropolítica. Os trabalhadores do comércio informal ocupavam os entres existentes no espaço formal: áreas abertas a novas possibilidades de acordo com a apropriação feita pela população. Essas áreas são regulamentadas pelo poder estatal, porém a ocupação das barracas sobressaia às forças normativas, até o momento da sua remoção completa.

Uma maneira de olhar para a ocupação dos entres no entorno do mercado pelos trabalhadores do comércio informal é partir da constituição de suas performatividades. A ocupação espacial dos entres pelos trabalhadores do comércio informal é possível graças a uma performatividade coletiva. A partir de Hannah Arendt, Butler (2015/ 2019) fala sobre o poder da coletividade de criar no espaço público uma localização. Para Butler (2015/ 2019), essa localização é realizada por uma performatividade que reivindica os seus direitos: “as reivindicações da ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição à possível violência” (p. 84). Além disso, a performatividade como uma coletividade acontece no entre corpos, “um espaço que constitui o hiato entre o meu próprio corpo e o do outro. Na realidade, a ação emerge do *entre*, uma figura espacial para uma ação que tanto vincula quanto diferencia” (Butler, 2015/ 2019, p. 86). Dessa maneira, a ocupação dos entre-lugares na área estudada reflete também uma relação da constituição performativa do grupo dos trabalhadores do comércio informal.

Em sua maioria, a ocupação das barracas do comércio informal nos entres da área estudada estava estabelecida em limites espaciais e, assim, tangenciava os imóveis

públicos e privados da área — os quais em sua maioria são lojas — e a praça Dom Vital. Apesar de a ocupação se comportar de maneira rizomática em relação à espacialidade, pois se localizavam nos entre-lugares, as barracas possuíam uma organização relativamente rígida no tocante à distribuição dos itens comercializados, porquanto foi possível fragmentar a área de acordo com os tipos de mercadoria vendidos nas concentrações mais densas de barracas. São eles: produtos diversos; panelas, produtos em couro e roupas; hortaliças, legumes e frutas; e flores e ervas (Figura 8).



**Figura 8** Os Vários Círculos de Ocupação na Área

*Créditos.* Editado por Dias e Leite (2021)

As segmentaridades do tipo circular que existiam na área estudada mostram como coexistem as diversas maneiras de se conformar de uma segmentaridade. Elas sempre se arranjam e compõem as peculiaridades de cada organização social. No caso aqui analisado, inicialmente, tem-se uma organização concêntrica, o Mercado de São José é tomado como o centro de ocupação e atração pelos trabalhadores e usuários da área. Em seguida, os trabalhadores do comércio informal, a partir de uma lógica descentralizada e oriunda de suas constituições performativas, ocupam os espaços livres e limítrofes aos equipamentos públicos e lojas, os entres. No entanto, a maneira como esses trabalhadores estruturam e localizam as suas barracas é orientada pelo tipo de mercadoria comercializada, sendo que cada tipo de mercadoria funciona como um centro de atração de ocupação. Dessa maneira, a Figura 9 procura sintetizar, através de um esquema gráfico, as coexistências entre as estruturas micropolíticas (descentralizadas) e macropolíticas (um centro) na ocupação espacial da área. Vale reforçar como as diversas conformações das segmentaridades funcionam conjuntamente e perpassam os vários aspectos da sociedade, inclusive, as estruturas da cidade e a sua influência nas performatividades dos seus usuários.

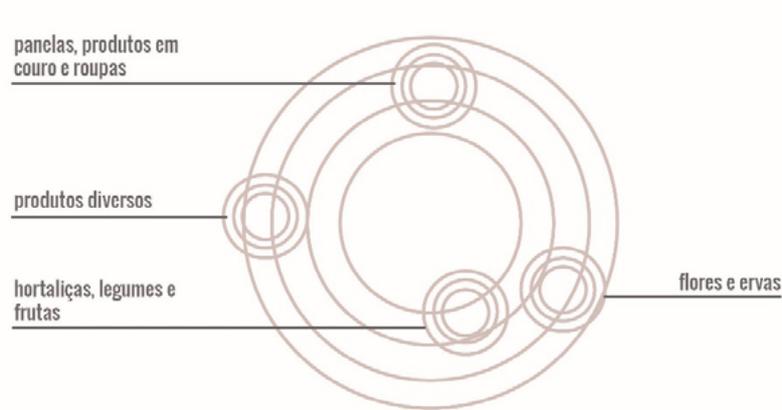


Figura 9 Esquema Para Representar a Conformação da Segmentaridade Circular na Área de Estudo  
Créditos. Lígia Dias

### SEGMENTARIDADE BINÁRIA

A partir do entendimento das dualidades existentes nas segmentaridades binárias, busca-se caracterizar aspectos da relação entre o corpo e a área de estudo, para interpretar as relações de apropriação do espaço urbano pelos corpos performativos. Para isso, serão relacionadas a performatividade, as estruturas espaciais e as legislações, como as de ordenamento e do controle do espaço urbano. O principal instrumento para a caracterização dessa segmentaridade foi o levantamento fotográfico do espaço e a criação de esquemas gráficos, como exemplificado na Figura 10. Desse modo, o processo de caracterização da segmentaridade binária acontece, inicialmente, a partir dos fragmentos espaciais identificados na área por meio da segmentaridade circular (Figura 8). Em seguida, os usuários da área são identificados em trabalhadores do comércio informal, clientes e transeuntes. O objetivo é evidenciar a relação dos corpos com as estruturas espaciais existentes e observá-los através das normas atuantes.

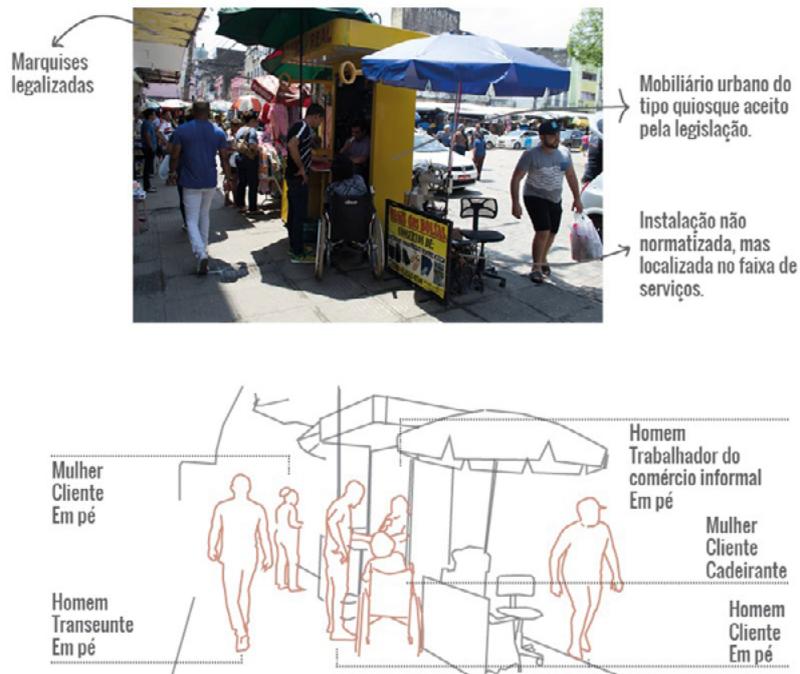


Figura 10 Modelo de Leitura Utilizado nas Fotos Durante a Pesquisa

Créditos. Lígia Dias

A rua das Calçadas, localizada a oeste do Mercado de São José, é ocupada principalmente por lojas e é muito frequentada pelos usuários da região, pois, além da oferta de produtos, é uma das principais ruas de ligação do Mercado de São José com os pontos de ônibus e os estacionamentos próximos. Em quase toda a sua extensão, a rua das Calçadas era ocupada por barracas do comércio informal. A partir da leitura das fotos, percebeu-se como as barracas eram móveis e compostas por materiais improvisados, como lonas, tábuas, guarda-sóis e carros de mão, ocupando o espaço limiar entre a calçada e a rua. Além disso, dividiam espaço com alguns quiosques instalados pela prefeitura, nos quais os comerciantes fizeram ampliações que adentram o passeio da calçada. Essa ocupação das barracas se adensava nas proximidades do mercado e deixava os corpos mais próximos. Os trabalhadores do comércio informal permaneciam escorados em suas barracas, manuseavam produtos e interagem com os clientes que passavam atentos às mercadorias expostas. Já os transeuntes tinham um caminhar mais desatento ao ambiente, conforme já referido.

Diferentemente da rua das Calçadas, as ocupações informais destinadas a vender painéis, roupas e produtos em couro possuíam uma estrutura mais ampla e uma semiformalidade, devido à existência de uma cobertura fixa em estrutura metálica instalada pela prefeitura. Essa cobertura ficava em uma calçada mais larga, que foi ocupada pelos trabalhadores do comércio informal. No entanto, os materiais utilizados por eles para estruturar o espaço interno eram os mesmos utilizados para erguer as barracas: lonas, guarda-sóis, tábuas, entre outros. Por conta do espaço mais amplo e da estrutura fixa da cobertura, os comerciantes informais possuíam uma performatividade menos

resguardada nessa área e passavam grande parte do tempo sentados, com exceção da hora de interagir com os clientes. Os clientes podiam adentrar o espaço e manusear os produtos, além da possibilidade de experimentá-los.

A área de hortaliças, legumes e frutas tinha a maior densidade de barracas e estava localizada no entorno do edifício do Mercado de São José e nos limites da praça Dom Vital. Ela funcionava de segunda a sábado e influenciava bastante o ritmo e a intensidade de utilização da área pelos transeuntes. As barracas possuíam características rudimentares, pois eram feitas de materiais improvisados, como também foi visto nas outras áreas, além de variarem bastante de tamanho de uma para outra. Por conta da grande densidade de barracas, o percurso na área funcionava como um labirinto, no qual os corpos dos clientes se perdiam entre as mercadorias. Os trabalhadores do comércio informal e clientes interagiam com os produtos e entre si. Além disso, a praça Dom Vital era amplamente utilizada no fim da tarde por trabalhadores homens como um momento de descanso e interação entre os pares antes do retorno para casa.

Por último, tinha-se a área destinada a vender flores e ervas, a qual era uma sequência de quiosques fixos instalados pela prefeitura. As fachadas dos quiosques voltadas para o mercado funcionavam como uma continuidade das barracas com hortaliças, legumes e frutas, inclusive, complementando os produtos vendidos. Já as fachadas opostas são pouco utilizadas e estão de frente para edifícios com lojas no piso térreo. Dessa maneira, os corpos desse espaço acabam por serem os mesmos que utilizavam a área de hortaliças, legumes e verduras. Inclusive, os clientes chegam até os quiosques através do labirinto criado por essas barracas.

## **RESULTADOS E CONCLUSÕES**

A partir da aplicação em campo, foi possível constatar alguns aspectos discutidos no início deste artigo a respeito da leitura da cidade e dos corpos performativos que a ocupam enquanto atuações políticas. Inicialmente, vale pontuar como a relação entre a cidade e as performatividades limiaries a uma normatividade não é pacífica e acaba por construir traços estruturais nos corpos performativos que refletem na apropriação do espaço. Por exemplo, de acordo com a estrutura político-jurídica brasileira, o que não está conforme a legislação pode ser considerado ilegal. Mas a estrutura político-jurídica reflete e legitima uma estrutura social desigualitária, pois a ilegalidade é uma maneira de invisibilizar uma camada da população, através do atravancamento do acesso aos direitos básicos. No recorte estudado, a invisibilização acontecia principalmente com o trabalhador informal, pois eles corriam o risco de remoção e apreensão das suas mercadorias a qualquer momento.

Por isso, mesmo praticando uma atividade não legalizada, o trabalhador informal busca uma adequação das suas intervenções no espaço a uma estrutura de organização normativa (alinhamento com ruas, calçadas e lojas, respeitando a circulação de pedestres e carros). No entanto, existe uma grande dificuldade de assimilação dos trabalhadores do comércio informal pelas estruturas normativas de gestão do espaço urbano, o

que acaba por provocar embates com a polícia. Uma maneira de olhar para esses conflitos é a partir do entendimento de espaços de aparecimento de Hannah Arendt (1958, como citada em Butler, 2015/2019), os espaços “onde o homem existe não apenas como as outras coisas vivas ou inanimadas, mas assume uma aparência explícita” (p. 82). Nesses espaços, o poder público sente-se no direito de invadi-los, tanto sua estrutura espacial como os corpos presentes, com o objetivo de normatizá-los e higienizá-los. Por exemplo, na área estudada, é recorrente o confronto dos trabalhadores do comércio informal com a prefeitura, através da utilização da força policial. Podemos ver a ação do poder público como uma maneira de neutralizar a força da ação do corpo performativo. Além disso, é possível observar essa situação para além das intervenções informais na quadra do Mercado de São José, a prática de homogeneização dos espaços da cidade parte de uma lógica de remoção e demolição de tudo o que não for considerado normatizado — ou regulamentado —, e isso, mais uma vez, diz respeito não só às estruturas espaciais, mas também aos corpos.

Outro ponto percebido é como o corpo performativo cria a partir do que vive. As intervenções espaciais realizadas pelos trabalhadores do comércio informal são constituídas de elementos adaptados, como tábuas, lonas, caixotes, entre outros, e, em sua maioria, possuem uma estrutura móvel. Essas características são semelhantes às outras estruturas informais que atravessam a vida das camadas mais pobres da sociedade brasileira. Por exemplo, as casas mais pobres são feitas também com materiais improvisados e locais ocupados ilegalmente. Dessa forma, apropriar-se de uma área da cidade e, através de uma intervenção espacial informal, possibilitar o seu estar na cidade é algo frequente em várias dimensões performativas dessas pessoas. É importante comentar as diferentes apropriações do espaço percebidas entre os homens e as mulheres, principalmente na praça Dom Vital, um lugar onde o estar é recreativo. No final do dia, a praça acomoda uma grande quantidade de usuários. Entretanto, a discrepância entre a quantidade de homens e mulheres é bem evidente. A performatividade construída histórica e socialmente nas mulheres da cidade do Recife é perpassada pela domesticidade, como exposto inicialmente através das ideias de Leitão (2014). Dessa forma, ocupar corporalmente espaços públicos dominados pelos homens ainda se mostra um grande desafio performativo.

A partir dessa experimentação de análise empírica do entorno do Mercado de São José, chegamos a um “conceito síntese” sobre como se conformam os corpos e o espaço: os *espaços performativos disruptivos*. Tal conceito propõe um modo de ser do espaço — uma possibilidade espacial — e toma como indispensável a presença do corpo performativo como produtor desse espaço. O termo disruptivo corresponde a um adjetivo oriundo do verbo romper, que pode significar interromper o curso regular, perturbar, atravessar, mas também significa dar começo a, penetrar, brotar. Assim, caracterizar o espaço do entorno do Mercado de São José e as performatividades que o fazem disruptivo significa reconhecer uma ruptura com a estrutura formal da cidade, tal como a origem de algo indispensável ao espaço formal. Por isso, o conceito de espaços performativos disruptivos é algo indissociável também dos corpos e suas performatividades, pois são eles que fazem o espaço e o significam através das suas vivências cotidianas.

Conclui-se que o olhar lançado para a área de estudo, através das segmentaridades, possibilita uma interpretação do espaço em várias dimensões e evidencia como a cidade pode e deve ser pensada para múltiplas performatividades, ao levar em consideração a estrutura espacial e os corpos considerados para além de suas medidas e proporções; corpos performativos carregados de estruturas sociais, culturais e históricas. Pois, como visto, os corpos performativos são uma categoria indispensável na formação dos espaços urbanos.

Contudo, o estado ainda tem uma grande dificuldade em pensar a cidade para os usuários que a habitam, investir e se planejar para as micropolíticas das ruas, como ficou registrado com a remoção realizada pela prefeitura do Recife dos trabalhadores do comércio informal do entorno do Mercado de São José. A prefeitura os colocou em um galpão a três quadras da antiga localização. Além de o galpão não ter sido suficiente para todos os trabalhadores removidos, a feira que precede a instalação do mercado, foi completamente descaracterizada e transformada em um estacionamento “desordenado”. Por isso, sugere-se aqui um caminho para se produzir uma reflexão sobre a construção de cidades mais acolhedoras. Apesar de esboçar caminhos sobre como pensar a cidade para todas as normatividades, pesquisas futuras poderiam contribuir sobre como instrumentalizar essa abordagem para que situações como a remoção dos trabalhadores do comércio informal no entorno do Mercado de São José, que fere a imagem do centro do Recife, não se repitam.

## REFERÊNCIAS

- Associação Brasileira de Normas Técnicas. (2015). *NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. [http://abridef.org.br/conteudoExtra/abridef-arquivo-2016\\_07\\_05\\_09\\_49\\_50-361.pdf](http://abridef.org.br/conteudoExtra/abridef-arquivo-2016_07_05_09_49_50-361.pdf)
- Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe: Les faits et les mythes*. Éditions Gallimard.
- Butler, J. (2019). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (F. S. Miguens, Trad.). Editora Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 2015)
- Butler, J. (2020). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Editora Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1990)
- Camus, A. (2017). *A peste* (V. Rumjanek, Trad.). Editora Record. (Trabalho original publicado em 1947)
- Decreto n.º 20.604, Prefeitura do Recife (2004).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 3, A. G. Neto, A. L. Oliveira, L. Leão, & S. Rolnik, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1980)
- Dias, L. (2020). *Performatividade e cidade: Rupturas normativas nos espaços limiares ao Mercado de São José* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. ATTENA - Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38977>
- Guatelli, I. (2012). *Arquitetura dos entre-lugares: Sobre a importância do trabalho conceitual*. Editora Senac.
- Lei n.º 16.176, Prefeitura do Recife (1996).
- Lei n.º 16.292, Prefeitura do Recife (1997).

Lei n.º 16.890, Prefeitura do Recife (2003).

Leitão, L. (2014). *Quando o ambiente é hostil: Uma leitura urbanística da violência à luz de Sobrados e Mucambos e outros ensaios gilbertianos*. Editora UFPE.

Menezes, L. R. (2015). *Habitar no centro histórico: A habitação de interesse social como instrumento de reabilitação do centro histórico do Recife* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. ATTENA - Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17045>

Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. Moura, Trad.). WSF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1945)

Moreira, F., & Nisida, V. (2019, 15 de dezembro). *A quem serve a arquitetura e o urbanismo?* Archdaily. <https://www.archdaily.com.br/br/930184/a-quem-serve-a-arquitetura-e-o-urbanismo>

Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Éditions Payot et Rivages. (Trabalho original publicado em 1971)

Sennett, R. (2008) *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental* (M. A. Reis, Trad.). Editora Record. (Trabalho original publicado em 1994)

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Lígia Dias possui graduação em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco e é mestre em desenvolvimento urbano pela mesma universidade. Tem interesse e atua nas áreas de espaço público e corporeidades.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0751-5926>

Email: [ligia.diass@gmail.com](mailto:ligia.diass@gmail.com)

Morada: Rua Maria Jaboatão, 70/ 502, Várzea, Recife - PE, Brasil. CEP: 50740-360

Julieta Leite é doutora em sociologia pela Universidade René Descartes/Sorbonne (2010), é arquiteta e urbanista e mestre em desenvolvimento urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (2003). Atualmente é professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, membro do NusArq — Núcleo de Estudos da Subjetividade na Arquitetura, grupo de pesquisa registrado no CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Tem experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em teoria e projeto de arquitetura, urbanismo e paisagismo, atuando principalmente nos seguintes temas: espaço público, paisagem, imaginário e usos sociais das tecnologias digitais no espaço urbano.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8912-7766>

Email: [julieta.leite@ufpe.br](mailto:julieta.leite@ufpe.br)

Morada: Rua Deputado Cunha Rabelo, 110/403, Várzea, Recife - PE, Brasil CEP: 50740-400

**Submetido: 28/01/2021 | Aceite: 31/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



## A PRAÇA NELSON MANDELA: ESPACIALIDADES EM FRONTEIRA

**Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias  
Aplicadas - CECULT, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Brasil

---

### RESUMO

Este artigo apresenta o resultado parcial de uma pesquisa mais ampla, realizada no bairro Lavapiés, região central de Madrid, voltada a apreender a constituição de suas distintas espacialidades e os sentidos que elas geram na cultura. A discussão aqui proposta terá como objeto a praça Nelson Mandela, um dos principais pontos de encontro de imigrantes na região, com o intuito de verificar de que maneira ocorre a emergência de espacialidades pautadas pelos intercâmbios e tensionamentos entre os diferentes grupos que frequentam o espaço. Para tanto, a análise terá por base a ambivalência que caracteriza o funcionamento da fronteira semiótica, tal como ela foi definida pelo semiótico da cultura Iuri Lotman (1996). A deriva situacionista e a observação participante foram utilizadas como método de pesquisa. Na praça, nota-se a presença de duas espacialidades distintas: uma marcada por um distanciamento que resulta em relações pautadas por aquilo que Richard Sennett (2018/2019) indica ser o “próximo-estranho” e outra caracterizada por intercâmbios tradutórios pelos quais se constrói uma cidade diferente daquela planejada pelo urbanismo. Por meio da discussão, objetiva-se ainda pontuar de que maneira, por meio da fronteira, se torna possível apreender formas de constituição da cidade *pidgin* (Careri, 2016/2017), que emergem em meio a relações marcadas pela imprevisibilidade e pelo erro, decorrentes das interações estabelecidas entre distintas alteridades.

### PALAVRAS-CHAVE

cidade, espacialidades, fronteira, tradução

---

## NELSON MANDELA SQUARE: SPATIALITIES IN A FRONTIER

### ABSTRACT

This article presents the partial result of a broader research, carried out in the Lavapiés neighborhood, central Madrid, aimed at apprehending the constitution of its distinct spatialities and the meanings they generate in culture. The object of discussion hereby proposed is Nelson Mandela square, one of the main meeting points of immigrants in the region, in order to verify how the emergence of spatialities based on exchanges and tensions among the different groups spending time at the venue occurs. To this end, the analysis will be based on the ambivalence that characterizes the functioning of the semiotic frontier, as defined by the culture cultural semiotician Iuri Lotman (1996). The research method includes situationist drift and the participant observation. In the square, the presence of two distinct spatialities is noticed: one marked by a distancing resulting in relationships guided by what Richard Sennett (2018/2019) indicates as the “close-stranger” and another one characterized by translational exchanges by which a city is built differently from the one planned by urbanism. Through the discussion, it is also aimed to point out how, through the frontier, it becomes possible to apprehend forms of constitution

of the pidgin city (Careri, 2016/2017), which emerges in the midst of relationships marked by unpredictability and error, resulting from the interactions established between different alterities.

#### KEYWORDS

city, frontier, spatialities, translation

---

### INTRODUÇÃO

Junto com El Rastro, Lavapiés é conhecido como um dos “bairros baixos” da cidade de Madrid, assim definidos em virtude da posição geográfica ocupada por ambos, situados num declive que desemboca no rio Manzanares. Segundo Osorio (2017), os referidos bairros também são assim denominados em virtude do baixo poder aquisitivo da imensa maioria daqueles que ali residiram. A partir do século XV, Lavapiés transformou-se em área industrial e, posteriormente, concentrou os principais matadouros da cidade, que atraíram grande contingente de migrantes procedentes de regiões agrárias da Espanha.

Na atualidade, o bairro possui uma ocupação muito peculiar. De acordo com Osorio (2017), cerca de 32% dos seus moradores são imigrantes, ao passo que, nos outros bairros da capital espanhola, esse percentual chega a 16%. Quanto aos demais, 1/3 é composto por moradores de longa data e o restante pelos chamados residentes de “passagem”, formados basicamente por estudantes e turistas que alugam apartamentos de média e curta temporada.

Não há como desconsiderar a maneira pela qual essa diversidade acaba por produzir espacialidades (Ferrara, 2002, 2008) muito peculiares que, por sua vez, são fruto dos conflitos, intercâmbios e tensionamentos que subsistem sincronicamente na região. Na tentativa de discriminar como cada um desses três grupos de moradores se constitui como um dominante ou um vetor relativo ao modo de formação de espacialidades muito singulares, apresentamos, neste trabalho, o resultado de um experimento de análise relativo a uma configuração que emerge, primordialmente, pela presença de imigrantes: a praça Nelson Mandela, importante ponto de encontro de senegaleses e outros migrantes em Lavapiés.

Cumpramos ressaltar que a seleção desse objeto não foi aleatória, mas, sim, decorrência da estratégia metodológica adotada. Durante 10 meses, de outubro de 2018 a agosto de 2019, realizamos inúmeras derivas (Debord, 2003) no bairro, em diferentes dias e horários da semana. Como Careri (2016/2017) indica, o caminhar que caracteriza a deriva situacionista implica, igualmente, “saber onde parar” (p. 33), dado o reconhecimento de uma informação presente na urbe que se destaca dentre outras.

Assim, chamou-nos a atenção o fato de que a Nelson Mandela parecia apresentar uma síntese das relações que se articulam em outras praças do bairro que igualmente são utilizadas como ponto de encontro de imigrantes, não só senegaleses, como também de outros países africanos. Isso porque nela se nota a presença de distintas formas de uso, além de uma ocupação ostensiva durante todos os dias da semana e em

diferentes horários, pelas quais se constrói uma visualidade singular em que os conflitos e intercâmbios, decorrentes da presença do outro e da alteridade, se mostram de forma mais premente. Assim, interessa-nos explorar de que maneira, no referido espaço público, ocorre a constituição de espacialidades singulares, muitas vezes, ambivalentes, decorrentes da diversidade de interações e vínculos que ali se articulam.

Ainda segundo Careri (2016/2017), como “boa parte dela [a caminhada] se realiza onde não temos o direito de ir” (p. 105), logo, criar estratégias que nos permitam construir formas de “relação com o território” (p. 33) estudado se torna parte da própria investigação, uma vez que elas não são dadas à priori, mas articulam-se em função das peculiaridades do espaço que se pretende conhecer.

No estudo da praça Nelson Mandela, tal empreendimento caracterizou-se por erros, acertos e revisões de percurso que se sucederam no transcorrer do tempo. Cada uma das estratégias utilizadas com o intuito de estabelecer algum vínculo com os frequentadores do local nos permitiu conhecer melhor o próprio espaço investigado. Em outras palavras: o processo que levou à delimitação de distintas formas de interação com diferentes grupos foi, por si só, um meio de conhecê-los, como buscaremos explicitar no decorrer da análise.

O trabalho de campo foi, então, realizado em consonância com os preceitos da observação participante, conforme foi definida por Ingold (2016, 2017). Um dos traços centrais desse procedimento diz respeito ao “modo de *corresponder* com as pessoas” (Ingold, 2017, p. 225), o que implica entrar em consonância com a temporalidade do outro e pressupõe uma relação eminentemente dialógica, em que o próprio investigador é transformado ao longo do processo de interação. Ainda segundo Ingold (2016, 2017), não há como trabalhar em conformidade com tal perspectiva sem considerar a “espera” em relação ao movimento daquele com o qual se intenta interagir. Isso, impreterivelmente, exige tempo a ser gasto no processo investigativo, cujos resultados não se mostram imediatamente e, tampouco, podem ser mensurados quantitativamente, pois, de acordo com Careri (2016/2017): “a exploração não necessita de metas, mas de tempo a ser perdido” (p. 107).

Assim, ao longo de sete meses, de janeiro a julho de 2019, estivemos presentes na praça Nelson Mandela quase que diariamente, em horários variados, fator fundamental para que pudéssemos ter uma ideia da diversidade de relações que ali se articulam, bem como “testar” distintas formas de interação com seus frequentadores e, ao mesmo tempo, aprender com eles. Outro aspecto que não pode ser obliterado desse processo diz respeito à nossa própria condição de pesquisadora mulher, cisgênero, branca e estrangeira — procedente do Brasil —, pois tal condição interferiu, diretamente, no tipo de interação que criamos com alguns usuários da praça e na “correspondência” que estabelecemos com eles, conforme discutiremos adiante.

Por sua vez, a análise das relações que se articulam na Nelson Mandela foi realizada com base na perspectiva epistemológica de estudo da cultura proposta pelo semiótico Luri Lotman (1996), da Escola de Tártu-Moscou. De acordo com essa abordagem, nenhum fenômeno cultural pode ser estudado isoladamente, sem que se considerem

as fronteiras (Lotman, 1996) que ele estabelece com outros, o que, segundo o ponto de vista semiótico, implica considerar relações de delimitação, tensionamento, resistência, tradução e intraduzibilidade entre diferentes singularidades.

O estudo também tomou por base as distintas visualidades que se constroem pelo tensionamento entre o espaço físico-construído e os usos não previsíveis feitos dele. Ainda que utilizem diferentes terminologias, como urbano e cidade (Ferrara, 2000; Santos, 1994) ou *ville* e *city* (Sennett, 2018/2019), os autores denotam a existência de dois fenômenos distintos: o espaço programado pelo planejamento urbano e a cidade que se constrói com base nos diversos vínculos que se estabelecem entre seus habitantes e que resultam na redefinição dos espaços edificadas pelo urbanismo, atribuindo-se a eles novos significados. É justamente o modo pelo qual essa cidade se constrói na praça Nelson Mandela que buscaremos discutir neste artigo.

### A FRONTEIRA, O “EU” E O “ALHEIO” E A MEMÓRIA NÃO HEREDITÁRIA

Antes de explorarmos mais detalhadamente a caracterização de uma espacialidade construída essencialmente pela relação entre o eu e o alheio, tal como ocorre na praça Nelson Mandela, cabe explicitar de que maneira esse vínculo se articula por meio da fronteira semiótica.

Segundo Lotman (1996), no processo de constituição de diferentes formas de cultura, uma das atividades centrais desenvolvidas pelos indivíduos diz respeito à criação de “modelos classificatórios do espaço”, que são elaborados com base na delimitação entre aquilo que uma coletividade define como próprio e alheio. Tais modelos são acompanhados pela tradução dos mais variados tipos de vinculação — sejam eles sociais, políticos, familiares, religiosos, entre outros — à “linguagem das relações espaciais” (p. 83), a exemplo do que ocorre com o espaço sagrado, que corresponderia ao mundo dos deuses. Trata-se de um mecanismo fundante do processo de individuação semiótica, já que, por meio dele, uma dada cultura delinea os traços distintivos que lhe conferem uma identidade singular.

Essa definição, por sua vez, é uma condição indispensável para o funcionamento da fronteira semiótica. Apenas quando se reconhece a singularidade de uma determinada forma de ordenação, se torna possível apreender o intercâmbio tradutório que ela estabelece com outras, de modo que a individualidade semiótica é imprescindível para a ocorrência de trocas e tensionamentos. É por isso que a fronteira pressupõe um duplo movimento: tanto separa, pois permite perceber a especificidade daquilo que foi colocado em diálogo e sua redefinição por intermédio dos intercâmbios com o entorno, quanto une, ao viabilizar o diálogo entre diferentes individualidades.

Para Lotman (1996), nenhuma cultura é autossuficiente, todas têm, subjacente ao seu funcionamento, um dispositivo inteligente caracterizado, essencialmente, pela capacidade dos seus vários sistemas constitutivos para instaurar intercâmbios tradutórios entre si e, paralelamente, proceder à sua auto-organização interna, processo esse absolutamente necessário após as trocas com o entorno, o que assegura a continuidade de uma determinada individualidade semiótica.

Nota-se, assim, que a fronteira deve ser entendida como uma importante “posição funcional” (Lotman, 1996, p. 26) que não se constitui de forma à priori, visto que ela é continuamente redefinida em virtude das relações que um sistema estabelece com o entorno e do conseqüente rearranjo interno que surge em decorrência desses intercâmbios. É por isso que aquilo que uma cultura considera como próprio e alheio pode variar significativamente: pela fronteira, qualquer forma de organização cultural subsiste num processo contínuo de individuação que se constrói na relação de alteridade com o diferente.

Por meio dessa linha de raciocínio, percebe-se que a fronteira se coloca como um importante instrumento de análise para apreender as relações geopolíticas que, cada vez mais, redefinem continuamente os espaços da urbe, sobretudo nas megalópoles, o que tem sido acentuado pelos processos migratórios, tal como se observa no bairro Lavapiés, pois toma por base, prioritariamente, a dimensão informacional dos intercâmbios socioculturais, dos quais decorre a construção de distintas espacialidades que, por sua vez, também estão em contínuo devir.

Como Mezzadra e Neilson (2013/2017) afirmam, não é mais possível pensar os imigrantes como “sujeitos marginais” que subsistem à mercê da sociedade ou que devem adaptar-se ao novo local de morada, dado que eles atuam como “protagonistas centrais no drama da ‘fabricação’ do espaço, do tempo e da materialidade do social mesmo” (p. 188), como ocorre na praça Nelson Mandela.

Ainda que não citem Lotman, os referidos autores também apresentam uma importante discussão para se pensar os processos migratórios por meio da fronteira — entendida não no seu aspecto geográfico, mas, sim, pelas relações de trabalho que ela articula — aliados aos aspectos informacional, político, econômico e temporal.

Para Mezzadra e Neilson (2013/2017), a tradução que ocorre na fronteira deve ser entendida como uma “prática social” (p. 309) que não se limita a questões meramente linguísticas, visto que qualquer tipo de interação social se produz em meio a uma infinidade de códigos culturais. E, como tal, a fronteira que viabiliza o processo tradutório se caracteriza “tanto como um dispositivo de união como de separação entre as linguagens, as culturas e, certamente, as subjetividades” (Mezzadra & Neilson, 2013/2017, p. 309). Esses processos elucidariam a constituição de formas de subjetivação construídas pelas relações tradutórias com o diferente, de modo que cada esfera colocada em diálogo mantém uma individualidade singular, porém, movente.

Cumpramos ressaltar que os devires que caracterizam o movimento de distintas esferas envolvem ainda a memória cultural não hereditária. Para Lotman (1996), a diversidade constitutiva da cultura requer, antes de tudo, a configuração de distintas memórias, que igualmente subsistem em constante conflito e tensionamento. E, da mesma maneira que a ação exercida pelo dispositivo inteligente da cultura, a memória pressupõe um duplo funcionamento, dividindo-se em informativa e criativa. A primeira é responsável pela “conservação dos textos” (Lotman, 1996, p. 158) e encontra-se diretamente relacionada aos mecanismos de autorregulação de uma dada esfera cultural, o que assegura a sua continuidade. Por outro lado, a criativa reporta-se à capacidade de geração de novos textos pela memória quando em contato com outras esferas.

Assim, no devir dos sistemas, é possível perceber o movimento de ambas as tendências, pelas quais se podem apreender o que permanece e o que se altera no âmbito de uma determinada individualidade semiótica. É pela correlação de todos esses mecanismos que se dá a formação de duas espacialidades muito singulares na praça Nelson Mandela, tal como discutiremos a seguir.

### A PRAÇA NELSON MANDELA: DOIS LADOS, DIFERENTES LÓGICAS DE USO

Conhecida como importante ponto de encontro de imigrantes, especialmente senegaleses, a praça Nelson Mandela apresenta-se como um caso muito exemplar de espacialidades que surgiram no bairro, principalmente, a partir do final da década de 1990, em decorrência de fluxos migratórios mais recentes<sup>1</sup>. Por ter se configurado como uma região industrial, com moradias pequenas e baratas, Lavapiés passou a ser um bairro atrativo para aqueles que então chegavam à capital espanhola<sup>2</sup>.

Não apenas a praça Nelson Mandela concentra boa parte das marcas relativas à presença senegalesa no bairro, em todo o seu entorno ela se manifesta, dada a presença de restaurantes, cabeleireiros e pequenas lojas de roupas africanas, muitas delas, confeccionadas no próprio ponto de venda.

Logo que começamos a frequentar a praça, notamos a presença quase diária de um carro de polícia ali estacionado, sobretudo no final da tarde, em que os policiais, dentro ou fora do veículo, passavam algumas horas observando o local. Outro aspecto que igualmente nos chamou a atenção diz respeito à resistência dos seus frequentadores a qualquer forma de registro visual. Todas as vezes que tentamos fazer imagens com nossa câmera, havia a dispersão dos frequentadores ou, então, o questionamento de alguns deles sobre o porquê do registro. Isso nos levou a crer que boa parte dos usuários do espaço era composta por imigrantes em situação irregular<sup>3</sup>.

Posteriormente, tal desconfiança confirmou-se por toda a bibliografia consultada sobre o bairro (Fernández, 2013; Osorio, 2017; Rodríguez, 2015; Sanz, 2010), como também por Norma, representante do coletivo La quimera de Lavapiés, cuja sede se localiza na praça Nelson Mandela. Ela também nos alertou para o tráfico de drogas na região. Nosso primeiro contato com o coletivo deu-se pela rede social Facebook, por meio da qual Norma nos convidou para participar das audiências semanais, quando, então, junto com outros membros do coletivo e quem mais estivesse presente, poderíamos

<sup>1</sup> Segundo Osorio (2017), na atualidade, os grupos mais representativos são, respectivamente, provenientes de Bangladesh (20,56%), Marrocos (6,97%), Equador (6,22%) e Senegal (4,06%).

<sup>2</sup> Como Sanz (2010) assinala, nota-se que o aumento da imigração em Lavapiés foi acompanhado da elevação do valor das suas moradias, de modo que, na atualidade, o custo das habitações no bairro não difere significativamente do de outras regiões da capital espanhola. Ainda que este não seja o tema do presente estudo, julgamos necessário ressaltá-lo, pois isso suscita a hipótese de que a chegada de novos imigrantes na região se deve, sobretudo, às redes que se formam entre eles, de modo que aqueles que residem há mais tempo recebem os recém-chegados. Inclusive, isso pôde ser constatado em algumas conversas que tivemos com frequentadores da praça Nelson Mandela que tinham chegado havia pouco tempo à capital espanhola.

<sup>3</sup> Essa é a razão da baixa qualidade de algumas das imagens que ilustram este estudo, uma vez que elas foram realizadas de forma camuflada.

conversar sobre a praça<sup>4</sup>. Também passamos a frequentar outras atividades do coletivo, sobretudo alguns ateliês antirracistas, em que a situação dos imigrantes, provenientes, sobretudo, do continente africano, era constantemente discutida.

Paralelamente à intensificação da presença de imigrantes na região, Lavapiés tem sofrido significativas intervenções do poder público com vista a requalificar a região, as quais, dentre outras ações, abarcaram o subsídio para a reforma de habitações, o incentivo à criação de equipamentos culturais, a instalação de 48 câmeras de segurança e a reforma de espaços públicos (Fernández, 2013; Rodríguez, 2015). Esses dois últimos aspectos estão diretamente relacionados porque, como em outras praças situadas no bairro — Tirso de Molina, Lavapiés, Arturo Barea e La Corrala —, na Nelson Mandela se nota uma constante na configuração dos seus desenhos: espaços abertos, cimentados, com muitos vazios, poucas árvores e raras áreas jardinadas, apesar da recorrência de equipamentos infantis.

Por se constituírem como espaços diáfanos, eles se tornam facilmente controláveis, cuja visualidade se encontra diretamente vinculada a estratégias de biopoder utilizadas pelo planejamento urbano que, como Sennett (2018/2019) aponta, visam “simplificar” o espaço físico-construído para que apenas um tipo de pessoa possa utilizá-lo, de um modo também único, de maneira que qualquer uso que não se enquadre na forma preestabelecida seja facilmente detectado, que, no caso em questão, parece ter como alvo, sobretudo, os imigrantes em situação irregular.

Ainda que não seja objeto deste estudo, não há como desconsiderar que tais ações se coadunam com o processo de gentrificação pelo qual a região tem passado desde o final dos anos 1990 (Fernández, 2013). Afinal, trata-se de um bairro central, marcado pela atividade operária, cujas residências foram revitalizadas e que reúne a maior quantidade de instituições culturais públicas e privadas de toda a Espanha. São justamente essas as características centrais que, segundo Smith (1996/2012), sintetizam o perfil das espacialidades que, historicamente, constituíram o foco da gentrificação ocorrida em grandes centros urbanos, de modo que:

os bairros pobres e proletários, situados no centro da cidade, são reformados a partir da entrada do capital privado e de compradores de moradias e inquilinos de classe média – bairros que previamente haviam sofrido uma falta de investimento e o êxodo da própria classe média. (p. 74)

Retomando a praça Nelson Mandela, no que diz respeito ao seu desenho e à sua visualidade, um aspecto chama a atenção: sua vasta quantidade de bancos, alocados especialmente nas suas extremidades, o que não ocorre em nenhuma outra área do bairro. Assim, numa das suas bordas, junto à rua Mesón de Paredes, há uma fileira de 12 bancos (Figura 1), ao passo que, na outra ponta, próxima à rua Amparo, existem outras duas fileiras, compostas por 10 bancos (Figura 2). São assentos que mais se assemelham a

<sup>4</sup> Cumpre destacar que, desde o nosso primeiro contato, a representante do coletivo La quimera da Lavapiés afirmou que apenas conversaria conosco nas audiências, e não isoladamente. Tal comportamento diz muito sobre o bairro que, na capital espanhola, também é conhecido pela presença de inúmeras ocupações e coletivos. De acordo com Fernández (2013), tamanha é a tendência do bairro para o ativismo que há um termo para designá-lo: *el rollito*.

caixotes, sem encosto, pouco confortáveis e apenas parte deles, situada junto à rua do Amparo, possui sombra.



**Figura 1** Praça Nelson Mandela Junto à Rua Mesón de Paredes

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa



**Figura 2** Praça Nelson Mandela Junto à Rua do Amparo

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

É impossível ignorar que a alocação desses equipamentos nas extremidades, ao lado das ruas, igualmente facilita o controle por parte da força policial. Apesar disso, tais bancos não apenas são muito utilizados como também constroem uma dinâmica muito própria para a praça.

Sennett (2018/2019) estabelece uma importante analogia entre diferentes tipos de equipamentos urbanos e a pontuação utilizada na língua, tal como prevê a gramática normativa, de modo que determinadas intervenções exerceriam, no espaço urbano, a mesma função que os sinais gráficos desempenham no texto verbal, os quais, muitas vezes, resultam na produção de sentidos que não se limitam à língua. Como indica o autor, trata-se de formas de “pontuação espacial” (Sennett, 2018/2019, p. 276) que intervêm na construção do espaço físico-construído, mas cujos sentidos podem ir além dele. Mais especificamente, no âmbito deste trabalho, nos reportaremos a uma delas: as aspas<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Os outros dois se referem à exclamação e ao ponto e vírgula.

Da mesma maneira que as aspas ressaltam uma palavra ou um fragmento presente num texto, as “aspas urbanas” (Sennett, 2018/2019, p. 276), materializadas por certos equipamentos, como bancos e bebedouros, chamam a atenção para o espaço onde se situam. Aliada a essa função inicial, outra se sobrepõe, pois, assim como as aspas também destacam o uso de uma palavra fora do seu contexto ou significado costumeiro pelo qual, muitas vezes, se constrói uma ironia, as aspas urbanas também não se limitam a, meramente, ressaltar a presença de um determinado espaço, mas, sim, acarretam a sua ressignificação, originando uma nova espacialidade e a geração de sentidos, muitas vezes, não previsíveis e contraditórios. Assim,

os gramáticos diriam que as aspas questionam o valor da palavra ou a frase que assinalam, ou seja, que não as consideram corretas. Mas as aspas também valorizam a palavra no seu interior; como diria Leon Festinger; as aspas estimulam a atenção focal ao arbitrário, ao problemático, mas também ao importante. O mesmo ocorre no meio construído. (Sennett, 2018/2019, p. 277)

Sennett (2018/2019) também chega a indicar que muitos desses marcadores podem ser alocados arbitrariamente, porém não é o que parece acontecer com os bancos situados na praça Nelson Mandela, dada a proximidade com a rua e a posição enfileirada que, conforme pontuamos, tende a facilitar o controle.

Porém, paralelamente, tal disposição também favorece o encontro face a face, interação essa intrinsecamente relacionada com a ideia de comunidade que caracteriza uma praça pública. A nosso ver, essa forma de encontro, que possui lógicas distintas nas duas extremidades da Nelson Mandela, igualmente acentua e elucida os conflitos, as fronteiras, as delimitações entre o eu e o alheio, e a memória dos diferentes grupos que ali coexistem. Trata-se de aspas urbanas que não só chamam a atenção para os paradoxos que ali subsistem como também potencializam a emergência de distintas modalidades de interação e subjetivação, das quais decorre a formação de duas espacialidades no mesmo espaço físico-construído.

Um traço central dos usos dos bancos situados juntos à rua Mesón de Paredes é que eles são ocupados, praticamente, durante todo o dia, notando-se uma presença predominantemente masculina<sup>6</sup>. Não raro, também se observa a presença de homens vestidos com túnicas islâmicas e, pelo contato que tivemos com muitos deles, parte dos frequentadores desse trecho da praça são, de fato, muçulmanos. Com o tempo, descobrimos que há uma mesquita na rua Cabestreros, cuja esquina com a rua Mesón de Paredes está, justamente, diante da referida fileira de bancos. A porta do edifício permanece fechada a maior parte do tempo e apenas pelo movimento em alguns dias e horários é possível perceber que se trata de uma mesquita.

Nessa extensão da praça, verifica-se a delimitação de uma espacialidade de encontro

<sup>6</sup> Durante o trabalho de campo, além da presença de senegaleses, grupo preponderante na praça, também tivemos contato com homens de Guiné Bissau e Congo.

e convivência que circunscreve um “eu” muito específico, pautado essencialmente pela correlação de aspectos religiosos, étnico-raciais e de gênero. Na nossa condição de mulher branca, sozinha e estrangeira, trata-se de um local em que não é fácil se sentir confortável, pois a menor aproximação era observada com desconfiança. Porém, eventualmente, há a presença de pequenos grupos de jovens espanhóis que, em horários esparsos, sentam ali para conversar entre si e pouca interação com os demais frequentadores.

Ao longo dos meses em que frequentamos diariamente a praça, os usuários desse trecho foram, sem dúvida, os mais resistentes à nossa presença. Com o tempo, percebemos que a melhor forma de interagir com eles era responder assertivamente às “cantadas” que eles nos endereçavam, sobretudo os mais jovens. A partir desse contato, estabeleciam-se longas conversas que, frequentemente, culminavam num convite para uma festa ou um encontro privado, sobretudo quando dizíamos ser de nacionalidade brasileira. Foi por meio desses diálogos, restritos ao espaço da praça, que, efetivamente, confirmamos nossa hipótese de que a religião muçulmana era um fator de aglutinação dos usuários daquele espaço, aliada à questão étnica.

Em especial, um diálogo com um jovem rapaz, procedente da Guiné-Bissau, chamou-nos a atenção. Havia pouco tempo que ele estava em Madrid e falava o idioma espanhol com dificuldade. Num determinado trecho da conversa, ao relatarmos a importância das religiões de matriz africana no Brasil, o jovem demonstrou total desconhecimento sobre o assunto. Mais especificamente, quando falamos sobre os orixás e aludimos a Oxalá, ele imediatamente nos interrompeu e disse “ah, sim, Alá”, e passou a falar, animadamente, sobre a religião muçulmana, da qual ele era adepto. Longe de ser ruído, a tradução errônea feita pelo rapaz de “Oxalá” para “Alá” colocou-se como uma importante fonte de informação para nossa investigação.

Mais especificamente, a questão concernente à relação eu-outro parece acentuar-se nesse trecho pelo tipo de vínculo que se estabelece entre os seus frequentadores e os atendentes/proprietários dos três minimercados situados na rua Mesón de Paredes, em frente à praça (Figura 3). Regularmente, os usuários daquele espaço entram nesses comércios para comprar produtos de consumo imediato, como água e refrigerante. São pequenos estabelecimentos que possuem um traço em comum: em todos eles, seus proprietários são provenientes de Bangladesh. Durante o dia, são as esposas as responsáveis por atender os clientes desses estabelecimentos, que não possuem funcionários contratados. Outro traço em comum é que todas usam o hijab, vestuário utilizado por mulheres pertencentes à religião muçulmana.



**Figura 3** Minimercados Presentes na Rua Mesón de Paredes, da Direita Para a Esquerda: Auto Servicio Frutas y Verduras, Mashallah e Shamima

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

São negócios familiares, como uma delas nos relatou, ao afirmar, com certo orgulho, que seu marido tinha sido o primeiro a abrir o comércio naquele trecho da rua havia alguns anos. Conforme verificamos ao frequentar semanalmente esses minimercados como qualquer cliente, essas mulheres estabelecem um contato apenas “comercial” com os frequentadores daquele trecho da praça. Quanto a isso, uma situação, em especial, chamou-nos a atenção. Em outra conversa com a referida mulher, perguntamos se ela gostava de morar em Madrid e como era a relação com as pessoas do entorno. Enquanto ela respondia que a “vida era difícil ali”, um frequentador da praça entrou para comprar um produto e, quando se aproximou do caixa para pagá-lo, ela imediatamente parou de falar e abaixou a cabeça, como se não pudesse olhá-lo de frente ou como se ele não pudesse ouvir o que conversávamos. Mais sutilmente, em outras circunstâncias, tal incômodo também foi observado nos demais estabelecimentos.

Paralelamente, percebemos que, à medida que frequentávamos esses espaços, se estabeleceu entre nós e essas mulheres uma relação de certa cumplicidade, pois compartilhávamos, além da condição feminina, a situação de estrangeira procedente de país periférico. Uma das formas para tentar uma aproximação com elas era por meio de comentários banais acerca de algum produto ali encontrado — como, por exemplo, água de coco — pelo qual era feita remissão ao Brasil e à saudade do país, que resultava por servir de pretexto para que as comerciantes também falassem das suas histórias e da falta que sentiam dos seus países de origem, algo muito presente no discurso de todas as mulheres com quem conversamos.

Nota-se que a relação eu-outro se articula não apenas entre os frequentadores daquele trecho da praça, mas também entre os comerciantes que ali estão e que igualmente demarcam um espaço próprio. Pode-se dizer que a interação entre um grupo e outro também intervém na delimitação que cada um estabelece para si.

Esse mecanismo semiótico que, como Lotman (1996) indica, implica construir uma individualidade própria na relação com o outro pode, a nosso ver, acarretar ainda a

emersão de outro fenômeno sociocultural na esfera da urbe. Trata-se daquilo que Sennett (2018/2019), em alusão a Emmanuel Levinas, define como “o próximo como estranho” (p. 164). Como o autor aponta, tal relação é tecida no cotidiano das cidades e pressupõe o reconhecimento de um outro, estranho, muitas vezes impossível de ser compreendido, com o qual se trava uma relação mínima de convivência, até mesmo como garantia de sobrevivência de ambos os grupos, como acontece, por exemplo, nos mais variados intercâmbios comerciais. Com isso, seria possível apreender uma “ética civilizadora” (Sennett, 2018/2019, p. 164) que pauta boa parte dos vínculos que edificam a urbe.

A nosso ver, esse é um aspecto marcante das relações que se instituem entre os frequentadores dos bancos localizados junto à rua Mesón de Paredes e os comerciantes do entorno. Cada grupo constrói suas próprias espacialidades, com seus códigos culturais e de conduta que, de alguma maneira, retomam traços característicos dos locais de origem de cada um; paralelamente, o reconhecimento dessa diversidade é acompanhado da necessidade de se estabelecerem, entre eles, relações de convivência, uma vez que, de alguma forma, um precisa do outro. Não se percebe a existência de uma tensão manifesta entre esses grupos, porém tampouco eles mostram interesse em estreitar vínculos ou realizar qualquer intercâmbio.

Se considerarmos que, segundo a perspectiva semiótica de estudo da cultura proposta por Lotman (1996), a delimitação do espaço próprio de uma cultura é um elemento fundante dela própria, logo se pode pressupor que esse mecanismo, como se observa no trecho relatado, constitui um processo inerente a toda coletividade que se vê diante do desafio de edificar uma espacialidade própria num novo local de morada, sobre a qual intervém, irremediavelmente, a ação da memória informacional.

Como Makarychev e Yatsyk (2017) afirmam, segundo a ótica lotmaniana, qualquer fechamento é sempre momentâneo, pois se configura apenas como um estágio de autoconsciência e reorganização interna de uma dada esfera cultural. Inclusive, quanto a isso, os autores chegam a indicar a distinção, muito apropriada, entre distanciamento e isolamento, já que, no primeiro caso, não ocorre a negação da existência do outro, apenas o afastamento provisório dele. Encarada com um viés semiótico, essa é, a nosso ver, uma das condições necessárias para a criação do vínculo próximo–estranho.

O fato de a memória informacional intervir na configuração de um “espaço próprio” que é fruto da interação com o outro também faz com que uma determinada organização social adquira características únicas e códigos próprios, tendo em vista a especificidade das relações eu-outro que ocorre numa dada localidade. Ainda segundo Makarychev e Yatsyk (2017), aquele que transitoriamente exclui permanece, de algum modo, ligado àquele que foi excluído. Trata-se de uma situação sempre contextual que não impossibilita que outras relações possam vir a irromper na fronteira. Dessa perspectiva, naquele contexto, não há como desconsiderar que o distanciamento entre senegaleses e bangladeses resulta, igualmente, por defini-los na sua individualidade semiótica.

Além do mais, as fronteiras que uma determinada individualidade semiótica edifica com diferentes esferas nunca são as mesmas, o que igualmente interfere na singularidade delas. A depender do contexto, o que é próprio pode mudar de posição, assim como

o alheio, de modo que é a cultura que resulta por construir aquilo que, em certas circunstâncias, é o estrangeiro (Lotman, 2013), que pode adquirir diferentes gradações e níveis.

Essa é uma discussão que nos parece central para situar as relações que se articulam no referido trecho da praça, pois, para os proprietários dos minimercados situados na rua Mesón de Paredes, as pessoas que frequentam a Nelson Mandela seriam um tipo específico de estrangeiro, ou seja, o próximo–estranho, diferente do que ocorre com latino-americanos e espanhóis, com os quais parece haver outro tipo de relação e intercâmbio. O mesmo acontece com aqueles que estão diariamente na praça, que também mantêm um certo distanciamento dos proprietários dos minimercados, mas não de outros grupos, compostos também por espanhóis e latino-americanos. Como Sennett (2018/2019) igualmente aponta, “as diferenças não são todas iguais. As diferenças de classe não se vivem hoje da mesma maneira que as diferenças culturais de raça, religião ou etnia” (p. 176).

No contexto em questão, pela convivência que tivemos com os dois grupos, aliada à observação em campo, aspectos concernentes à raça e etnia parecem, de fato, adquirir uma relevância maior na tessitura da ideia do próximo–estranho, o que não significa que ambos circunscrevam a mesma delimitação em relação a outros agrupamentos. Outro aspecto que igualmente não pode ser desconsiderando, tendo em vista nossa condição de investigadora, é a relação de proximidade e cumplicidade que se constrói entre mulheres estrangeiras provenientes de regiões periféricas. O gênero parece colocar-se como um fator indispensável no grau de aproximação entre elas.

Tal percepção ganha força quando realizamos um contraponto com os usos que são feitos dos bancos situados na outra extremidade da praça, próximos à rua do Amparo, os quais ficam praticamente desocupados durante todo o dia, com exceção dos domingos, quando o bairro adquire uma dinâmica muito própria em virtude do grande fluxo de pessoas que o visitam para ir à feira do Rastro<sup>7</sup>. Nos demais dias da semana, a ocupação do espaço começa a partir da tarde, intensificando-se no final do dia.

Assim como no outro lado da praça, a presença de imigrantes oriundos do Senegal também é dominante, porém seus frequentadores são mais jovens. Também há mulheres de diferentes faixas etárias, inclusive idosas e casais inter-raciais com filhos pequenos. Em outras palavras, quando comparado ao tipo de público do lado oposto da praça, nota-se que se trata de um grupo mais heterogêneo e que são quase sempre as mesmas pessoas que, diariamente, ali se detêm.

A presença de espanhóis no trecho próximo à rua do Amparo é significativamente maior do que do outro lado, visto que é comum a presença de jovens e adolescentes que se reúnem em pequenas rodas e ali passam horas, conversando e compartilhando pequenos lanches, sobretudo nos finais de semana (Figura 4).

---

<sup>7</sup> A feira do Rastro ocorre desde o século XVI na região e ali é possível encontrar roupas, antiguidades, bijuterias, produtos de couro e decoração (Trapiello, 2018). Atualmente, acontece aos domingos e feriados.



**Figura 4** Praça Nelson Mandela — Visão geral da Metade Próxima à Rua do Amparo

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Provavelmente, em virtude da diversidade de grupos que frequentam esse trecho da praça, e onde, de fato, passamos a maior parte do tempo, percebemos que nossa presença ali mal era notada. Além do mais, em nenhum momento houve abordagens por meio de “cantadas”. Nesse trecho, sempre utilizávamos algum subterfúgio que surgia no momento para estabelecer alguma forma de interação, como, por exemplo, no dia que vimos um rapaz com a camiseta do grupo baiano Olodum. Esse foi um pretexto para “puxar assunto” e o jovem respondeu dizendo que a havia ganhado de um amigo brasileiro e que, realmente, gostava muito da música brasileira.

Há ainda outro agrupamento que, diariamente, ocupa aqueles bancos: trata-se de seis a sete mulheres, também do Bangladesh e vestidas com o hijab, que, sempre no final da tarde, se juntam em torno do último banco que fica diante do pequeno parque com brinquedos infantis localizado no fundo da praça. Todas possuem filhos pequenos e levá-los ao parque para brincar, após o horário da aula, é também uma forma de encontro e socialização entre elas, que, diariamente, passam horas ali (Figura 5).



**Figura 5** Mulheres Reunidas em Frente ao Parque Infantil Localizado na Praça Nelson Mandela

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Nota-se que esse ajuntamento constitui uma configuração completamente à parte naquele trecho da praça, uma vez que as mulheres que nele se reúnem não estabelecem nenhuma forma de interação com os demais frequentadores do local. Tal comportamento assemelha-se à relação próximo–estranho que, conforme apontamos, parece ser dominante no trecho junto à rua Mesón de Paredes.

Porém, ainda no que concerne ao trecho em estudo, notam-se ali alguns indícios de relações não mais pautadas pelo distanciamento eu–outro ou próximo–distante, mas, sim, por situações que emergem pelos intercâmbios tradutórios que ressignificam vínculos, por mais esparsas que sejam.

Um caso, em especial, chamou-nos a atenção. Não raro, aos domingos, residentes espanhóis sentam-se nos bancos localizados nesse trecho para tocar violão e cantar. Numa dessas ocasiões, um dos rapazes senegaleses que frequenta quase diariamente aquela extensão da praça chegou da rua do Amparo e aproximou-se de outros dois rapazes espanhóis que, ao violão, tocavam e cantarolavam uma canção pop espanhola. Ao se juntar ao grupo, de modo quase imediato, ele começou a entoar uma espécie de hip hop numa língua completamente desconhecida para nós, além do que, em boa parte da sua intervenção, havia apenas a percussão produzida pela própria voz.

Na correlação entre o pop e o hip hop, produziu-se uma sonoridade muito singular que não se limita a uma simples sobreposição. O caráter modal do som emitido pelo jovem — o qual, como Wisnik (1989) aponta, visa converter o ruído do mundo em formas sonoras ordenadas, e “é também o mundo dos timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos” (p. 40) — configura-se como uma estrutura rítmica que, mesmo correlacionada com o sintagma da canção, não possui um significado semântico específico ou manifesto, gerando assim a emersão de uma configuração textual inusitada, “como resultado da deformação do texto habitual segundo a influência das leis dessa comunicação” (Lotman, 1998, p. 51) que, no caso em questão, emergiu do encontro dos referidos rapazes.

Tal interação, extremamente prosaica e somente passível de ser percebida quando se frequenta cotidianamente aquele espaço, oferece o indicativo de um movimento auto-poético, muitas vezes individual e localizado, que, como Ferrara (2018) indica, constrói o cotidiano da urbe. Mais que isso, desvela a possibilidade de configuração de um processo de intraduzibilidade entre diferentes esferas culturais.

Lotman (1996) define-o pela correlação estabelecida entre linguagens absolutamente díspares, em que não há um algoritmo prévio que determine um parâmetro para a tradução. Com isso, são estabelecidas equivalências tradutórias casuais e incertas, das quais resulta a emersão de formas expressivas e textos culturais caracterizados por uma síntese muito específica, capazes de gerar a irrupção de sentidos não previsíveis ou a própria indefinição de um texto, tal como ocorreu no caso em questão, que resultou numa sonoridade que não era nem mais o pop, nem mais o hip hop.

Pode-se dizer que tal situação elucida como os processos operacionalizados pela fronteira podem se configurar como práticas sociais que possuem uma função sociocultural muito mais ampla. Aliada à tradução, Mezzadra e Neilson (2013/2017) também se

reportam à intraduzibilidade para explicar a especificidade de determinados processos de subjetivação que ocorrem na fronteira, pelos quais seria possível construir o “comum”. Mais particularmente, no âmbito da intraduzibilidade, isso implica a irrupção de uma determinada configuração que não pertence a nenhuma das esferas colocadas em diálogo, mas que, sem elas, tampouco existiria. Nesse sentido, o “comum” não existe como um a priori, mas é fruto de intercâmbios, a princípio, impensáveis e imprevisíveis, que continuamente acontecem na fronteira. Assim:

a relação de tradução que consideramos crucial para a composição do comum envolve uma retroalimentação constante das energias das lutas implicadas na construção dos *comuns*. A constituição material do comum não pode ser assimilada à lógica do universal e do particular. Esta é a razão pela qual podemos falar de traduzir o comum, que não é apenas apontar como se produzem *comuns*, mas também marcar como conectam e dividem simultaneamente as singularidades que os constituem. (Mezzadra & Neilson, 2013/2017, p. 330)

A construção do “comum” pela intraduzibilidade coloca-se igualmente como condição de possibilidade para a edificação de espacialidades únicas na urbe, por mais efêmeras que elas sejam, tal como a que relatamos anteriormente. Elas são fruto de práticas sociais absolutamente banais, as quais são condições fundamentais para a emergência de uma cidade construída em conjunto com uma ideia do “comum” que se realiza em meio a encontros, resistências e intercâmbios geradores da própria indefinição da urbe, como também das individualidades colocadas em relação, que passam a ser redefinidas em virtude das trocas tradutórias, pois “cada novo passo do desenvolvimento cultural incrementa, e não esgota, o valor informacional da cultura e, por conseguinte, incrementa, e não diminui, sua indefinição interna” (Lotman, 1996, p. 75).

Quanto a isso, Careri (2016/2017) estabelece uma importante correlação entre o *pidgin*, língua de contato ou comum que surge do encontro entre culturas que possuem idiomas completamente díspares, e os espaços *pidgin* que vêm à tona na urbe. O *pidgin* tende a ser criado espontânea e emergencialmente com o intuito de viabilizar a comunicação entre diferentes coletividades e nasce, sobretudo, do erro e da falta de compreensão daquilo que é dito, caracterizando-se por uma estrutura gramatical e normativa extremamente simplificada e rudimentar.

Da mesma forma, os espaços *pidgin* da urbe, também chamados pelo autor de “espaços públicos interculturais” (Careri, 2016/2017, p. 59), irrompem em meio a relações de intraduzibilidade edificadas entre códigos absolutamente díspares e diretamente ligadas a uma “dimensão imprevisível da realidade” (Careri, 2016/2017, p. 57), cujo devir, no momento da sua irrupção, se mostra incerto. Trata-se de um movimento da cidade dotado de uma lógica completamente avessa aos códigos normativos que caracterizam o planejamento urbano e que, não raro, ele intenta controlar.

Ainda com relação a isso, cabe enfatizar que, durante o período de realização do trabalho de campo, mais especificamente, em março de 2019, teve início o projeto de

reforma da praça<sup>8</sup>. Tal reabilitação começou na metade próxima à rua Mesón de Paredes e, durante as obras ali realizadas, não houve a interdição do espaço onde os bancos estão alocados, mas, sim, da grande área aberta situada entre eles e a grade que demarca o meio da praça. Essa etapa da reforma já foi finalizada e teve como foco a requalificação de parte do piso, o que não gerou mudanças significativas no desenho e na visualidade naquele trecho.

Muito diferente é a reforma que foi iniciada em maio de 2019 na metade próxima à rua do Amparo e que, no período da escrita deste artigo, ainda não tinha sido concluída. A reforma iniciou-se com a retirada dos equipamentos infantis do fundo da praça, seguida de intervenções no piso, que, primeiramente, geraram a interdição de frações da praça e, posteriormente, seu fechamento completo por meio de cercas colocadas na abertura de acesso a esse trecho.

Conforme nos relatou Norma, do coletivo La quimera de Lavapiés, não houve nenhum contato anterior do poder público com os usuários da praça para discutir, coletivamente, as intervenções ali empreendidas, de modo que o único dado que ela obteve foi conseguido por meio de conversas informais com os trabalhadores da obra, que lhe informaram a ampliação da área de lazer destinada às crianças. Paralelamente, as únicas informações que obtivemos sobre o projeto estavam disponíveis no site vinculado à prefeitura, curiosamente intitulado Decide Madrid, e estão colocadas da seguinte maneira:

projeto de reativação da praça, com colocação de hortas e atividades lúdicas, eliminando pontos de conflito para atrair um setor da população como famílias e pessoas idosas e lhes permita o disfrute sem medo deste espaço que também lhes pertence. (Alemrac, 2012)

É difícil não causar estranheza o fato de o projeto prever uma requalificação que visa eliminar “pontos de conflito” e ser voltado a famílias e pessoas idosas que possam desfrutá-lo sem medo. Conforme relatamos, a praça já é frequentada por famílias e pessoas de mais idade, como também por jovens. Porém, ao que parece, não se trata dos grupos que o poder público acredita que devem ou podem ocupar aquele espaço, o que, a nosso ver, contribui para ratificar o processo de gentrificação que tem direcionado o planejamento urbano na região. De certo modo, esse discurso igualmente parece indicar o reconhecimento da possibilidade de irrupção, naquela localidade, de uma cidade cada vez mais difícil de ser controlada e/ou administrada, o que exige a contínua redefinição do seu espaço físico como tentativa de “apagar” os usos e as memórias que o qualificam e o constroem como tal.

Por outro lado, tal como acompanhamos, mesmo em meio a obras, os frequentadores habituais não deixaram de usar esse trecho da Nelson Mandela. Assim que os equipamentos infantis foram retirados, inúmeros grafites surgiram no muro que ficava junto a eles (Figura 6). O contraste gerado pelo colorido daquela intervenção ressaltou ainda mais o caráter austero e a cor acinzentada que distingue o desenho da praça.

<sup>8</sup> Cumpre ressaltar que outras praças do bairro também passaram por intervenções urbanísticas.



**Figura 6** Grafites Realizados na Praça Nelson Mandela Após a Retirada do Parque Infantil

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Como Sennett (2018/2019) aponta, “a cor está destinada a desafiar as distintas pegadas que geralmente o tempo deixa nos materiais físicos” (p. 99), aspecto esse que se mostra premente, sobretudo, nos bancos localizados nessa parte da praça, pois muitos foram pintados de diferentes cores pelos seus próprios usuários (Figura 7). As tonalidades desgastadas, sujas ou que também já foram pichadas constroem uma visualidade que demonstra que “o meio físico foi usado; a vida marca a forma” (Sennett, 2018/2019, p. 99). Ainda que, como o autor aponta, a cor seja um indicativo do decurso do tempo e o grafite ali realizado seja um traço do presente, o segundo parece justamente dialogar com as marcas que foram construídas com o tempo e que sinalizam diferentes formas de uso da praça, constituindo, a nosso ver, a ação da memória criativa da urbe que irrompe quando em tensionamento com o planejamento urbano.



**Figura 7** Bancos Localizados na Praça Nelson Mandela, Próximos à Rua do Amparo

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Além disso, como as obras tendem a se concentrar no período da manhã, é recorrente a derrubada da cerca de proteção no final da tarde por aqueles que já frequentavam a praça e continuam a fazê-lo (Figura 8).



**Figura 8** Abertura da Cerca de Proteção — Praça Nelson Mandela

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Porém, isso não ocorreu com as mulheres cujos filhos utilizavam o parquinho ali existente: assim que ele foi retirado, elas passaram a se encontrar na praça Tirso de Molina, localizada a poucas quadras dali e que igualmente possui equipamentos infantis. Observamos, ainda, a derrubada das cercas aos domingos pelos responsáveis pelo coletivo La quimera de Lavapiés, que, nesse dia, vendem refeições feitas de forma “colaborativa”, em que cada um paga o quanto quiser ou puder (Figura 9).



**Figura 9** Derrubada da Cerca de Proteção na Praça Nelson Mandela  
Pelos Membros do Coletivo La Quimera de Lavapiés

Créditos. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

A nosso ver, tais práticas — suscitadas por uma intervenção que se coloca autoritariamente sobre o espaço, desconsiderando a memória dos usos que ali se construíram — oferecem um indicativo da potencialidade de irrupção de um “comum” e de uma cidade pidgin que, segundo a lógica do planejamento urbano, devem ser evitados. Inclusive, não deixa de ser sintomático o fato de a reforma que está sendo feita no

trecho próximo à rua do Amparo ser muito mais radical do que aquela realizada na outra metade. Dessa forma, fica a dúvida sobre os usos que serão potencializados na praça Nelson Mandela uma vez finalizada a sua requalificação, como também de que maneira a memória ali inscrita será ressignificada.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O reconhecimento de duas modalidades distintas de uso da praça Nelson Mandela torna patente a ambivalência que caracteriza os processos que são operacionalizados na fronteira, que abarcam tanto a individualização semiótica como as relações de tradução e intraduzibilidade. Por consequência, constroem-se diferentes espacialidades que, antes de tudo, elucidam as transformações informais que todo processo migratório gera na urbe e que apontam para diferentes devires, os quais incluem a ressignificação daquilo que já estava lá. Como Careri (2016/2017) indica, “quem chega nos muda” (p. 58), de modo que não há como desconsiderar a maneira pela qual tais espacialidades constitutivas do bairro Lavapiés o redefinem no seu cotidiano mais banal.

Com isso, ocorrem formas de ocupação em que, por mais que se intente prevê-las ou direcioná-las, há sempre um dado de imprevisibilidade. O estrangeiro não se reporta a uma situação estanque e predefinida, uma vez que envolve um contexto específico cujas posições são continuamente redefinidas por diferentes encontros e tensionamentos. Atentar para esse aspecto implica considerar de que maneira os processos de subjetivação, pelos quais os sujeitos se redefinem continuamente geram, igualmente, construções e reconstruções de espacialidades pela delimitação do eu em relação ao alheio, de modo que, como Sennett (2018/2019) aponta, “o conhecimento dos migrantes é o conhecimento que todos os urbanistas necessitam, uma vez que abandonaram a segurança do familiar e do local” (p. 262).

Pela subjetivação que acontece na fronteira, levando em conta a especificidade de um sujeito continuamente em trânsito, se constrói uma cidade nômade que, ausente de “pontos de referência estáveis” (Careri, 2002/2013, p. 46), está igualmente em movimento. Não se trata apenas do deslocamento físico no espaço, mas do deslocamento do próprio espaço que se opera pela redefinição das espacialidades, fato que, inevitavelmente, coloca um enorme desafio para se pensarem as grandes cidades na atualidade. Nessa perspectiva, a análise aqui apresentada pode ser vista como um importante meta-texto que, por sua vez, nos permite aventar a condição de inúmeras outras megalópoles, onde novos “comuns” irrompem diariamente em virtude dos processos migratórios.

### AGRADECIMENTOS

Trabalho realizado em memória de Jorge Lozano.

## REFERÊNCIAS

- Alemrac. (2018,7 de dezembro). *Reactivación plaza Nelson Mandela*. <https://decide.madrid.es/presupuestos/presupuestos-participativos-2019/proyecto/14208>
- Careri, F. (2013). *Walkskapes. O caminho como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.). Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2002)
- Careri, F. (2017). *Caminhar e parar* (A. Bernardini, Trad.). Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2016)
- Debord, G. (2003). Teoria da deriva. In P. B. Jacques (Ed.), *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade* (pp. 87–91). Casa da Palavra.
- Fernández, J. (2013). *Las políticas de gentrificación en la ciudad neoliberal. Nuevas clases medias, producción cultural y gestión del espacio público. El caso de Lavapiés en el centro histórico de Madrid* [Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23816/1/T34970.pdf>
- Ferrara, L. (2000). *Os significados urbanos*. Edusp.
- Ferrara, L. (2002). *Design em espaços*. Rosari.
- Ferrara, L. (2008). *Comunicação. Espaço. Cultura*. Annablume.
- Ferrara, L. (2018). *A comunicação que não vemos*. Paulus.
- Ingold, T. (2016). Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, 39, 404–411. <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2016.3.21690>
- Ingold, T. (2017). Antropologia versus etnografia. *Cadernos de Campo*, 26, 222–228. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v26ilp222-228>
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (2013). *The unpredictable workings of culture* (B. Baer, Trad.). TLU Press. (Trabalho original publicado em 2010)
- Makarychev, A., & Yatsyk, A. (2017). *Lotman's cultural semiotics and the political*. Rowman & Littlefield International.
- Mezzadra, S., & Neilson, B. (2017). *La frontera como método. O la multiplicación del trabajo* (V. Hendel, Trad.). Traficantes de sueños. (Trabalho original publicado em 2013)
- Osorio, C. (2017). *Lavapiés y El Rastro*. Tempora.
- Rodríguez, A. C. (2015). *La crisis a pie de barrio. Los casos de Lavapiés y San Isidro (Madrid)* [Dissertação de mestrado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. [https://eprints.ucm.es/id/eprint/51691/1/21-2017-03-15-Cl17\\_W\\_Alba%20Crusellas.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/51691/1/21-2017-03-15-Cl17_W_Alba%20Crusellas.pdf)
- Santos, M. (1994). *Técnica, espaço, tempo: Globalização e meio técnico, científico, informacional*. Hucitec.
- Sanz, A. R. (2010). *Inmigración y mercado de trabajo. "Economías inmigrantes" en Lavapiés (Madrid)* [Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11412/1/T32358.pdf>

Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad* (M. Galmarini, Trad.) Editorial Anagrama. (Trabalho original publicado em 2018)

Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* (V. Hendel, Trad.). Traficantes de sueños. (Trabalho original publicado em 1996)

Trapiello, A. (2018). *El Rastro*. Ediciones Destino.

Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. Companhia das Letras.

## NOTA BIOGRÁFICA

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa é doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, realizou estágio pós-doutoral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (bolsa Fapesp) e na Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do Cecult — Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2039-7610>

Email: [regianemo@uol.com.br](mailto:regianemo@uol.com.br)

Morada: Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Rua General Argolo, 40, Santo Amaro/ BA. CEP: 44200-000

**Submetido: 31/01/2021 | Aceite: 20/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## **COMUNICAÇÃO E MOBILIDADE: EXPERIÊNCIAS DE DESLOCAMENTO MEDIADO EM BUENOS AIRES**

**Lucas Durr Missau**

Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Comunicação Social,  
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

---

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo identificar e descrever as especificidades da experiência de mobilidade urbana dos habitantes que utilizam aplicações de transporte para se deslocarem pela cidade de Buenos Aires, levando em conta os aspectos sociais, econômicos e culturais de suas experiências. Buscamos elementos para entender como o uso dessas apps faz parte da vida cotidiana das pessoas e, em última instância, até que ponto contribui para a inclusão social, revelando os aspectos sociais que estão em jogo. Com a intenção de mobilizar os estudos de comunicação, teoricamente, este trabalho articula o novo paradigma da mobilidade nas ciências sociais com os estudos culturais. Acompanhamos nove participantes do estudo, desde o primeiro evento de seus dias até o último, durante uma jornada diária. Ao acompanhá-los pela cidade, os instrumentos de coleta incluíram entrevistas e gravações em vídeo de momentos da viagem a partir da perspectiva dos próprios participantes, que usaram óculos com uma câmera de vídeo oculta. Com base nas narrativas sobre as histórias de vida dos participantes durante a viagem, descrevemos como imaginar, adaptar e pertencer a um ambiente estranho e às vezes hostil se relacionam com experiências de viagem mediadas por dispositivos móveis. Portanto, descrevemos processos nos quais as narrativas sobre as experiências de migração e os fluxos diários de deslocamento são articulados com a mediação de aplicações de transporte.

### **PALAVRAS-CHAVE**

aplicações, experiência, Buenos Aires, comunicação, mobilidade

---

## **COMMUNICATION AND MOBILITY: MOBILE-MEDIATED DISPLACEMENT EXPERIENCES IN BUENOS AIRES**

### **ABSTRACT**

This article aims to identify and describe the specificities of the urban mobility experience of inhabitants who use transportation apps to move around the city of Buenos Aires taking into account social, economic and cultural aspects of their experiences. We seek elements to understand how the use of these apps is part of people's daily lives and, ultimately, to what extent it contributes to social inclusion, revealing the social aspects that are at stake. Intending to mobilize communication studies, theoretically, this paper articulates the new paradigm of mobilities in the social sciences with cultural studies. We accompanied nine participants of the study, from the first event of their days to the last, during a daily journey. When accompanying them around the city, the collection instruments included interviews and video recording of travel moments from the perspective of the participants themselves, who wore glasses with a hidden video camera. Based on the narratives of participants' life stories during commuting, we describe

how imagining, adapting and belonging to a strange and at times hostile environment relates to mobile-mediated travel experiences. Therefore, we describe processes in which the narratives about the experiences of migration and the daily flows of displacement are articulated with the mediation of transportation applications.

#### KEYWORDS

applications, Buenos Aires, experience, mobile communication, urban mobility

---

## INTRODUÇÃO

Nosso foco neste artigo é descrever a experiência de deslocamento mediada por dispositivos móveis na cidade autônoma de Buenos Aires, Argentina, e identificar as particularidades do uso de aplicações de transporte<sup>1</sup> pelos habitantes. Argumentamos pelo aspecto multidimensional que caracteriza a utilização de aplicações de dispositivos móveis para auxiliar os deslocamentos dos habitantes na cidade de Buenos Aires. Neste sentido, descrevemos momentos em que as especificidades e as necessidades diárias de deslocação dos habitantes, mediadas por essas aplicações, entrelaçam-se com as suas histórias de vida.

Teoricamente, nosso trabalho é inspirado por investigações que articulam o novo paradigma de mobilidade nas ciências sociais (Hannam et al., 2006; Sheller & Urry, 2006; Urry et al., 2006) e os estudos culturais (Goggin, 2012; Morley, 2017; Ozkul, 2015; Ozkul & Gauntlett, 2014; Wiley & Packer, 2010; Wilken & Goggin, 2012). Nesta perspectiva, a comunicação ocorre em movimento e em relação com outras disciplinas tais como a sociologia, antropologia, geografia, e outras, abordando questões relacionadas à comunicação, mobilidade, transporte, e tecnologias.

Neste trabalho, não pretendemos descrever o potencial de desenvolvimento da mobilidade urbana através da utilização de aplicações. Buscamos elementos para compreender como este processo faz parte da vida cotidiana das pessoas e, em última instância, em que medida contribui para a inclusão social, revelando os aspectos sociais que estão em jogo. Nossa hipótese sugere que um olhar mais atento a partes selecionadas do cotidiano dos habitantes forneceria dados qualitativos capazes de revelar e caracterizar os pontos de conexão e desconexão entre, de um lado, as estruturas de mobilidade e comunicação estabelecidas na cidade e, do outro, as necessidades e desejos vividos pelos habitantes.

Então, a partir desta problemática mais ampla, nos concentramos em duas questões primárias para este trabalho:

1. Como essas aplicações são utilizadas pelos usuários de transportes públicos na cidade de Buenos Aires?
2. Como a utilização dessas aplicações pelos habitantes se relaciona com as suas experiências de vida?

---

<sup>1</sup> Este artigo discute parte dos resultados de uma tese de doutoramento realizada entre os anos de 2014 e 2019, no Doutorado em Comunicação da Universidade Nacional de La Plata, Argentina (Durr Missau, 2019).

Dessas questões decorrem os dois objetivos que propusemos abaixo:

1. Identificar as especificidades da experiência de mobilidade urbana dos habitantes que utilizam as aplicações de transporte para se deslocarem pela cidade de Buenos Aires.
2. Descrever as especificidades da mobilidade urbana cotidiana em Buenos Aires, considerando os aspectos sociais, econômicos e culturais da experiência dos habitantes.

A proposta teórica de abordar a comunicação em movimento teve suas implicações metodológicas. Neste sentido, as entrevistas com os participantes aconteceram enquanto eles se deslocavam de um lugar para outro da cidade. Nesta pesquisa, acompanhamos nove habitantes que utilizavam aplicações de transporte para auxiliar seus deslocamentos pela cidade, desde o primeiro evento de seus dias, até o último. Ao acompanhá-los pela cidade, realizamos entrevistas e gravamos vídeos a partir da perspectiva dos próprios habitantes por meio de óculos com uma câmera de vídeo oculta.

### **COMUNICAÇÃO E MOBILIDADE: UM DIAGRAMA TEÓRICO PARA ENTENDER AS EXPERIÊNCIAS DE DESLOCAMENTO GUIADAS POR DISPOSITIVOS MÓVEIS**

À medida que a pesquisa se desenvolveu, algumas noções emergiram como pontos-chave para entender a relação entre comunicação e mobilidade através da experiência dos participantes. Questionamentos sobre migração, fluxos, redes, lugares, sujeitos e objetos emergiram das histórias contadas pelos participantes sobre suas próprias experiências de mobilidade. Assim, a conexão que estabelecemos entre estes conceitos foi feita através de elementos que encontramos no trabalho de campo. Da mesma forma que a pesquisa teórica nos proporcionou uma compreensão do significado histórico destes termos, a pesquisa de campo nos mostrou aspectos do contexto social e das práticas.

A Figura 1 ilustra a correlação que estabelecemos entre estes conceitos. Ela mostra como visualizamos o fenômeno e nos ajudou a sistematizar a análise e a descrever os processos em estudo. O diagrama que desenhamos está disposto sobre dois eixos: um horizontal, representando a compressão do tempo; e um vertical, representando o espaço. O eixo de compressão de tempo associa migrações e fluxos, enquanto o eixo espacial conecta simultaneamente redes e lugares com sujeitos e objetos. O eixo espacial funciona como um marco que se move ao longo do eixo de compressão de tempo, conectando o passado com o presente e a lentidão do processo de migração com a alta velocidade dos fluxos cotidianos contemporâneos.

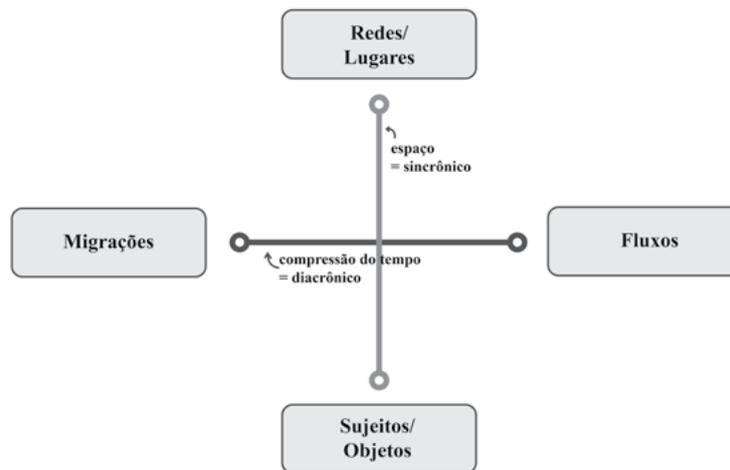


Figura 1 Diagrama de Conceitos para Interpretar as Experiências de Deslocamento Mediado por Dispositivos Móveis

Créditos. Lucas Durr Missau

Com isso em mente, estamos pensando a mobilidade e a comunicação para além de nossa vida cotidiana, para além dos aspectos concretos da rotina de partir e chegar a um lugar. Buscamos descrever como esses momentos de deslocamento diário também se relacionam com as histórias do passado vividas pelos habitantes de Buenos Aires. Os meios de transporte e, em nosso estudo, os dispositivos móveis, são objetos técnicos em relação aos quais “os sujeitos constroem sentidos e imaginários e através do qual reproduzem *habitus* e modos de vida” (Martins & Araujo, 2017, p. 109).

Como indicam Martins e Araujo (2017), isto “não só atravessa dimensões objetivas no uso do transporte ou meio de deslocamento, como combina memórias e histórias dos lugares, das relações e das situações de vida dos autores da narrativa, bem como de pessoas e outras personagens” (p. 110). Assim, descrevemos e refletimos sobre as experiências dos sujeitos que se cruzam com a mobilidade, como etnicidade, identidade, gênero, classe, política, trabalho, lazer, e outros.

Os estudos migratórios são um campo interdisciplinar, constituído por estudiosos de antropologia, sociologia, política, relações internacionais, comunicação, geografia, história, direito, psicologia e línguas, entre muitos outros. É também um campo diversificado porque não se concentra apenas na circulação de pessoas de um país para o outro, mas também na imobilidade e nos processos de fixação, adaptação e integração de migrantes em um país estrangeiro.

Fortier (2014, pp. 64–65) assinala que a pesquisa científica que tem a migração como objeto de estudo está dividida em três níveis. O primeiro nível — o nível macro — concentra sua abordagem nas estruturas ou infra-estruturas da migração, tais como práticas institucionais, políticas e leis que regulamentam o movimento migratório; sua fixação e integração; e movimentos ou organizações transnacionais. O segundo nível — o nível meso — diz respeito às tecnologias de viagem e comunicação; estratégias

e condições de migração e assentamento; movimentos políticos e de base; e várias redes locais, nacionais, transnacionais ou de diáspora. O terceiro — o nível micro — concentra-se em experiências individuais e coletivas, estratégias, aspirações e decisões familiares relativas à migração e mobilidade, mas também trata de produções culturais e representações das vidas dos migrantes.

Nossa pesquisa se concentra nas práticas sociais de deslocamento mediadas por dispositivos móveis. Focalizamos a análise e o trabalho de campo no nível micro, já que abordamos a mobilidade urbana cotidiana — nível micro — inter-relacionada com a comunicação e tecnologia — nível meso.

Sob esta abordagem, a migração conecta a mobilidade diária com a biografia dos participantes. Além de revelar o país de origem de cada um dos habitantes, nossa abordagem apresenta o movimento em um modo histórico, complementando a noção de fluxos. Um importante ponto que conecta as noções de migrações e de fluxos é o imaginário social, como definido por Fortier (2014): “‘imaginários’, que moldam e são moldados por regimes de práticas, estão profundamente integrados ao nosso cotidiano e informam as nossas formas de ver e compreender o mundo” (p. 69). Os estudos de migração com foco no imaginário social abordam como o fenômeno se desenvolve e como ele se desdobra entre as pessoas, seus interesses e desejos no panorama da mobilidade. Entre os trabalhos com este escopo, Fortier (2014) identifica estudos sobre a representação de filmes, livros, fotografias, discursos públicos entre outros; e também trabalhos que tentam entender como o imaginário molda a percepção de identidades e diferenças, de fronteiras e limitações, da relação com outros próximos ou distantes:

o que eu sugiro é que adicionar imaginários e afetos ao conjunto de ferramentas conceituais da pesquisa sobre migração dentro dos estudos sobre mobilidade nos permite sondar as formas pelas quais os sujeitos marginais e dominantes, móveis e sedentários estão envolvidos na inextricabilidade do desejo e da política através de complexos processos de internalização, incorporação e (des)identificação. (p. 70)

A migração também é abordada a partir da produção e reprodução das diferenças no espaço urbano. Num diálogo crítico com a noção de gueto para entender a reprodução das mudanças no espaço urbano, representado por autores como Wirth (1928) e Sennett (1994/1997); e outro modelo que estudou a configuração e uso do espaço urbano, enfatizando a heterogeneidade racial e cultural dos espaços segregados, representados por Rodríguez e Arriagada (2004) e Portes et al. (2005), Caggiano e Segura (2014) concluem, com base em uma investigação sobre a experiência dos imigrantes bolivianos na Região Metropolitana de Buenos Aires, que a configuração dos espaços urbanos não pode ser compreendida apenas pela lógica dos estudos acima mencionados. Em outras palavras, “elas não podem ser plenamente compreendidas com uma simples aplicação da lógica de centro da cidade rico/periferia pobre, nem segundo o esquema típico do gueto racial” (Caggiano & Segura, 2014, p. 39). Segundo os autores, a distinção nas formas de apropriação dos espaços urbanos é feita através da articulação entre a lógica desigual do mercado imobiliário e a estigmatização social dos migrantes.

Se, em nossa perspectiva, a migração está mais concentrada nas histórias de vida, os fluxos se concentram nos deslocamentos diários. Ambos são determinados pela prática social. Na elaboração teórica de Martín-Barbero, a ideia de fluxo está relacionada a fluxos virtuais de imagens e dados, onde ocorre uma compressão espaço-temporal (Moura, 2009). Em nosso trabalho, ampliamos esta noção para incluir as práticas sociais de mobilidade. Assim, o termo também aborda o sentido de qualidade de deslocamento e movimento, relacionando sujeitos e objetos com lugares e redes, que buscam maximizar a compressão do espaço e do tempo.

Outros reconhecidos teóricos das ciências sociais, como Anthony Giddens, Arjun Appadurai, Manuel Castells, Bruno Latour e Zygmunt Bauman, pensam sobre as particularidades da globalização contemporânea e do capitalismo com base no conceito de fluidez, relacionando-o com o crescimento dos números e variedades de mobilidade (Salazar & Jayaram, 2016, p. 3). Entretanto, os fluxos não são caracterizados apenas por sua fluidez.

Uma descoberta de nossa pesquisa de campo foi que a mobilidade não era fluida. Ou seja, os fluxos que envolvem sujeitos, objetos e ideias, de fato, enfrentam resistência. Esta descoberta empírica também está presente no trabalho teórico de estudiosos nas áreas de antropologia, geografia e sociologia (Cresswell, 2014a; Edensor, 2011; Marston et al., 2005; Smith, 1996; Tsing, 2005) que problematizam a noção de fluidez.

Essa resistência se denomina fricção (Cresswell, 2014a; Tsing, 2005), que, neste contexto, assume um sentido social e cultural. “A fricção, aqui, é um fenômeno social e cultural que se experimenta e se sente quando se deixa de dirigir por uma cidade ou se pára para ser interrogado em um aeroporto internacional” (Cresswell, 2014a, p. 108). Neste sentido, assinalamos a fricção entre sujeitos, objetos e ideias no desempenho diário de deslocamento na cidade de Buenos Aires, evidenciando o aspecto diferenciado da mobilidade.

As noções de sujeitos e objetos indicam as experiências das pessoas sob uma perspectiva relacional com espaços, lugares e objetos. Estas categorias mostram a inter-relação entre participantes e dispositivos móveis, e expõem as singularidades e generalidades que compõem estas relações.

Por sua vez, enquanto se movem, as pessoas estabelecem relações concretas e simbólicas com o ambiente. Assim, lugares e redes são criados à medida que as rotas são realizadas; os lugares são os pontos de ancoragem e as redes são as tramas que conectam estes pontos. Por outro lado, em movimento, sujeitos e objetos rompem com conexões estabelecidas com determinados lugares e criam novas conexões com outros lugares.

Embora os abordemos juntos, redes e lugares são conceitos diferentes. Os lugares têm sido estudados há muito tempo na sociologia e na geografia (Cresswell, 2004, 2006, 2014b; Easthope, 2004; Gieryn, 2000; Malpas, 1999; Soja, 1989). Doreen Massey (1995) propõe uma definição de lugar que nos ajuda a dialogar com o conceito de rede. Ela define um lugar como “a localização de conjuntos particulares de relações sociais [e] espaços de atividade que se entrecruzam” (Massey, 1995, p. 61). Como Easthope (2004) resumiu, através de Massey, lugares podem ser entendidos como “pontos nodais em redes de relações sociais” (p. 129).

Em resumo, os lugares são “espaços aos quais as pessoas deram sentido. São espaços aos quais as pessoas estão conectadas de uma forma ou de outra. Esta é a definição mais simples e comum de um lugar — uma localização dotada de sentido” (Cresswell, 2004, p. 7).

Dotados de sentido, os lugares são construídos dentro da diversidade e adquirem o status de lugares de história e identidade na cidade (Cresswell, 2004, p. 5). Assim, podemos usar algumas diretrizes para defini-los. Cresswell (2004, pp. 7–9) destaca três elementos fundamentais indicados pelo geógrafo John Agnew (2002, p. 16) para a definição de lugar: (a) uma localização na qual a vida diária se concentra para um determinado grupo de pessoas; (b) um *locale*, que conecta a localização a redes mais amplas e à extensão de terra a que pertence; e (c) um sentido de lugar ou identificação simbólica de um lugar como constitutivo e distintivo de identidades e interesses pessoais.

Na sociologia, Gieryn (2000) contribui com três outros elementos para a definição de um lugar: (a) localização geográfica; (b) forma material; e (c) investimento com sentido e valor. Por definição, eles se assemelham aos conceitos de Agnew (2002). Ambos concordam sobre a relevância do sentido na constituição de um lugar. “Um lugar no universo, com uma reunião de coisas físicas ali, torna-se um lugar somente quando abrange história ou utopia, perigo ou segurança, identidade ou memória” (Gieryn, 2000, p. 465).

Inspirada nos estudos de Massey (1994, 1995, 2005, 2007, como citado em Jirón, 2009, p. 176) e repensando o conceito de lugar aplicado à lógica da mobilidade urbana contemporânea, Paola Jirón (2009) define lugar como um evento, um evento que nunca está completo, finalizado ou limitado. Semelhante a Cresswell (2001), ela entende que os lugares estão em processo de ser (trans)formados. Jirón (2009) escolhe a expressão “mobile place making” (p. 176) para caracterizar as práticas diárias de mobilidade urbana.

Embora esta noção de lugar esteja ligada aos elementos constitutivos expostos por John Agnew (2002), a definição de Jirón (2009) o posiciona no contexto das práticas de mobilidade diária. Para a autora, lugar é a apropriação e transformação do espaço, um fenômeno relacionado à reprodução e transformação da sociedade no tempo e no espaço. A noção de lugar adquire um sentido aberto, em constante construção e composta de repetidas práticas sociais cotidianas. “Lugar é o contexto da prática e o produto da prática; portanto, a relação entre lugares e práticas, particularmente aquelas que ocorrem diariamente, é extremamente relevante na vida urbana contemporânea” (Jirón, 2009, p. 177).

Por sua vez, pensamos as redes como as tramas virtuais existentes por meio das quais é possível a conexão entre lugares através dos sentidos construídos. A estrutura física das redes é o lugar, mas a sua essência é o sentido entre um lugar e outro. As redes são as pré-localizações responsáveis pelas conexões que vão além das limitações de espaço e tempo da mobilidade física. As redes são a estrutura abstrata de mobilidade. Por vezes, podem ser mapas mentais e virtuais, redes sociais, comunicação instantânea através de mensagens, vídeos, imagens, conteúdo informativo, e muito mais. Portanto, ao olhar a comunicação e a mobilidade no contexto das tecnologias de informação e comunicação, os lugares e redes são analisados juntamente com o foco nas práticas sociais.

Em uma abordagem ampla, nossa hipótese teórica sugere que as estruturas de comunicação e mobilidade moldam as experiências diárias de viagem e condicionam estilos de vida. As tecnologias de comunicação, que atuam como mediadoras neste processo, aprimoram os parâmetros que operam nestes moldes. Entretanto, enquanto as aplicações são projetadas para melhorar a integração dos habitantes com as estruturas de transporte, as experiências de mobilidade dos habitantes são desafiadas por fatores sociais que vão além das competências planejadas e implementadas. Portanto, nossa hipótese indica a necessidade de políticas públicas que visem a inclusão baseada em parâmetros sociais que vão além das competências das tecnologias em uso.

Neste trabalho, não pretendemos esgotar os conceitos ilustrados na Figura 1. Descrevemos como eles foram percebidos no contexto de nossa pesquisa. Em razão dos objetivos deste texto, nosso propósito é descrever experiências relacionadas a migrações e fluxos. A partir das narrativas das experiências de habitantes, descrevemos processos e práticas sociais que estão em jogo em contextos de deslocamentos mediados. Neste contexto, migrações e fluxos se articulam na performance diária da cidadania em um país estrangeiro e nas aspirações e desejos de vida que são constituintes do imaginário social.

#### UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A COMUNICAÇÃO EM MOVIMENTO

Abordar a mobilidade através de estudos de comunicação móvel requer métodos capazes de acompanhá-la. Assim, necessitamos de métodos móveis para monitorar os deslocamentos e de criatividade para encontrar ferramentas capazes de revelar as particularidades do nosso objeto de investigação.

A fim de identificar as particularidades da experiência de mobilidade urbana dos cidadãos que usam aplicações móveis para se deslocarem pela cidade, realizamos uma etnografia multissituada (Marcus, 1995, 2011) usando a técnica de sombra (Jirón, 2011, 2012); um método de coleta de gravações de vídeo em que os próprios participantes da pesquisa gravaram seus deslocamentos usando óculos com câmeras embutidas neles.

Os participantes foram selecionados pelo método *snowball* (bola de neve, ou em cadeia). Os participantes de uma amostra inicial feita para testar a metodologia (adaptação dos participantes ao uso dos óculos e a gravação das entrevistas em movimento) recomendaram outros participantes. A composição do grupo final de estudo priorizou os usuários de transporte público e que utilizavam diferentes meios de transporte.

Conduzimos entrevistas em movimento, enquanto os habitantes se deslocavam pela cidade, com participantes que tinham entre 22 e 34 anos. Eles eram nativos dos seguintes países da América Latina: Argentina (cinco), Paraguai (dois), Colômbia (um) e Venezuela (um). Oito desses participantes estavam empregados e tinham uma renda mensal fixa. Apenas um deles, músico e artista de rua, não tinha um emprego formal. Sua renda variava entre um e sete salários mínimos (Tabela 1).

PSEUDÔNIMO DO PARTICIPANTE	PAÍS DE NASCIMENTO	TRABALHO FORMAL	IDADE	RENDA (SALÁRIO MÍNIMO)
Agustina	Argentina	Sim	29	Até três
Pancho	Argentina	Sim	33	Até cinco
Ceci	Argentina	Sim	32	Até sete
Vivi	Argentina	Sim	32	Até três
Iván	Argentina	Não	25	Indeterminado
Didi	Colômbia	Sim	23	Até três
Karen	Paraguai	Sim	27	Até cinco
Thomas	Paraguai	Sim	24	Até três
Marce	Venezuela	Sim	34	Até três

Tabela 1 Dados Sócio-Econômicos dos Participantes

Nota. O salário mínimo da Argentina, em julho de 2018, era de aproximadamente USD 602,40

Os instrumentos de coleta de dados que utilizamos para nosso acompanhamento incluíram entrevistas, mapeamento das rotas de deslocamento dos cidadãos, e os vídeos gravados por eles. As entrevistas foram baseadas em um conjunto de perguntas que os participantes responderam enquanto se deslocavam pela cidade.

As rotas de deslocamento foram mapeadas usando uma aplicação<sup>2</sup> instalada no telefone do pesquisador. Esta aplicação permitiu o rastreamento de locais, horários e modos de viagem. Os vídeos foram gravados usando óculos com câmeras embutidas que os participantes usavam durante suas viagens do dia. Os habitantes foram informados sobre a câmera e consentiram participar do estudo.

Usamos um modelo simples de óculos para a gravação dos vídeos. Trata-se de um modelo conhecido no mercado como “óculos de espionagem”. Escolhemos este modelo por sua descrição, praticidade e custo. Este modelo de óculos grava vídeos em alta resolução (HD em formato 1280x720p, com iluminação mínima de 1 lux) por um período entre 50 e 70 minutos, tendo um total de 16 gigabytes de memória. Leva uma hora para recarregar a bateria uma vez que ela se esgote.

Para esta série de acompanhamentos, caminhamos junto a nove participantes por uma de suas jornadas diárias. Eles foram de suas casas para seus escritórios no trabalho, para bares, para atividades de lazer. Estes deslocamentos foram registrados a partir de seus próprios pontos de vista. Os acompanhamentos aconteceram em dias distintos para cada habitante, nos meses de maio e junho de 2016 e novembro e dezembro de 2017.

Para fins deste estudo, as rotas dos participantes foram limitadas à cidade autônoma de Buenos Aires. Todos os participantes moravam na capital federal, exceto Thomas,

<sup>2</sup> A aplicação Moves estava disponível nas lojas de apps iTunes (<https://itunes.apple.com/br/app/moves/id509204969?mt=8>) e Google Play ([https://play.google.com/store/apps/details?id=com.protogeo.moves&hl=pt\\_BR](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.protogeo.moves&hl=pt_BR)).

que vivia temporariamente com sua irmã na cidade de Berazategui, na província de Buenos Aires. Ele dormia, no entanto, em um espaço cultural localizado perto de seu trabalho alguns dias por semana, onde ele conhecia os proprietários. Os bairros mais distantes a que fomos foram Mataderos (com Agustina), e Villa Pueyrredón e Saavedra (com Marce). Também acompanhamos os participantes pelos bairros<sup>3</sup> de Almagro, Barrio Chino, Barrio Norte, Belgrano, Boedo, Caballito, Centro, Colegiales, Congreso, Once, Palermo, Parque Patricios, Puerto Madero, Recoleta, Retiro, San Nicolás, San Telmo e Villa Crespo.

Os participantes se deslocaram pela cidade de bicicleta, a pé, de ônibus, trem e metrô. Eles usaram as aplicações de celular Cómo Llego, Ecobici, Moovit e Google Maps<sup>4</sup> para ajudá-los a se deslocarem pela cidade, além disso, usaram as mídias sociais (Facebook e Twitter), plataformas de relacionamento interpessoal (WhatsApp, Facebook Messenger) e mídia (não conseguimos identificar qual) durante suas viagens.

Os participantes usaram, principalmente, as aplicações de transporte e os dispositivos móveis no período anterior à viagem. Durante suas viagens, eles usaram email, mensagens instantâneas e aplicações de mídia social, bem como de outras atividades relacionais.

Cómo Llego e Google Maps foram as aplicações de transporte mais utilizadas pelo grupo de participantes no período antes de sua viagem. Cómo Llego, Trem BA, Ecobici, Moovit e Google Maps foram as aplicações relatadas ou utilizadas durante o período de viagem dos participantes. Outras aplicações que os participantes utilizaram foram WhatsApp, Facebook, Facebook Messenger, Gmail, Twitter, Telegram e Instagram (Tabela 2).

PSEUDÔNIMO DO PARTICIPANTE	DISTÂNCIA PERCORRIDA (KM)	APLICAÇÕES	
		Antes do deslocamento	Durante o deslocamento
Agustina	26	Cómo Llego	Facebook Messenger, Gmail, Whatsapp
Karen	16,5	Cómo Llego, Google Maps	Cómo Llego (eventually), Facebook, Gmail, Twitter, Whatsapp
Marce	40,1	Cómo Llego, Google Maps	BA Tren, Cómo Llego, Ecobici, Facebook, Facebook Messenger, Gmail, Google Maps, Moovit, Telegram, Whatsapp
Ceci	13,6	Cómo Llego	Facebook Messenger, Whatsapp

<sup>3</sup> Um mapa com as trajetórias dos participantes durante o trabalho de campo na cidade de Buenos Aires foi preparado pelo autor usando o Google Maps e os dados coletados durante os acompanhamentos. Disponível em [https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1eohxzukgkHinkkekRcSQm6fQc\\_JNCVVG&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1eohxzukgkHinkkekRcSQm6fQc_JNCVVG&usp=sharing).

<sup>4</sup> Durante o trabalho de campo, também acompanhamos pessoas que usavam carros como seu principal meio de transporte e, assim, utilizavam a aplicação Waze para se orientarem pela cidade. Entretanto, para este trabalho, priorizamos aqueles que utilizam o transporte público e combinado com outros meios porque, com base em nossa percepção e nas experiências de pesquisa que realizamos, as viagens daqueles participantes que utilizaram meios de transporte diferentes e alternativos forneceram um material de análise mais rico do que aqueles que possuíam um carro e o utilizavam como seu principal meio de transporte.

Pancho	12,3	Cómo Llego, Moovit	Facebook Messenger, Gmail, Instagram, Whatsapp.
Iván	10,2	Cómo Llego	Facebook Messenger, Whatsapp
Vivi	12	Cómo Llego	Whatsapp
Didi	9,3	Cómo Llego, Google Maps	Cómo Llego, Facebook Messenger, Google Maps, Whatsapp
Thomas	20,4	Cómo Llego	Facebook Messenger, Whatsapp

**Tabela 2** Comparativo do Uso das Aplicações Entre os Participantes do Estudo e as Distâncias Percorridas

### IMAGINAR, ADAPTAR E PERTENCER: TRÊS PROCESSOS QUE ARTICULAM MIGRAÇÕES E FLUXOS

Aqui descrevemos como o uso de aplicações de transporte articula as noções de migrações e fluxos com base nas narrativas da experiência de vida dos participantes dentro do escopo desta pesquisa. As especificidades das experiências que relatamos aqui estão relacionadas aos aspectos sociais, culturais e econômicos que encontramos ao fazer as entrevistas com os participantes e acompanhá-los em seus movimentos pela cidade. Portanto, descrevemos os processos nos quais as narrativas sobre as experiências de migração e os fluxos diários de deslocamento são articulados com a mediação de aplicações de transporte. Entretanto, as experiências de migração, os fluxos diários e as viagens mediadas pelo celular são mais complexas e vão além das competências deste trabalho. Abordaremos os avanços da mesma pesquisa em outras publicações.

Através das conversas com os habitantes que participaram da pesquisa, identificamos que três processos fazem parte de suas vidas no novo país. Imaginar uma vida diferente de acordo com parâmetros racionalizados, adaptar-se a um novo contexto de experiências e pertencer a um ambiente social estranho e, às vezes, hostil.

Quatro das pessoas que participaram do estudo eram migrantes. A razão predominante para Didi, Marce e Thomas terem migrado a Buenos Aires foi econômica. Em contraste, Karen tinha uma vida confortável em seu país de origem e a deixou para viver experiências nas esferas social, cultural e política que, para ela, eram limitadas em seu país de origem. Segundo ela mesma, a palavra que melhor definia o motivo de sua mudança para Buenos Aires era diversidade, que se referia às relações sociais e às expressões artísticas e políticas.

Se identificamos, entre os participantes, que o aspecto econômico é o principal motivo para a decisão de migrar, notamos que aspectos relacionados com o imaginário social também estão em jogo. Além dos aspectos cotidianos da migração, notamos que a decisão de migrar é reforçada por tentativas de racionalizar um imaginário social. Os participantes justificam suas decisões de deixar seu país de origem de acordo com parâmetros muito claros de comparação com o local de destino, sejam eles relativos às condições sociais, econômicas, culturais ou políticas. Estes parâmetros são compostos de idealizações e representações imaginadas sobre a vida no novo país. Um dos

participantes, Marce, por exemplo, utilizou três critérios básicos para escolher para qual país se mudar:

bem, uma das razões pelas quais escolhi a Argentina como destino foi por causa de sua taxa anual de homicídios. O que eu estava buscando em um lugar para viver era: transporte público 24 horas por dia, eu queria um lugar com uma taxa anual de homicídios de um dígito, e eu queria uma inflação baixa [que a Argentina não tem]. A inflação é alta na Argentina, mas não é tão alta quanto na Venezuela, que tem a taxa mais alta do mundo hoje. A segunda maior taxa é a Argentina, com 27% ao ano. (Marce, 29 de novembro de 2017)

Outra participante, Didi, vivia em Bogotá, Colômbia, quando decidiu se mudar para Buenos Aires em busca de uma educação mais barata e de melhor qualidade. Ela também questionava o modelo de vida mais comum em seu país de origem:

tudo é muito comum na Colômbia. A segregação de classes sociais é muito ruim. Na Colômbia, a segregação de classes é muito feia. Aqui, todos estão mais relaxados... Eles levam um estilo de vida diferente. Conheci muita gente em Córdoba que diziam “não, eu vim de Buenos Aires para Córdoba porque Buenos Aires é uma cidade muito rápida”. Para mim, Buenos Aires é três vezes mais lenta do que Bogotá. Também não há tantos espaços culturais [em Bogotá]. Em outras palavras, as pessoas só vão ao trabalho, chegam em casa, comem, dormem e... E você vê sua família no fim de semana. E para mim, agora é essencial ter um espaço para mim mesma, e sair às 11 da noite e tudo ainda está aberto. Buenos Aires é ótima. Esta cidade é ótima, e é por isso que vou ficar mais tempo aqui. (Didi, 13 de dezembro de 2017)

Os imaginários sociais também estão relacionados a um desejo de diferentes experiências de vida. Para Didi, o acesso a espaços culturais e lugares de entretenimento, lazer e cultura não foram as únicas razões que a levaram a mudar-se para outro país. Há também a percepção da migração como um estilo de vida marcado pela possibilidade de conhecer outros lugares e suas particularidades, o que inclui aceitar incertezas sobre o futuro e a possibilidade de uma vida mais diversa, o que se refere a aspectos de sua vida relacionados a novas configurações de relacionamentos (amigos e amantes), a exposição a manifestações artísticas de diferentes modos de expressão e a aproximação com questões políticas preteridas em seu país de origem.

Outro processo que identificamos é a adaptação ao novo país de residência, que está relacionada com experiências de mobilidade. Marce, que percorreu mais lugares e cobriu distâncias maiores (Tabela 2) entre esses lugares no dia em que o seguimos, havia migrado para Buenos Aires cinco meses antes de nossa entrevista. Os meios de transporte que ele relatou utilizar regularmente eram bicicleta, ônibus, metrô e trem, todos transportes públicos. Durante os trajetos em que lhe acompanhamos, Marce consultou

as aplicações Moovit, Cómo Llego, Ecobici e Google Maps. Desde que havia chegado a Buenos Aires, ele usava essas aplicações para facilitar sua mobilidade. Segundo ele, as aplicações lhe ajudaram a se adaptar à cidade. Marce argumentou que o processo de adaptação está relacionado ao conhecimento da nova cidade, de suas ruas e de seus meios de transporte. Neste sentido, estar espacialmente bem localizado na nova cidade é também uma das condições para o seu sentimento de pertencimento a ela:

as aplicações me ajudaram muito. Estou morando aqui há cinco meses. E ainda utilizo elas o tempo todo. Quero dizer, há partes do meu trajeto que já conheço, porque fazem parte da minha rotina. Mas, por exemplo, quando vou de ônibus, uso Moovit para saber quando devo descer. Ou seja, não fico olhando pela janela e sempre sei onde estou, quase sempre! Estou muito feliz por poder me adaptar tão rapidamente a uma cidade tão grande. Sendo muito urbano, gosto muito da mobilidade, gosto da rua em geral. Esta cidade é enorme. Eu olho para fora e vejo um nome de rua que não conheço e, sem a app, eu estaria realmente perdido. Então, tendo usado as aplicações para visualizar, agora sei mais ou menos onde estou, e se vejo um nome [de rua] em particular, sei onde estou. (Marce, 29 de novembro de 2017)

Moovit era sua aplicação preferida para escolher rotas devido à sua característica multimodal e ao seu sistema de notificação que alertava quando ele se aproximava da parada em que tinha que descer. Ecobici era útil para verificar a disponibilidade das bicicletas (seu meio de transporte preferido) nas estações.

A experiência de andar de bicicleta pela cidade é um exemplo dos argumentos apresentados no estudo de Caggiano e Segura (2014) de que a mobilidade dos migrantes na cidade é uma questão de provisionamento e definição de pertencimento: poder acessar e fazer parte da cidade, “ambos os fenômenos são tratados conjuntamente” (p. 40).

Para retirar uma bicicleta em qualquer uma das estações distribuídas na cidade, o governo exigia um registro prévio feito online ou pessoalmente em algumas das estações de atendimento ao cidadão. O registro requeria um documento de identificação e um certificado de residência. Somente após o envio destes documentos o sistema permitia o acesso através da app Ecobici.

De acordo com a declaração de Didi, a sua confirmação de acesso e a permissão de uso das bicicletas nunca ocorreram:

Pesquisador: Você já utilizou as bicicletas da cidade?

Didi: Não, nunca recebi. Ou seja, meus documentos, eles enviam um cartão ou um recibo para que você tenha acesso, e nunca chegou. Para mim, é muito limitante que eles deixem você usar [as bicicletas] apenas por uma hora. Por que uma hora, certo? E quando ela expira, eles não deixam mais

you withdraw. Then, if it's more than an hour of travel, you get a fine, I think. And if you get an accident or something like that and the hour passes? It's very limited. (Didi, 13 de dezembro de 2017)

Diferentemente, Marce tinha acesso à aplicação através de duas contas: uma própria, feita a partir de seus próprios documentos, e outra que ele usava emprestada de seu ex-namorado. Quando o acompanhamos, uma das viagens que fizemos foi de bicicleta. Com sua conta, ele retirou uma bicicleta para si mesmo; com a outra, ele retirou uma bicicleta para o pesquisador. Enquanto nos dirigíamos a uma das estações para pegar as bicicletas, Marce comentou com entusiasmo sobre sua preferência pelas bicicletas. Em seu raciocínio, ele se referiu às sensações de autonomia, liberdade e pertencimento que andar de bicicleta em Buenos Aires produzia nele. Ele enfatizou seus argumentos com um efusivo “eu sinto que a cidade é minha”, falando fortemente enquanto fechava uma de suas mãos em punho.

Pertencer também está relacionado às condições de fixação de residência. A este respeito, uma das peculiaridades que encontramos refere-se às dificuldades de estabelecer residência em função das garantias exigidas pelo mercado imobiliário para alugar imóveis. Didi relatou o número de vezes que ela se mudou de um lugar para outro em Buenos Aires:

não, quando cheguei aqui, vivia em um albergue em Colegiales. Depois vivi na esquina da Avenida Pueyrredón e Marcelo T. [de Alvear]. Depois eu morei em Arcos, o distrito de Arcos, você sabe? Próximo a Avenida Juan B. Justo e Santa Fe. E agora eu estou aqui. Eu me mudei muito. Sim, porque é muito difícil conseguir um apartamento aqui também. (Didi, 13 de dezembro de 2017)

O testemunho de Marce reforçou este argumento. Ele morava em Buenos Aires há seis meses e contou que havia vivido por alguns meses com um amigo em um apartamento. Depois, ele alugou um quarto em uma casa residencial no bairro de San Telmo e, no momento em que o entrevistamos, ele estava se mudando com seu namorado para o apartamento de amigos no bairro Flores, enquanto esses amigos haviam se mudado a uma cidade no interior do país.

A experiência de Thomas foi semelhante. Ele tinha 24 anos quando fizemos a entrevista com ele e estava morando com a sua irmã mais velha na cidade de Berazategui, no estado de Buenos Aires<sup>5</sup>. Ele e seus pais são paraguaios que migraram para Buenos Aires há muito tempo, quando ele ainda tinha cinco anos de idade. Depois voltaram ao Paraguai, viveram lá por um tempo e anos mais tarde se estabeleceram novamente em Buenos Aires. Seus pais viviam em Florencio Varela, outra cidade do estado de Buenos Aires, com seus irmãos mais novos. Aos 19 anos de idade, Thomas decidiu deixar a casa de seus pais e mudar-se sozinho para a cidade de Buenos Aires. Ele tinha problemas

<sup>5</sup> A capital argentina, Buenos Aires, é uma cidade autônoma. O estado de Buenos Aires, localizado nos arredores da cidade autônoma de Buenos Aires, é um dos estados mais populosos e tem sua própria capital chamada La Plata.

de relacionamento com eles porque eram muito religiosos e não aceitavam sua sexualidade. Eles discutiam muito sobre sua maneira de se vestir, falar, andar, entre outros. Thomas gostava de usar saltos e roupas mais justas, o que seus pais não consideravam apropriado para um homem.

Quando chegou à cidade de Buenos Aires pela primeira vez para viver sozinho, morou em um albergue no bairro Colegiales. Ele não soube dizer por quanto tempo ficou lá, mas mais tarde decidiu morar com sua irmã em Berazategui para economizar um pouco de dinheiro. Ele trabalhava em uma das lojas de uma franquia mundialmente conhecida de cafés em Colegiales. Para evitar o deslocamento diário da casa de sua irmã ao seu trabalho, Thomas dormia na casa de amigos em alguns dias da semana. Entre as razões que o impediam de estabelecer residência sozinho na cidade de Buenos Aires estavam sua situação financeira e sua dificuldade em lidar com as garantias exigidas pelas imobiliárias.

## CONCLUSÃO

Estes dados ilustram a conexão entre comunicação e mobilidade a partir da perspectiva das práticas sociais. Descrevemos experiências de deslocamento mediadas na Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina, identificando especificidades do uso de dispositivos móveis por parte dos habitantes. Neste contexto, focamos nos momentos em que as especificidades e as necessidades diárias de deslocamento dos habitantes, mediadas por aplicações de dispositivos móveis de transporte, entrelaçaram-se com suas histórias de vida. As noções de migrações, fluxos, redes, lugares, sujeitos e objetos, em nosso diagrama, foram fatores importantes para compreender o impacto que esses dispositivos específicos tem sobre a vida dos participantes.

Quatro dos habitantes que monitoramos eram imigrantes da Colômbia, Paraguai e Venezuela. Considerando as particularidades relatadas por cada um desses quatro participantes, observamos que imaginar uma vida, adaptar-se a um novo conjunto de demandas locais e criar e estabelecer estratégias de pertencimento são processos relevantes vivenciados por eles.

Se a noção de migrações que trabalhamos neste texto está mais concentrada nas histórias de vida, os fluxos se concentram nos deslocamentos diários. Ambos são determinados pela prática social. Na análise que fizemos sobre fluxos, incluímos a resistência ao movimento que os participantes experimentam diariamente. Então, os fluxos também se referem aos efeitos da lógica instituída da compressão de tempo sobre os sujeitos que os experimentam de forma positiva e negativa com seus corpos, objetos e ideias. Somente então pudemos perceber os aspectos sociais da mobilidade mediada pelas tecnologias móveis.

Embora parciais, os resultados desta pesquisa indicaram algumas especificidades que mostraram continuidade e também revelaram rupturas no movimento das pessoas na cidade. As estruturas de comunicação e mobilidade moldam as experiências diárias de viagem e condicionam estilos de vida. As tecnologias de comunicação, que atuam

como mediadores neste processo, potenciam os parâmetros que operam nestes moldes. Os dispositivos móveis são projetados para contribuir para o desempenho de sujeitos, objetos e ideias, mas eles não transformam esta lógica; a experiência dos habitantes de deslocamento mediado nem sempre ocorre dentro destes parâmetros.

**Tradução: Lee Sharp**

## REFERÊNCIAS

- Agnew, J. (2002). *Place and politics in modern Italy*. The University of Chicago Press.
- Caggiano, S., & Segura, R. (2014). Migración, fronteras y desplazamientos en la ciudad. Dinámicas de la alteridad urbana en Buenos Aires. *Revista de Estudios Sociales*, 48, 29–42. <https://doi.org/10.7440/res48.2014.03>
- Cresswell, T. (2001). Introduction: Theorizing place. In G. Verstraet & T. Cresswell (Eds.), *Intersecting: Place, sex and race. Mobilizing place. Placing mobility: The politics of representation in a globalized world* (pp. 11–32). Rodolpi.
- Cresswell, T. (2004). *Place: A short introduction*. Blackwell.
- Cresswell, T. (2006). *On the move. Mobility in the modern western world*. Routledge.
- Cresswell, T. (2014a). Friction. In P. Adey, D. Bissell, K. Hannam, P. Merriman, & M. Sheller (Eds.), *The Routledge handbook of mobilities* (pp. 107–115). Routledge.
- Cresswell, T. (2014b). Mobilities III: Moving on. *Progress in Human Geography*, 38(5), 712–721. <https://doi.org/10.1177/0309132514530316>
- Durr Missau, L. (2019). *Comunicación y movilidad urbana: propuestas de contenido informativo y periodístico para dispositivos móviles a partir de la experiencia de desplazamiento en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires-ARG* [Tese de doutoramento, Universidad Nacional de La Plata]. SEDICI. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77923>
- Easthope, H. (2004). A place called home. *Housing, Theory and Society*, 21(3), 128–138. <https://doi.org/10.1080/14036090410021360>
- Edensor, T. (2011). Commuter: Mobility, rhythm and commuting. In T. Cresswell & P. Merriman (Eds.), *Geographies of mobilities: Practices, spaces, subjects* (pp. 189–204). Ashgate.
- Fortier, A. M. (2014). Migration studies. In P. Adey, D. Bissell, K. Hannam, P. Merriman, & M. Sheller (Eds.), *The Routledge handbook of mobilities* (pp. 64-73). Routledge.
- Gieryn, T. F. (2000). A space for place in sociology. *Annual Review of Sociology*, 26(1), 463–496. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.26.1.463>
- Goggin, G. (2012). The iPhone and communication. cultural technologies, mobile communication, and the iPhone. In L. Hjorth, J. Burgess, & I. Richardson (Eds.), *Studying mobile media* (pp. 11–27). Routledge.
- Hannam, K., Sheller, M., & Urry, J. (2006). Mobilities, immobilities, and moorings. *Mobilities*, 1(1), 1–22. <https://doi.org/10.1080/17450100500489189>

- Jirón, P. (2009). *Mobility on the move: Examining urban daily mobility practices in Santiago de Chile* [Tese de doutoramento, London School of Economics and Political Science]. LSE Theses Online. <http://etheses.lse.ac.uk/2325/>
- Jirón, P. (2011). On becoming “la sombra/the shadow”. In M. Büscher, J. Urry, & K. Witchger (Eds.), *Mobile methods* (pp. 36–53). Routledge.
- Jirón, P. (2012). Transformándose en la “sombra”. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 10, 1–14. <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/transformandome-en-la-sombra/>
- Malpas, J. E. (1999). *Place and experience. A philosophical topography*. Cambridge University Press.
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 95–117.
- Marcus, G. (2011). Multi-sited ethnography: Five or six things I know about it now. In S. Coleman & P. Van Hellerman (Eds.), *Multi-sited ethnography: Problems and possibilities in the translocation of research methods* (pp. 16–34). Routledge.
- Marston, S. A., Jones, J. P., & Woodward, K. (2005). Human geography without scale. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(4), 416–432. <https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2005.00180.x>
- Martins, H., & Araújo, E. (2017). Uma abordagem interpretativa aos usos dos meios deslocação e transporte nas mobilidades casa-trabalho: Um estudo exploratório (d)na cidade do Luxemburgo. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 35, 108–128. <https://doi.org/10.15847/citiescommunitiesterritories.dec2017.035.art06>
- Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Polity Press.
- Massey, D. (1995). The conceptualization of place. In D. Massey & P. Jess (Eds.), *A place in the world? Places, cultures and globalization* (pp. 45–85). Oxford University Press;The Open University.
- Massey, D. (2005). *For space*. Sage Publications.
- Massey, D. (2007). *World city*. Polity Press.
- Morley, D. (2017). *Communications and mobility: The migrant, the mobile phone, and the container box*. Wiley-Blackwell Publishing.
- Moura, M. (2009, setembro). Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. *Pesquisa FAPESP*, 163. <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-formas-mesticas-da-midia/>
- Ozkul, D. (2015). Location as a sense of place. Everyday life, mobile, and spatial practices in urban spaces. In A. Souza e Silva & M. Sheller (Eds.), *Mobility and locative media: Mobile communication in hybrid spaces* (pp. 101–116). Routledge.
- Ozkul, D., & Gauntlett, D. (2014). Locative media in the city: Drawing maps and telling stories. In J. Farman (Ed.), *The mobile story: Narrative practices with locative technologies* (pp. 113–127). Routledge.
- Portes, A., Roberts, B., & Grimson, A. (2005). *Ciudades latinoamericanas*. Prometeo.
- Rodríguez, J., & Arriagada, C. (2004). La segregación residencial en la ciudad latinoamericana. *Revista EURE*, 29(89), 5–24. [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612004008900001&script=sci\\_arttext&tlng=es](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612004008900001&script=sci_arttext&tlng=es)
- Salazar, N. B., & Jayaram, K. (2016). *Keywords of mobility. Critical engagements*. Berghahn.

- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (C. Vidal, Trad.). Alianza Editorial. (Trabalho original publicado em 1994)
- Sheller, M., & Urry, J. (2006). The new mobilities paradigm. *Environment and planning A: economy and space*, 38(2), 207–227. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Smith, N. (1996). Spaces of vulnerability: The space of flows and the politics of scale. *Critique of Anthropology*, 16(1), 63–77. <https://doi.org/10.1177/0308275X9601600107>
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory*. Verso.
- Tsing, A. L. (2005). *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton University Press.
- Urry, J., Larsen, J., & Axhausen, K. W. (2006). *Mobilities, networks, geographies*. Ashgate. <https://doi.org/10.1080/00330120802115391>
- Wiley, S. B. C., & Packer, J. (2010). Rethinking communication after the mobilities turn. *The Communication Review*, 13, 263–268. <https://doi.org/10.1080/10714421.2010.525458>
- Wilken, R., & Goggin, G. (2012). *Mobile technology and place*. Routledge.
- Wirth, L. (1928). *The ghetto*. Chicago University Press.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Lucas Durr Missau é doutor em comunicação pela Universidade Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Jornalista e professor voluntário do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9719-7772>

Email: [lucas.durr@gmail.com](mailto:lucas.durr@gmail.com)

Endereço: Av. Roraima nº 1000, prédio 67, sala 1110. Cidade Universitária. Bairro Camobi. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. Código Postal: 97.105-900

**Submetido: 13/01/2021 | Aceite: 22/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## ESPAÇO INVENTÁRIO, ESPAÇO INVENTADO

**Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa**

Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas,  
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

---

### RESUMO

Este artigo aborda a experiência de construção de territórios de escuta na cidade de Belmonte (Brasil), e discute como a escuta pode ser uma forma de conhecimento do mundo que parte do sensorial e nele mergulha intensamente, para trazer à tona *insights* que podem nortear compreensões sobre um objeto em diversos aspectos, no caso da cidade, desde sua estrutura urbana até as relações entre pessoas que a habitam. O texto propõe um ensaio em que os diários de viagem dialogam com a abertura para as sensações provocadas pelas paisagens sonoras e suas características reticulares onde o afeto, a convivência, as diferenças, as relações entre seres humanos e não-humanos, as geografias do poder econômico, as diferentes subjetividades, e a multiplicidade que caracteriza uma cidade se manifestam. O texto parte do princípio de que escutar é estar atento ao movimento dinâmico do mundo e à efemeridade dos acontecimentos e entrelaçamentos que nele ocorrem para traduzir o que nos afeta em palavras. Embora se centre em uma abordagem pela escuta, o ensaio reflete sobre a impossibilidade de separação entre os sentidos na percepção e sua atuação contínua nas relações seres humanos–mundo, constituindo não só subjetividades e idiosincrasias individuais, mas também perspectivas compartilháveis sobre o ser e estar no espaço comum.

### PALAVRAS-CHAVE

cartografia sonora, cidade, escuta, etnografia sonora, sensório

---

## INVENTORY SPACE, INVENTED SPACE

### ABSTRACT

This article addresses the engendering of listening territories in the town of Belmonte (Brazil) and discusses how listening can be about a way of knowing the world which starts in the senses and dives into it deeply and intensely to bring to light insights that can guide our perceptions of an object in various aspects. Regarding a city, those aspects can go from its urban structure to the relationships between people who inhabit it. The text proposes an essay in which travelogues engage in dialogue with the openness to the sensations caused by the soundscapes and their reticular characteristics where affection, coexistence, differences, the relations between human and non-human beings, the geographies of economic power, different subjectivities and the multiplicity that characterises a city are manifested. It presupposes that to listen is to be attentive to the dynamic movement of the world and the ephemerality of the events and interweavings that occur in it to translate what affects us into words. Although the essay focuses on an approach to listening, it acknowledges the impossibility of separating the five senses in perception and their continuous action in the relations between human beings and the world, thus forming not only individual subjectivities and idiosyncrasies, but also shareable perspectives on being and acting in the shared space.

## KEYWORDS

city, listening, sound cartography, sound ethnography, sensory

---

Assim começa o espaço, somente com palavras, com signos traçados sobre a página branca. Descrever o espaço: nomeá-lo, traçá-lo, como os desenhistas de portulanos que saturavam as costas com nomes de portos, nomes de cabos, nomes de enseadas, até que a terra só se separava do mar por uma linha contínua de texto. (Perec, 1974/2001, p. 33)

Este texto poderia começar assim: ao andarmos pelas ruas de Belmonte, não podemos deixar de observar a maravilhosa arquitetura do início do século XX, nos casarios que coloram a avenida Dom Pedro II de ponta a ponta. Pessoas nas portas das casas observam o passar lento do tempo enquanto crianças brincam nas calçadas e bicicletas trafegam ao sabor do vento. A cidade teve sua fase áurea, no final do século XIX, devido à grande produção de cacau, naquele momento sua principal *commodity* e sustento de seus habitantes. Uma de suas principais avenidas, a Rio Mar, atravessa a cidade transversalmente, aproximando as duas fontes de água que definem os modos de vida dos que a habitam — o rio Jequitinhonha e o oceano Atlântico.

Em uma conexão com os inúmeros relatos de viagem de séculos passados, poderíamos começar com este *diário de viagem* sobre Belmonte, cidade localizada no sul da Bahia, onde passei 20 dias com o intuito de deixar uma metrópole e me refugiar da covid-19, com minha família, em um local em que a natureza se manifestasse de forma mais próxima e intensa. Resido em uma cidade com 2.500.000 de pessoas, Belo Horizonte, distante do mar, onde a natureza se restringe aos parques delimitados dentro do espaço urbano e poucas árvores que ainda sobrevivem à ânsia destruidora do “progresso” que marca seu percurso desde sua fundação, há cerca de 120 anos. Toda cidade conta com uma paisagem sonora<sup>1</sup> (Schafer, 1977/2001) múltipla e diversa, mas há aspectos que se tornam quase onipresentes, como o rumor do trânsito em Belo Horizonte.

Belmonte possui cerca de 25.000 habitantes e não tem prédios, no sentido atual, exceto o Fórum, que se destaca com sua arquitetura disruptiva em relação ao casario antigo que o circunda. É uma cidade litorânea, próxima a Santa Cruz de Cabrália, que foi fundada, como município, em 1764 e, embora tenha tido um período áureo devido à produção do cacau, como dissemos, manteve as dimensões e ritmos de vila, ou talvez os tenha retomado em algum momento de sua história e se acostumado a eles. À distância, os sons do mar seriam, para um estrangeiro desavisado como eu, os sons essenciais de Belmonte.

---

<sup>1</sup> O conceito de paisagem sonora (*soundscape*) foi consagrado pelo compositor e educador canadense Raymund Murray Schafer, em seu livro *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, publicado pela primeira vez em 1977 (Schafer, 1977/2001). A paisagem sonora seria um dado conjunto de sons que se manifestam em um certo local e, poderíamos acrescentar, em um determinado momento de escuta.

Há muito as grandes cidades nos têm mostrado as facetas negativas das formas de vida que temos construído nelas, seja por escolhas individuais, seja por escolhas do poder público em ações de reconfiguração ou manutenção do espaço comum que não atendem a demandas básicas de convivência e compartilhamento a que uma cidade deveria atender<sup>2</sup>. Com o advento da pandemia resultante da covid-19 e o imperativo de permanecermos em isolamento, a cidade se tornou ainda mais inóspita. A necessidade de deixar as metrópoles em busca de cidades menores ou áreas mais próximas da natureza se tornou premente para muitos. Me incluo dentre os que não puderam permanecer em uma outra localidade durante a pandemia, mas que buscaram, de todas as formas, uma saída temporária que permitisse viver, mesmo que por pouco tempo, outros modos de vida.

Deixando para trás os sons intensos das locomotivas da empresa Vale que transitam dia e noite sob as janelas de meu apartamento, bem como o rumor contínuo dos veículos que cresce exponencialmente na cidade, partimos, eu e minha família, para Belmonte, cidade que não conhecíamos e que encontraríamos com ouvidos frescos para as sonoridades que a constituem. Assim, a partir de minha vivência como artista sonoro e pesquisador, gostaria de abordar, neste ensaio, nossa viagem a Belmonte e o desenho de um mapa sonoro da cidade que pude construir através de minha escuta estrangeira — um território de escuta<sup>3</sup> que fui aos poucos habitando enquanto ali permanecemos.

#### **POR UMA ESCRITA QUE TEM COMO “MÉTODO” A ESCUTA**

Como traduzir a escuta em palavras? Como transformar a experiência localizada no tempo e no espaço, irrepetível, multifacetada e subjetiva em texto? Ciente de que a forma escrita não é capaz de apreender o fenômeno efêmero, fugidio e fluido que são os sons, o ensaio que se segue busca, através da tessitura das palavras e frases, com seus ritmos, cadências, tons e articulações sonoras, roçar e fazer vibrar nossos ouvidos — afinal, as palavras são também sons. Escutar é estar imerso no mundo como ser sensiente, e não há como falar da escuta sem tentar recuperar essa imersão (Feld, 2017; Schulze, 2018; Voegelin, 2010). Portanto, buscamos trazer a intrincada multiplicidade do mundo com suas cores, formas, cheiros, movimentos e sabores, sua diversidade sensorial irreduzível, sendo a escuta nosso fio condutor.

A tentativa de aproximação com a literatura se torna parte da metodologia do ensaio, como forma de abarcar a vida e nosso estar no mundo, um modo que é sobretudo estético, já que a literatura é um outro modo de usar as palavras. Busca-se um diálogo entre a construção literária e sensorial e a reflexão racional sobre o que a experiência do mundo, mediada pela escuta, nos traz sobre uma cidade.

Este texto se estrutura de forma a tentar mapear o itinerário das sensações e pensamentos que compõe um território de escuta e procura deslindar os fios e as tramas que

<sup>2</sup> Entrariam aqui questões de distribuição de renda, transporte público, manutenção de áreas verdes, cuidados com rios (despoluição e acesso), devolução das ruas aos pedestres, dentre outras tantas que não é o caso abordar neste momento.

<sup>3</sup> Este conceito foi desenvolvido em minhas pesquisas sobre o som (Pessoa, 2017) e será abordado mais a frente.

envolvem sua construção. Um território de escuta é a articulação de uma multiplicidade de sensações, experiências, memórias, saberes e sentidos que atravessam aquele que escuta — um lugar epistemológico que se habita com os ouvidos, mas que os ultrapassa. Este lugar que constituímos a partir de nossas percepções, de nossa reflexão, de nossas histórias e vivências anteriores, bem como dos diversos atravessamentos por que somos tomados neste processo de abrir os ouvidos para o mundo, reflete todo um percurso pessoal e se mostra em constante transformação, sob a ação dessas mesmas forças.

Cada seção deste ensaio aborda aspectos dos atravessamentos provocados pela escuta da cidade brasileira de Belmonte durante nossa viagem: a natureza/o fazer humano; o comum/o privado; a política/a subjetividade; o distanciamento/a imersão; o movimento/o estático. Embora apontemos aqui esta série de pares para ilustrar o percurso, não os pensamos como dicotomias, mas como uma mescla, em que estes elementos — e outros tantos a eles conexos — se diluem, se integram em uma tessitura que, ao final, apresenta micro-leituras de aspectos da vida comum em uma cidade que deixam transparecer sonoramente a complexidade destas relações.

#### **NATURA NATURANS NATURA NATURATA**

Às vezes, numa manhã de verão, após o banho de praxe, do amanhecer ao entardecer sentava-me na ensolarada soleira, absorto num devaneio, em meio aos pinheiros, nogueiras e sumagres, em completa solidão e serenidade, enquanto os pássaros ao redor cantavam ou esvoaçavam silenciosos através da casa. (Thoureau, 1854/2007, p. 47)

A viagem a Belmonte iniciava-se como uma busca pela proximidade com a natureza e o abandono, mesmo que temporário, da vida enclausurada dentro de um apartamento em uma cidade. Embora fôssemos estrangeiros e, de certa forma, turistas, ficaríamos em uma casa emprestada, com um amplo jardim e muitas plantas: manga rosa, manga ubá, manga espada, pitanga, biri biri, coco, mangaba, bromélias, hibiscos, várias plantas ornamentais. Assim, não estaríamos presos ao circuito turístico propriamente dito e poderíamos construir uma relação mais próxima, ao menos esperávamos, com o lugar que visitávamos.

Logo na primeira manhã, ainda muito cedo, pudemos ouvir uma infinidade de cantos de pássaros que estabeleciam seus diálogos nas árvores do jardim, e vinham comer frutas que ali havia. Suas asas, com diferentes conformações, tamanhos e cores, produziam sons que se integravam aos cantos e as suas partidas e pousos nas árvores. Bem-te-vis, quero-queros, cardeais, rolinhas, beija-flores, anus e mais outras tantas espécies eram frequentes naquele espaço. Havia uma interação complexa entre os sons de cada linhagem que pareciam se completar em uma composição contrapontística com múltiplas linhas melódicas, ritmos e timbres diversos. Ao longo do dia, pude ouvir sua presença mais esparsa, através dos cantos emitidos aqui e ali no jardim. Além dos pássaros, outros sons foram aos poucos imiscuindo-se nessa paisagem sonora, ampliando

a complexidade timbrística que vibrava naquele espaço. Moscas, mosquitos, pernilongos, diferentes tipos de abelhas, vespas, besouros, grilos e cigarras. Gatos — silenciosos a maior parte do tempo —, e morcegos durante a noite.

Os sons nos envolvem, nos tocam, nos fazem vibrar juntamente com eles, nos afetam, provocam sensações e sentimentos e nos fazem pensar. Ao escutarmos as sonoridades do mundo tecemos redes de sentido que nos abarcam. Nessa experiência, estão incluídas sensações, emoções, memória, imaginação, razão, percepção estética, espaço, coletividade e linguagem:

ouvimos através de nossos músculos, nervos e tendões. Nosso corpo-caixa, estirado fortemente, é coberto, da cabeça aos pés, por um tímpano. (...) Mergulhado, afogado, submerso, jogado de um lado para o outro, perdido em infinitas repercussões e reverberações e entendendo-as através do corpo. (Serres, 2008, p. 141)

Mas os animais não eram os únicos a emitir sons no jardim. Havia a sonoridade constante do vento nas diferentes folhas de árvores e arbustos. Sua intensidade maior era percebida após o pôr do sol, começando como uma brisa que balançava sutilmente as folhas, até chegar, em alguns dias, a um vento forte que ampliava a diversidade de sons que sua fricção com as plantas produzia. O vento provocava a queda de frutas maduras, principalmente mangas e mangabas. A queda de cada manga era precedida do rompimento do galho em que estava, com um estalo agudo, e logo em seguida se ouvia seu baque no chão — cada baque parecia único, distinto sonoramente: havia o material sobre o qual caíam — areia, terra, grama, cimento, madeira, raízes de outras árvores, folhas secas —, seu peso, e se estavam inteiras ou parcialmente comidas pelos pássaros. O farfalhar, o crepitar, o estalar, o trinar, o chilrear, o arrulhar, o pipilar, o gorjear, o ciciar, o estrilar, o piar, o estalido, o baque, o zumbido, o rumor, o murmúrio. Essa sublime polifonia ressoava em nossos corpos e fazia-nos sentirmos em co-habitação com os seres não-humanos de uma forma que nossa cidade, Belo Horizonte, não permitia.

Passávamos horas no jardim, fazendo nossas refeições em uma mesa de madeira improvisada, sob uma mangueira, conversando, balançando na rede que se pendurava entre duas árvores, brincando com nosso filho de 6 anos que explorava cada canto e descobria ínfimos eventos e seus micro-sons: as moscas-de-fruta, formigas, besouros e outros insetos que consumiam em frenesi as frutas caídas, os caracóis “gigantes” que saíam com o crepúsculo e se espalhavam pelo quintal em movimentos lentos, os morcegos que ora voavam rentes a nossas cabeças e ora sumiam na noite para além dos muros, com seus sutis e curtos ruídos de localização, as lagartas verdes que se deslocavam rapidamente e se camuflavam junto aos biri biris. Havia vida, havia sons e havia silêncio<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> O silêncio é sempre uma experiência contingencial, onde a interrupção de emissões sonoras em um contexto ou a redução de sons de súbito, nos lançam momentaneamente em um hiato onde outros sons surgem, sutis ou intensos, mais ou menos perceptíveis — não há silêncio sem sons, como nos dizia Cage (1973): “há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. De fato, por mais que tentemos fazer silêncio, não conseguimos” (p. 8).

A sonoridade materializava ali, naquele espaço, uma experiência antecipada de imersão e de contato com outros seres, de abertura e de amplidão em que coubessem inúmeras formas de existência, e a sinalização de um modo de vida urbano em que não nos sentíamos tão distantes de outros ecossistemas. Se afirmava sonoramente a necessidade de transformar nosso entorno urbano de origem — a metrópole — de maneira a permitir que nossos corpos venham a se sentir em sintonia com o que nos envolve, reduzindo o distanciamento e a mediação. Como nos diz Ailton Krenak (2019): “fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra” (p. 14).

Ao mesmo tempo, a consciência de estarmos em um jardim nos questionava a ideia de natureza que vibrava em nossos *corpos-tímpano*. O jardim é a figura por excelência da natureza construída pela técnica e tecnologia humanas, parte da concepção da ideia de paisagem (Cauquelin, 2000/2007), da moldura que circunda e define o espaço a ser percebido onde se pode cultivar e administrar, gerir a natureza — e com isso, parte de suas sonoridades. Uma *natureza inventada* (von Hardenberg, 2013), que permite a imersão e a convivência com seres de outras espécies e *filos*, com a tranquilidade de se estar duplamente em casa. Os *sons-da-cidade*, embora de baixa intensidade em sua maioria e parcialmente bloqueados pelas árvores e outras plantas do próprio jardim, nos chegavam esporadicamente e nos territorializavam em Belmonte: motocicletas nas ruas do entorno, sons de passos no beco, vozes que caminhavam nas proximidades, entre outros ruídos que nos retiravam da experiência idílica e nos *aterravam*.

Para meu olhar estrangeiro, havia duas avenidas principais em Belmonte que estavam conectadas à geografia encontrada pelos que ali se instalaram há mais de 300 anos: a avenida Beira Rio e a avenida Rio Mar. A primeira trafegava ao longo do Rio Jequitinhonha e a segunda conectava a primeira à praia. A cidade, com suas casas, comércio, pessoas, bicicletas e praças, se concentra próxima ao rio — acesso fluvial que provavelmente facilitou o movimento inicial de pessoas e materiais para o vilarejo e dele para outros locais. Logo compreendemos que o pôr do sol acontecia na beira do Jequitinhonha, e passámos diversos fins de tarde ouvindo os barcos trafegarem pelo rio e os pássaros ocuparem as árvores próximas com sua melodias, enquanto o céu ficava vermelho e a noite chegava.

Os motores movimentavam pequenas embarcações que levavam turistas que queriam conhecer o rio, os manguezais e fazer a travessia para a cidade vizinha, Canavieiras. A avenida tinha um canteiro central, com árvores, bancos e mesas, onde as pessoas podiam ficar enquanto acompanhavam o movimento lento descendente do sol e o transversal dos barcos. Havia automóveis que trafegavam preguiçosamente, com casais ou famílias que acompanhavam a natureza através da moldura da janela, em movimento: “um dos efeitos das tecnologias de mobilidade é transformar a natureza da visão [criando] um panorama em passagem rápida, uma sensação de pressa multi-dimensional e a interconexão fluida de lugares, pessoas e possibilidades” (Urry, 2001, p. 4). Essas tecnologias são também formas de isolamento sonoro (Labelle, 2010), compostas por materiais acústicos e crescidas de benesses que permitem a exclusão dos sons do mundo externo e a criação de uma *cápsula* acústica que atravessa o espaço como se nele não

estivesse. No caso dos turistas em Belmonte, quase sempre havia abertura para uma curta parada e um rápido *flash*, mas, provavelmente, nenhuma pausa para a escuta...

Na avenida Beira Rio manifestava-se novamente a interação dominadora homem/natureza na busca de domesticação e reconstrução do espaço para torná-lo *humano* e prover o deleite ao transeunte — local ou estrangeiro —, mas mesclando, mesmo que desavisadamente, os sons do mundo contemporâneo urbano, em escala reduzida em relação às metrópoles, aos sons dos seres não-humanos que já habitavam o lugar antes de sua chegada e os que passaram a habitá-lo a partir de sua intervenção.

Ao seguirmos a avenida Rio Mar chegamos à Praia do Mar Moreno. Não há “baracas” em Belmonte, apenas um bar no final da avenida. Na areia, há ruínas de casas que foram parcialmente levadas pelo mar, assim como casas que provavelmente terão o mesmo destino daqui a uma década. Do bar, no final do dia e durante os fins de semana, vem uma trilha sonora constante e intensa — noutros dias e horários não há música. Caminhando-se 50 m para a direita ou para a esquerda, os sons do bar vão se apagando e os do mar crescem e dominam a paisagem sonora. As ondas quebram forte na parte da tarde, com estrondos repetidos, cíclicos. As espumas crepitam se esticando pela areia que aos poucos vai sendo invadida até que quase toda a faixa seja tomada pela água quando o sol está se pondo. Vendo os caranguejos *maria-farinha* quase podemos ouvir os sons de suas patas velozes em fuga na areia, assim como o dos tatuís sumindo em seus buracos no ritmo dos ciclos das ondas. Nossos pés afundam na areia fofa e seca e ora na areia molhada pelo mar, sonorizando nossos passos com sua fricção contra os grãos duros. Pisamos em conchas espalhadas nas bordas da areia molhada e algumas se quebram sob nossos pés, com um estalido característico. O vento balança folhas de coqueiro e suas vibrações agudas participam da composição da paisagem sonora praiana que ouvimos. Entrar no mar é mergulhar em variações de tons que diferenciam este ambiente da terra firme. As ondas se formando com seu grunhido único, a espuma ao quebrar das ondas com seu chiado crescente e que se torna mais e mais agudo até desaparecer, em um filtro temporal e natural de frequências. O mergulho que isola os sons externos e nos cerca em um vibrar de águas, onde os sons de nossos corpos se destacam e nos despertam para seu clamor contínuo. Uma espécie de retorno momentâneo à origem quando boiávamos encapsulados no útero e os diversos timbres que nos chegavam eram filtrados e os sons de nossos corpos se mesclavam aos de outros seres num mundo ainda sem diferenciação entre o interior e o exterior em um ritmo fluido e sem pausas.

Escutar é um modo de se aproximar do mundo, uma busca de compreensão a partir do que se ouve e à procura de constituir uma relação com o percebido que ressalta a consciência de estarmos sempre *no* mundo, em con-vivência com os fenômenos. Não é apenas um modo de recepção, mas um método de exploração em que o que escutamos é descoberto, não apenas recebido (Voegelin, 2010). Em nossa cultura, o aspecto visual da experiência vem sendo enfatizado há muitos séculos e é reforçado na linguagem, com metáforas visuais que penetram diversos campos de saberes, ou no próprio pensamento conceitual e na valorização do olhar em detrimento das outras formas de

percepção, cultivando certo *visualismo* (Ihde, 2007) que tem dominado nossas afetações pelas coisas do mundo e os sentidos que construímos a partir dessas afetações.

Deslocar a percepção em direção à escuta é uma forma de ampliar nosso modo de receber as coisas do mundo e pensar sobre elas (a escuta não exclui a visualidade, nem qualquer outro sentido, já que a eles se soma no todo que é nossa percepção, mesmo que não tenhamos consciência disso). Feld (2017) propõe um deslocamento epistemológico através do conceito de *acustemologia*:

a acustemologia (...) questiona como a fisicalidade do som está tão instantaneamente e forçosamente presente na experiência e em quem experiencia, nos objetos da interpretação e nas interpretações. (...) Envolve a acústica no plano do audível — *akoustos* — para inquirir o sonoro como simultaneamente social e material, um nexos experiencial de sensações sônicas. (p. 84)

O fluxo da escuta, em seu contínuo desenrolar e em suas características rítmicas e temporais, solicita uma outra escrita, também aberta e fluida, que dê conta do movimento das sensações, para além do movimento do pensamento — e abra espaço para a personalidade das percepções —, neste caso em particular, sob a forma de um *diário de viagem acustemológico*: “o centro de qualquer escrita, pesquisa ou teorização sobre o som [é] desvelar o impacto sensorial e imaginário de um *specimen* de organização sonora — em uma situação característica, culturalmente e historicamente contextualizada” (Schulze, 2019, p. 12).

O jardim, o rio e a praia são três formas de encontro entre a natureza e o urbano na cidade brasileira de Belmonte, as quais se manifestam fortemente através dos sons que as constituem. Estas formas e suas sonoridades se destacaram para minha percepção e vivência estrangeiras e me remeteram aos jardins, aos rios e aos parques em minha cidade natal que, por não ser litorânea, não conta com o mar e as praias. Cada um destes três lugares revela um modo de articulação entre o humano e o natural e também um modo de uso e distribuição do espaço urbano.

Os jardins, além de serem espaços construídos onde a *natureza inventada* habita, são espaços que demarcam estratos sociais específicos. Pertencem a casas antigas, cujos lotes ocupam meio quarteirão ou mais, talvez com cerca de 1.000 m<sup>2</sup>. No centro histórico, várias casas semelhantes pontuavam as avenidas antigas. Propriedades particulares reformadas, identificadas com placas de tombamento, cujos jardins estão protegidos por muros altos. Os lotes amplos e as casas do início do século XX denotam uma origem no ciclo do cacau, no final do século XIX, quando a cidade floresceu, mas que se mantêm, sempre renovados, na estrutura da desigualdade social hodierna — com os ciclos financeiros e mercadológicos. Convivendo com estes lotes amplos e casas espaçosas, há inúmeras construções pequenas, apertadas tanto nas bordas do centro histórico quanto nas áreas mais distantes da cidade, onde boa parte da população reside, sem acesso a *natureza privada* e à paisagem sonora que os jardins fornecem:

o capitalismo diferencia (...) convertendo o princípio da opção de mercado num mecanismo para diferenciação grupal. (...) As divisões como aquelas entre cidades e subúrbios, entre regiões (...) são produzidas ativamente por meio dos poderes diferenciadores da acumulação do capital e das estruturas de mercado. (Harvey, 2001/2005, p. 208)

A avenida à beira do Rio Jequitinhonha se revelou ao meu entendimento como um espaço voltado para os turistas, originários das proximidades ou de cidades distantes. O desenho do espaço era o das vistas, com uma mureta ao longo de toda a margem do rio, bem como canteiro com bancos de madeira e mesas, para a apreciação da paisagem e, em nosso caso, para a escuta dos diversos sons que a constituíam. A avenida estava quase o tempo todo vazia, com poucos carros transitando por sua extensão e registrando em fotografias a vista: o turista “consome o exotismo, a areia, o mar, e as paisagens (...) mas ele se sente em casa mesmo quando está noutra lugar (...) e se organiza para reduzir os outros a uma imagem (Augé, 2007/2010, pp. 74–75).

A praia nos pareceu o local da natureza democrática, aberta à população local, aos possíveis turistas, às famílias de classe alta ou baixa. A maior parte do tempo, as praias estavam vazias durante o período em que estivemos ali, exceto pelos fins de semana e feriados. Nestes dias, famílias, jovens, crianças, casais de todas as idades, ocupavam a praia democraticamente, trazendo seus jogos, brinquedos, suas comidas, suas cadeiras, pequenos aparelhos de difusão sonora (celulares, caixas de som) e os sons de seus corpos, suas vozes. A ausência de barracas comerciais ampliava a mistura e fortalecia uma ocupação igualitária do espaço.

Assim, observa-se que os espaços sonoros são constituídos através da interação entre elementos díspares e, a partir de uma escuta sensível, podem nos permitir uma compreensão sobre as ações e relações estabelecidas entre seres humanos e com seres não-humanos, formas de organização social, distribuição de riqueza e estrutura urbana, bem como o ritmo e a disposição espacial destas articulações. Nossa percepção, desde que aberta ao que nos chega, é inundada pelas diferentes sonoridades que compõem os espaços pelos quais circulamos e a partir deste sensorio, construímos sentidos que articulam o percebido a nossos momentos individuais, históricos, sociais e culturais — constituímos territórios de escuta. Denomino esta dimensão sonora do mundo, bem como o modo com que nos afeta e o que produzimos a partir de sua afetação, de território de escuta — este implica a atuação do sujeito, de seu corpo e pensamento na constituição de sua escuta do mundo e com isso, a abertura para compreender o que o cerca a partir destas afetações e de seus atravessamentos múltiplos: conceituais, históricos, políticos e afetivos.

## COMUNIDADE ACÚSTICA

Diariamente, entre 7 e 8 horas da manhã, podíamos ouvir o vendedor de peixe circulando pela cidade, ao longe, ora à direita da casa, ora à esquerda, até que ia se aproximando e o escutávamos novamente enquanto o víamos passar pelo beco, ao lado

do trecho do jardim que “habitávamos” por mais tempo durante o dia. Seu *canto* era sempre “olha o peixe”, com um prolongamento enfático do ditongo, e algumas vezes acrescido da indicação das espécies pescadas, com boa intensidade, para que o som chegasse antes de ele alcançar quem o escutava. Como se movia de bicicleta, seu deslocamento sonoro era particularmente interessante: o ouvíamos desenhar o espaço de nosso entorno, marcando pontos de seu trajeto com seu canto, em movimentos rápidos que nos pareciam erráticos, labirínticos, mas talvez atendessem a alguma lógica que desconhecíamos.

Uma comunidade acústica (Truax, 1984) se define pelos sons que se espalham através de sua localização geográfica e são compartilhados pela escuta dos seus habitantes, sons que compõem uma paisagem sonora que caracteriza, mesmo que parcialmente, aspectos da vida em comum para aquele grupo específico. Poderíamos dizer que se formam a partir de territórios de escuta compartilhados, acrescentando o aspecto subjetivo da percepção sonora e de atribuição de sentido na comunidade através de trocas sobre a experiência. Truax (1984) não delimita dimensões para uma comunidade acústica, dando uma elasticidade ao conceito que permite abordar desde um único espaço, como uma casa, até toda uma comunidade que é articulada por formas eletroacústicas de comunicação: “nossa definição de comunidade acústica significa que os sinais acústicos e deixas [sonoras] constantemente mantêm a comunidade em contato com o que acontece no dia a dia em seu interior” (p. 58).

Em certas horas e dias podíamos escutar a música que vinha de áreas vizinhas e ao caminhar pelas ruas nos deparávamos com formas compartilhadas de escuta musical que percebemos ser uma constante na cidade. Pessoas se sentavam na porta de suas casas, ao lado de caixas de som amplificadas, cuja extensão elétrica se estendia através da porta de entrada, e ouviam música em alto volume, sentados em cadeiras dispostas ao sol e compartilhando a escuta enquanto bebiam. A conversa era limitada pela intensidade da música, que não só alegrava os que ali estavam sentados, mas invadia as casas de todo um quarteirão à sua volta. O estilo principal que se ouvia nas ruas era o *Arrocha*, privilegiando compositores e compositoras baianos. Ao caminharmos por algumas vias, muitas vezes nossos ouvidos eram induzidos a realizar *mashups* curiosos das músicas que emanavam do entorno e se sobrepunham momentaneamente em sua disputa pelo espaço acústico.

As escolhas que fazemos de como nos manifestarmos sonoramente demarcam modos de nos expressarmos e de reivindicarmos o espaço comum. Os sons ampliam nosso território, expandem o espaço que nossos corpos ocupam e nos colocam em diálogo e/ou disputa com outros corpos, revelando a difusão pelas ondas sonoras do aspecto político de nossa existência. Muitas vezes a potência do som se associa ao poder e ao domínio do território, uma vez que “os sons mais intensos sempre estiveram associados às mais poderosas forças do mundo, seja no aspecto físico ou político do poder” (Truax, 1984, p. 113). Por outro lado, nossos sons são também *marcas* que deixamos no espaço compartilhado da comunidade acústica, marcas que nos afirmam como indivíduos dentro do grupo.

No final da avenida D. Pedro II, na beira do rio Jequitinhonha, localizava-se o Mercado Municipal. Imagino que em outros tempos foi um local movimentado e com suas bancas ocupadas. No entanto, atualmente, o mercado fica fechado e várias de suas bancas internas estão vazias e abandonadas, como se podia ver através das grades. Do lado de fora, voltado para uma pequena praça gramada, havia um bar no mercado. Diariamente as mesas na calçada ficavam ocupadas por homens bebendo e ouvindo as músicas que saíam das caixas de som do bar e preenchiam a praça em frente. As canções quase sempre falavam da mulher amada, da dor de cotovelo, dos homens traídos, do amor perdido, curiosamente trazendo a presença feminina para aquele ambiente de homens, mas um feminino circunscrito pelo afeto masculino... Próximo ao mercado há um pequeno trapiche oficialmente destinado aos pescadores, como identifica a placa à sua frente, onde barcos que fazem o transporte para Canavieiras e passeios pelo rio atracam. Imagino que os homens que passavam seus dias no bar, aguardavam visitantes para navegarem seus barcos e, enquanto isso não acontecia, passavam as tardes desocupadas ondulando ao som da música alta do bar e dos afetos que ela evocava.

A cidade é dividida em duas partes pela avenida 23 de Maio, continuação da BA 001 e porta de entrada de Belmonte. Para o noroeste, a parte histórica da cidade, para sudeste, a mais atual. Nesta avenida encontra-se quase todo o comércio: supermercados, açougues, padarias, lojas de roupa, de bicicleta, distribuidores de bebida, supermercados, *hortifrutis*, e outros tantos fornecedores de mercadorias. Caminhar por esta avenida é ter contato com o fluxo diário do movimento da cidade: inúmeras bicicletas estacionadas beirando as calçadas, pessoas circulando e dentro das lojas, carros, caminhões de entrega, triciclos disputam o espaço disponível. Aqui se espelha, em uma escala reduzida, a balbúrdia multisensorial das metrópoles, com suas marcas facilmente exportáveis: o excesso de placas, anúncios, faixas e sinais visuais, os roncos, estalidos, guinchos e rumores dos motores, o odor característico dos gases oriundos do petróleo, a textura, a impermeabilidade e o calor do asfalto sob os pés — esta é a única via asfaltada da cidade —, características da estrutura urbana que se dissolvem na rede global, onde os espaços se tornam cada vez mais homogêneos (Harvey, 2001/2005).

Escutar aspectos da comunidade — que incluem partilha, expressão de subjetividade no espaço comum, trocas, conexões afetivas e rupturas — permite-nos alcançar um entendimento sobre os modos de convivência e de compartilhamento do espaço da cidade. Dentre eles encontramos os que fazem parte da constituição das peculiaridades que diferenciam uma cidade de outra e, ao mesmo tempo, aspectos que as aproximam. A vida em comum não se faz apenas pelas ações que implicam uma atuação efetiva sobre o espaço compartilhado, mas também pelas escolhas sonoras que fazemos ao habitá-lo.

## A ÁGORA

Bares salpicam a avenida Rio Mar, numa média de um por quadra, variando a oferta — lanches, almoço, ou só bebidas. Diariamente, em suas calçadas, as pessoas

se encontravam para conversar, em duplas, trios ou círculos que aos poucos iam se animando e com isso elevando a potência sonora das “aglomerações”. Os bares se tornaram o espaço do encontro diário da cidade — ao menos para minha percepção estrangeira — onde as vozes se sobrepõem, se contrapõem, se articulam ritmicamente, dançam espacialmente e compõem harmonias e dissonâncias. Em muitos deles não havia música, principalmente durante o dia. Alguns, como o localizado no final da avenida, na beira da praia, provinham trilhas sonoras para os encontros somente ao cair da tarde.

Os sons das vozes reverberam nas paredes das áreas construídas, amplificam seu volume e refletem em todas as direções, engolfando o entorno com suas vibrações a partir daquela *arquitetura aurial* (Blessner & Salter, 2007). Para além da linguagem, do sentido construído (mais, ou menos) logicamente, do argumento e da persuasão, da informação e da solicitação, da palavra de ordem, dos jargões, das gírias, dos regionalismos, da gramática, das expressões coloquiais, abrigam-se o riso, as risadas, os murmúrios, o gaguejar, os gritos de dor, de raiva, de prazer, de alívio, as interjeições, o choro, o assobio, o ranger dos dentes, o estalar da língua: “antes de fazer sentido, a linguagem produz ruído. (...) Quem quer que fale está também cantando sob as palavras faladas, está pulsando em ritmo sob a canção, está mergulhando no ruído de fundo sob o ritmo” (Serres, 2008, p. 120). Nos bares, se desfazem as amarras e se desarticula a racionalidade do discurso, permitindo que os sons mais diversos, “adequados” ou não, possam ser emitidos sem bloqueio, seja por bocas masculinas, seja por femininas...

Na região do centro histórico, onde estávamos, havia ao menos quatro praças, todas com coretos, bancos, iluminação e sinais de uma manutenção cuidadosa. Curiosamente, todas estavam sempre vazias. Não havia pessoas nas praças, conversando, observando os passantes, apreciando o tempo. Nem mesmo crianças se apropriavam destes espaços, deixando-os continuamente sem vida, conformações arquitetônicas sem a presença humana que as completa e dá sentido. O silêncio se alojava nestes locais, à espera do visitante desavisado, prestes a envolvê-lo e solicitar sua quietude para ouvir o vento e os sons do passado que poderiam ser despertados pela memória e pela imaginação.

Ao mesmo tempo, a algumas quadras da região, na beira do rio, a praça da Igreja Matriz, era ocupada pelos jovens jogando futebol, um ou outro atleta amador praticando *jogging*, bicicletas circulando e encontros no bar no centro da praça. Ali a possibilidade de ocupações múltiplas do espaço público se materializava na profusão sonora. Não havia uma interação entre os grupos, nem havia um assunto a ser discutido e decidido em assembleia, mas as ações marcavam uma reivindicação tácita do direito à cidade através do lazer e da multiplicidade das emissões sonoras.

Como aprendemos com Lefebvre (2000), o desenho da estrutura urbana pode favorecer modos de ocupação do espaço e estes modos se revelarão através das sonoridades díspares que se coadunam em uma harmonia de diferenças (ou dissonâncias) que são características da realização da socialidade: “forma urbana – mentalmente: simultaneidade (de eventos, percepções, e elementos de um todo no ‘real’). Socialmente: o encontro e a concentração do que existe em volta, no ambiente (...) e conseqüentemente, sociedade urbana como um local privilegiado da socialidade” (pp. 137–138).

Na avenida Rio Mar, no canteiro central em frente a um posto de gasolina de mesmo nome, havia dois bancos — um de concreto e um de madeira. Ficavam frente a frente, mas distantes cerca de 5 a 6 metros. Sempre havia pessoas conversando em volta dos bancos, principalmente pelas manhãs. As discussões abordavam inúmeros temas: as últimas notícias, o futebol, o trabalho, o clima, o governo, entre outros. Embora não fosse um círculo de discussão e decisão oficial sobre a vida coletiva, mas de trocas que marcam a sociabilidade urbana e a manutenção dos vínculos em meio aos fluxos normalmente rígidos do trabalho, havia espaço para conselhos e exortações. Eram vozes masculinas, com variações de timbre e entonação, ritmo, amplitude e cadência, algumas com marcas da idade, outras com falhas biológicas, mas todas com sotaque semelhante e reforçando, mesmo que inconscientemente, a manutenção do discurso autorizado e da amizade entre homens que consolida a construção do gênero no espaço público.

Anne Carson (1995), em seu texto “The Gender of Sound” (O Gênero do Som), aborda questões histórico-culturais sobre a construção do silenciamento do som das vozes femininas bem como do uso da voz pelas mulheres a partir de perspectivas masculinas de culturas antigas (e atuais). As mulheres, além de terem vozes agudas (irritantes, na perspectiva analisada), não seriam capazes de exercer o controle racional da fala através da *sophrosyne*, falando mais do que deveriam e sobre o que não deveriam e, por isso, não seriam aptas às discussões racionais dos espaços políticos e decisórios eminentemente masculinos — cuja voz grave e discurso controlado e equilibrado seriam os marcos da atitude correta na vida pública. A autora aborda outras questões que fazem parte da construção do silenciamento e da desqualificação patriarcal da voz e da fala femininas e sua conexão com a sexualidade, as quais reforçam sua retirada do espaço de compartilhamento. Ao escutar as vozes masculinas em discussão no espaço público em Belmonte e ao não escutar as femininas neste micro-universo ressoava o pensamento de Carson em meus ouvidos.

Os sons podem ser considerados violentos, invasivos, excludentes, disruptivos e, ao mesmo tempo, afetivos, acolhedores, conciliadores. A disputa pela cidade também se realiza através da ocupação sonora dos espaços — os sons podem ser em si mesmos políticos. A escuta nos permite constatar sua potência na construção de alianças, demarcação de territórios, criação e manutenção de hegemonias, domínio e afirmação. Assim, a tessitura paulatina de um território de escuta é um procedimento, além de ser um processo, de desvelamento de aspectos do mundo que se expressam através dos sons e que provocam o pensamento ao fazer vibrarem os ouvidos.

### **ON THE ROAD**

Belmonte é uma cidade plana, com poucos carros, pequena, com um sistema viário simples e geométrico — poucas avenidas, ruas medianamente largas, e travessas perpendiculares, estreitas. O principal meio de transporte na cidade é a bicicleta — sonho dos centros urbanos e das soluções de transporte ecológico. Inúmeras circulam pelas ruas, em uma miríade de cores, embora com estilos semelhantes — não há necessidade

de *mountain bikes*, bicicletas dobráveis ou *retrôs*, nem tão pouco de marchas. Basta uma bicicleta simples, com garupa e, às vezes, com um cesto na frente. Logo nos deparamos com duas bicicletas na casa em que estávamos e passámos a realizar passeios diários. Belmonte nos mostra que “a vida das pessoas não é assim tão compartimentalizada — geralmente, o lugar em que se vive, se trabalha e se diverte está a uma pedalada de distância” (Byrne, 2009/2011, p. 8).

As bicicletas não só facilitaram nossa circulação pelas ruas, mas abriram outras portas para perceber, sentir e pensar sobre a cidade em que estávamos. O deslocamento trazia os ruídos das bicicletas, as conversas e as vozes entrecortados pela mobilidade errática de cada ciclista, os sons das ruas em movimentos espaciais: aproximando-se, em *crescendos*, distanciando-se, em *diminuendos*, a ampliação de nosso território de escuta e a descoberta de novos sons e novas formas de apreciação dinâmica dessas sonoridades. A bicicleta não realiza um corte entre as pessoas e os espaços, como os carros e seu isolamento acústico fazem. Ela permite que estejamos ainda imersos no mundo enquanto em movimento — a tatilidade das texturas, as cores, as formas, os cheiros e os sons nos alcançam e nos envolvem em todo o percurso: “em uma bicicleta há mais trocas e mais correspondência. Deslizamos sub-repticiamente por outra geografia, eminente e literalmente poética” (Augé, 2008/2009, p. 66).

Aos poucos fomos desenhando novos trajetos em nossas bicicletas, descobrindo caminhos, travessas, becos e vielas, de pedra ou de terra, que nos abriam o espaço de Belmonte sob novas conformações e provocavam novas percepções da cidade. Descobrimos, em um dos passeios, o Aeroporto Municipal de Belmonte Roberto Cunha. Não havia nenhum dos sons que esperaríamos ouvir próximo a um aeroporto. A pista, ao fundo e à esquerda, sendo lentamente ocupada pela vegetação. Os insetos e pássaros que habitavam o mato e as árvores em volta, junto com o vento que balançava as folhas e um ou outro passante pela rua compunham a paisagem sonora daquele *não-lugar* (Augé, 1997).

A poucas pedaladas dali, em direção ao centro, na mesma avenida, havia um brejo. Logo que nos aproximámos pudemos ouvir uma infinidade de coaxados agudos de suas rãs. O pipocar dos coaxados e sua característica particular os tornavam um concerto a céu aberto, com uma incrível espacialização das “vozes” das rãs que se escondiam sob os capins altos e se opunha sonoramente a ideia de urbanização que seu vizinho, o aeroporto, emanava.

A mobilidade da bicicleta nos permitia circular por boa parte da cidade, experimentando espaços díspares e os respectivos sons dos modos de vida que ali se desenrolavam. O mercado municipal, a beira do rio, as praças, a igreja, as avenidas e travessas, os silêncios e sons abundantes, as vozes e os cantos, os ruídos e os diálogos, a música no ar e no corpo, uma diversidade de espaços que transformamos aos poucos em nosso território — e em nosso território de escuta.

O modo como nos deslocamos e transitamos pelas cidades são definidores do modo como as escutamos e, assim, ao menos parcialmente, dos modos como participamos da vida em comum e de como a entendemos. Se tivéssemos optado pela circulação

de carro, limitado nossos trajetos em idas e vindas às praias e a restaurantes, como o tradicional turista, teríamos nos isolado dos ritmos e fluxos que constituem a cidade e nossa compreensão sobre ela poderia vir a ser extremamente superficial e limitada. Os deslocamentos a pé e de bicicleta permitiram que ouvíssemos a cidade e nos deixássemos ser arrebatados pela multiplicidade de aspectos que se manifestavam através do som. Assim, delineamos uma perspectiva sobre Belmonte a partir da costura dos fragmentos sonoros que escutamos ao longo de nossa permanência e, através desta escuta, dos diversos sentidos que se expressam nas sonoridades cotidianas de uma cidade — lentamente, articulando sensações e pensamento, e permitindo que os sons fossem o ponto de partida para a estruturação de nossa compreensão sobre Belmonte.

### LENTO RETORNO

“A partir de que momento um lugar passa a ser verdadeiramente de uma pessoa?”, pergunta Perec (1974/2001, p. 48). Meu filho de 6 anos me diz que morou em todos os lugares que visitou em viagem: “quando a gente morou” na Serra do Cipó, em Cumuruxatiba, em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Tiradentes, em Ouro Preto, em Itatiaia, em Rio Piracicaba, em Catas Altas, em Cocais, em Belmonte, em Mariana...

Quando o olhar, o ouvido, o nariz, a boca e o corpo estrangeiros deixam de ser estrangeiros? Habitar se conecta e se submete unicamente ao tempo? Ou dirá respeito ao modo de estarmos, vivermos, sermos afetados e afetarmos um local? Talvez tenhamos habitado Belmonte e feito dela nosso território, e não somente visitado a cidade, ou talvez este seja apenas o nosso desejo... “As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1972/1990, p. 25).

Um território de escuta é também um mapa sonoro e este é, ao menos em parte, poético. Com isso, sempre provisório, efêmero, pessoal. Com palavras tentamos descrever este mapa provisório, fugidio nas sensações e na memória, que aponta para as conexões e fluxos envolvidos nos territórios de escuta que articulamos durante nossa permanência em Belmonte e reflete o percurso de constituição desta escuta pessoal e idiossincrática. Como nos diz Schulze (2018), a partir de

aspectos pessoais, biográficos e culturais localizados no tempo e no espaço, assim como especificidades em suas inclinações historicamente construídas, preferências e gostos, um certo *alien* desenvolverá uma idiossincrasia ao longo do tempo. Idiossincrasias são sintomas da existência: são assinaturas da vida. (...) Os traços sonoros desta idiossincrasia sensorial são sempre específicos em sua interminável variação, suas quase inimagináveis mudanças, desvios e piruetas erráticas. (pp. 116–117)

Os mapas e cartografias são um conjunto de marcos que se abrem para a possibilidade de desenho de novos percursos em linhas de fuga que podem resultar em novos

mapas (Deleuze & Guattari, 1980/2000). A escuta é uma experiência multifacetada e, embora possamos categorizá-la para tentarmos compreendê-la, suas camadas constitutivas simultâneas são sempre múltiplas. Nossa escuta de Belmonte ressoou para nós diversos aspectos dos modos de vida que ali se dão: natureza, urbanismo, história, política, lazer, estrutura social, entre outros temas e relações. Mas, trata-se de *uma* escuta, entre tantas possíveis.

Este território de escuta revela a importância da abertura dos ouvidos como forma de pesquisa, entrada e compreensão das relações sociais e da estruturação urbana que as manifesta. Não se trata apenas de deixar-se levar pelos sons, embora isso seja necessário neste procedimento. Trata-se de se abrir para o sensorio e deixar que as sensações guiem o pensamento e este possa articular o vivido ao refletido e ao entendimento. Não se trata de colocar os ouvidos no lugar dos olhos — uma escuta no lugar de uma observação, de uma mirada —, mas, como tentamos indicar neste ensaio, de abrir os ouvidos para as provocações do mundo *em situação* e somar o que capta a escuta ao que o corpo, como um todo, percebe e pensa.

Retornar “lentamente” de Belmonte para Belo Horizonte, em uma viagem dividida em 2 dias de percurso, com cerca de 8 horas cada, em um *não-lugar* de onde ouvimos somente os roncos de motores e o vento pelas frestas abertas das janelas do carro, com pausas em locais de trânsito onde as refeições são práticas e rápidas, hospedagem em *não-lugares* que se assemelham a inúmeros outros com seu isolamento dos sons externos, ruído dos ares condicionados, diálogos informativos e simpáticos dentro da polidez necessária à relação de consumo, é um retorno lento a outros aspectos do mundo e da escuta e suas articulações. Um retorno ao amortecimento do sensorio que a estrutura turística, se assim podemos chamá-la, garante ao viajante — a homogeneidade e a minimização da diferença e, com isso, a redução da provocação que vem da experiência.

Ao mesmo tempo, a constituição de nossos territórios de escuta em Belmonte impacta diretamente em nossa percepção de Belo Horizonte e de suas sonoridades. Voltamos sempre com outros ouvidos e com outra escuta:

a contínua mudança dinâmica dos sons [é] característica da maioria das paisagens sonoras. (...) este fato por si só demanda uma abertura e uma flexibilidade contínua de nós mesmos em nossa percepção aurál (...). O que permanece estável e não sujeito às mudanças é nossa entrega e comprometimento com a escuta. (Westerkamp, 2019, p. 46)

## REFERÊNCIAS

- Augé, M. (1997). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso.
- Augé, M. (2009). *Elogio de la bicicleta* (A. Bixio, Trad.). Editora Gedisa. (Trabalho original publicado em 2008)
- Augé, M. (2010). *Por uma antropologia da mobilidade* (B. C. Cavalcanti & R. R. A. Barros, Trad.). EdUFAL; Editora UNESP. (Trabalho original publicado em 2007)

- Blessner, B., & Salter, L. R. (2007). *Spaces speak, are you listening?* The MIT Press.
- Byrne, D. (2011). *Diários de bicicleta* (O. Albuquerque & A. L. F. Carvalho, Trad.). Editora Manole. (Trabalho original publicado em 2009)
- Cage, J. (1973). *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Wesleyan University Press.
- Calvino, Í. (1990). *As cidades invisíveis* (D. Mainardi, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1972)
- Carson, A. (1995). *Glass, irony and god*. New Directions.
- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem* (M. Marcionilo, Trad.). Livraria Martins Fontes Editora. (Trabalho original publicado em 2000)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1, A. G. Neto & C. P. Costa, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1980)
- Feld, S. (2017). On post-ethnomusicology alternatives: Acoustemology. In F. Giannattasio & G. Giuriati (Eds.), *Perspectives on a 21st century comparative musicology: Ethnomusicology or transcultural musicology?* (pp. 82–98). Nota – Valter Colle.
- Harvey, D. (2005). *A produção capitalista do espaço* (C. Szlak, Trad.). Annablume. (Trabalho original publicado em 2001)
- Ihde, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound*. State University of New York Press.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Labelle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound, culture and everyday life*. Continuum International Publishing Group.
- Lefebvre, H. (2000). On urban form. In E. Kofman & E. Lebas (Eds.), *Writings on cities* (pp. 133–138). Blackwell Publishers.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios* (J. Camarero, Trad.). Montesinos. (Trabalho original publicado em 1974)
- Pessoa, F. (2017). *Territórios de escuta e imagens em movimento: Um (discreto) deslocamento epistemológico* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B7KK6P?mode=full>
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo* (M. T. Fonterrada, Trad.). Fundação Editora da UNESP. (Trabalho original publicado em 1977)
- Schulze, H. (2018). *The sonic persona*. Bloomsbury Publishing.
- Schulze, H. (2019). Sound as theory 1863-2014: From Hermann von Helmholtz to Salomé Voegelin. In M. Bull (Ed.), *The Routledge Companion to sound studies* (pp. 5–15). Routledge.
- Serres, M. (2008). *The five senses: A philosophy of mingled bodies (I)*. Continuum International Publishing Group.
- Thoreau, H. D. (2007). *Walden, ou a vida nos bosques* (A. Cabral, Trad.). Editora Ground. (Trabalho original publicado em 1854)
- Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation.

Urry, J. (2001, 7-11 de novembro). *Globalising the tourist gaze* [Apresentação de comunicação]. Cityscapes Conference, Graz, Áustria. <https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/urry-globalising-the-tourist-gaze.pdf>

Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. Continuum International Publishing Group.

von Hardenberg, W. G. (2013). Invented nature: An environmental historiography of critical tourism. In F. Martini & V. Michelkevicius (Eds.), *Tourists like us: Critical tourism and contemporary art* (pp. 151–164). Vilnius Academy of Arts Press.

Westerkamp, H. (2019). The disruptive nature of listening: Today, yesterday, tomorrow. In M. Droumeva & R. Jordan (Eds.), *Sound, media, ecology* (pp. 45–63). Palgrave Macmillan.

### NOTA BIOGRÁFICA

Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa é mestre e doutor em artes/tecnologia da imagem pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), e artista sonoro. É integrante do “ESCUTAS: Grupo de Pesquisa e Estudos em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade”.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2856-6132>

Email: [fpessoa@ufmg.br](mailto:fpessoa@ufmg.br)

Morada: Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**Submetido: 30/01/2021 | Aceite: 26/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## JANELAS SONORAS EM TEMPOS DE PANDEMIA

**Micael Herschmann**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**Felipe Trotta**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação,  
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil

---

### RESUMO

As reflexões desenvolvidas neste artigo tomam como referência não só parte da literatura especializada que analisou a trajetória de algumas sociedades em tempos de pandemia e foi produzida no quadro dos estudos de som, como também o material audiovisual e narrativas levantadas durante uma pesquisa exploratória realizada na mídia tradicional e nas redes sociais da internet sobre o comportamento e reações dos atores durante as quarentenas da covid-19 que ocorreram em 2020 e 2021 em diversas localidades do globo (com destaque não só para o contexto do Brasil e dos Estados Unidos da América, como também dos países do continente europeu). Salienta-se que se procurou analisar aqui o duplo fluxo de aproximações e afastamentos entre os atores que — privados em grande medida de sua dinâmica de interações coletivas e cotidianas nas cidades (por conta das medidas sanitárias de distanciamento social recomendadas pelas autoridades durante a pandemia) — encontraram em algumas experiências sonoras de solidariedade e de protesto (que ecoaram nos territórios) alternativas para a concretização de intercâmbios socioculturais relevantes. Assim, os atores produziram alianças e tensões peculiares e relevantes nesse contexto, as quais possibilitam que se repense — especialmente da perspectiva dos estudos de som e música — não só as dinâmicas sociopolíticas das experiências acústicas que foram geradas em várias localidades, como também os limites e a porosidade das fronteiras tradicionais entre as esferas do público e do privado.

### PALAVRAS-CHAVE

cidade, comunicação, cultura, pandemia, sonoridades

---

## SONOROUS WINDOWS IN TIMES OF PANDEMIC

### ABSTRACT

The ideas developed in this article take as reference not only part of the literature that analyzed the trajectory of some societies in times of pandemic and was produced within the framework of sound studies, but also the audiovisual material and narratives collected during an exploratory research. This research was carried out in the traditional media and on the social networks of the internet and focused on the behavior and reactions of the actors during the quarters of the covid-19 that occurred in 2020 and 2021 in several locations around the globe (with emphasis not only on the context of Brazil and the United States of America, but also on the countries of the European continent). It should be noted that we tried to analyze here the double flow of approximations and distances between the actors that — largely deprived of their

dynamics of collective and daily interactions in the cities (due to the sanitary measures of social distance recommended by the authorities during the pandemic) — found, in some sound experiences of solidarity and protest (which echoed in the territories), alternatives for the realization of relevant socio-cultural exchanges. Thus, those actors produced peculiar and relevant alliances and tensions in this context, which make it possible to rethink — especially from the perspective of sound and music studies — not only the socio-political dynamics of the acoustic experiences that were generated in various locations, but also the limits and the porosity of traditional borders between the public and private spheres.

#### KEYWORDS

city, communication, culture, pandemic, sonorities

---

### INTRODUÇÃO

A pandemia da covid-19 provocou mudanças agudas no cotidiano das cidades. Tendo em vista a longa duração das quarentenas e as medidas de distanciamento social em geral adotadas por diferentes segmentos sociais, tal como tem ocorrido ao longo da história em situações similares excepcionais, o tecido social foi esfacelado com a perda das referências cotidianas (Barbosa, 2020). Do ponto de vista das sonoridades, foi possível constatar que o esvaziamento das ruas das cidades se traduziu em uma diminuição de variadas fontes. Nesse ambiente sonoro menos presente, brotaram ondas sônicas difusas, as quais ecoaram não só convocando a nossa atenção, mas que também mobilizaram de maneira catártica os atores nos territórios.

Por um lado, foi possível observar, por exemplo, várias ocorrências envolvendo a iniciativa de atores cantando, tocando, dançando e reproduzindo música nos balcões e varandas das urbes em diversas cidades do mundo, que convocavam os atores locais a participarem de interações sonoras. Por outro lado, janelas e varandas se tornaram plataformas de onde disputas, desentendimentos e insatisfações variadas se tornaram sonorizadas, ativando inclusive comportamentos violentos dos moradores confinados<sup>1</sup>.

Aliás, pode-se dizer que nesse contexto emergiu um conjunto de acontecimentos que passaram a girar em torno de sonoridades que borraram parcialmente as tradicionais fronteiras entre a esfera pública e privada, mas também alteraram provisoriamente o ponto de acesso ao mundo privado dos atores. Nessa direção, Rivera (2020) sugere que durante a pandemia, especialmente quando as “portas se fecharam” — interrompendo os seus fluxos contínuos — muitas das janelas se agigantaram na vida dos atores, inaugurando de certa maneira uma arquitetura e dinâmica social peculiar que passou a gravitar em torno das mesmas.

Nesse contexto, as janelas se (re)configuraram, portanto, como um elemento de comunicação entre espaços públicos e privados, processando um movimento

---

<sup>1</sup> Por conta de uma crise política, econômica e institucional sem precedentes vivida no Brasil foi possível, identificar na pesquisa realizada, a presença de forma bastante recorrente de diversas manifestações políticas, que ganharam expressividade na forma de “panelaços”, nos quais emergiram protestos intensos contra a gestão atual do governo federal. Essa questão particular será analisada em detalhe, mais adiante neste artigo.

intermediário entre ambos. A obrigatoriedade do confinamento implicou em uma espécie de subversão da hipervalorização histórica dos indivíduos (Sennett, 1974/1988), recuperando parte do sentido de privação que essa noção imprimia na filosofia da Grécia Antiga (Arendt, 1958/2007). Privados de sua existência pública e política nas arenas tradicionais, os atores encontraram nas janelas formas de externalizar temporariamente a sua cidadania com manifestações coletivas que são fundamentalmente sonoras.

Tem-se tido a oportunidade de constatar que vem se produzindo durante a pandemia processos de sensibilização e de construção de relevantes conexões socioculturais e políticas temporárias que se materializam através de “manifestações sonoras presenciais mais distanciadas”, as quais constroem processos de “reterritorialização urbana” com alguma potência (Herschmann & Fernandes, 2014, p. 73). Neste artigo, analisam-se duas tendências que, apesar de aparentemente serem opostas, indicam uma continuidade de expressões acústicas dos espaços públicos sonoros não só como forma de negociar tensões, expor divergências e praticar ações estético-políticas, mas também como maneira de *estar com* de forma precária (mesmo que os atores sejam obrigados a resguardar certa distância. Constituem-se em intervenções que invadem os espaços, muito além dos ambientes domésticos. É importante destacar que se está compreendendo essas duas tendências como integradas a um extenso e complexo fenômeno sonoro urbano, o qual gera múltiplas interações sociais e possui grande capacidade de mobilização social, especialmente com o agenciamento das tecnologias sonoras de reprodução e produção disponíveis na contemporaneidade.

Assim, as reflexões desenvolvidas neste artigo tomam como referência não só parte da literatura especializada que analisou a trajetória de algumas sociedades em tempos de pandemia e a produzida no âmbito dos estudos do som, mas também o material audiovisual e as narrativas levantadas durante uma pesquisa exploratória realizada na mídia tradicional e nas redes sociais da internet sobre o comportamento e reações dos atores durante as quarentenas da covid-19 que ocorreram em 2020 e 2021 em diversas localidades do globo (com destaque não só para o contexto do Brasil e Estados Unidos da América, como também para os países do continente europeu). Salienta-se que se procurou analisar aqui o duplo fluxo de aproximações e afastamentos entre os atores que — privados em grande medida de sua dinâmica de interações coletivas e cotidianas nas cidades (por conta das medidas sanitárias de distanciamento social recomendadas pelas autoridades durante a pandemia) — encontraram em algumas experiências sonoras de solidariedade e de protesto que ecoaram nos territórios, para a concretização de intercâmbios socioculturais relevantes. Assim, os atores produziram alianças e tensões peculiares e relevantes permitindo que se repense — especialmente da perspectiva dos estudos de som e música — os limites e a porosidade das fronteiras entre as esferas do público e do privado, em particular em contextos marcados por uma certa descontinuidade da vida cotidiana (que era caracterizada por dinâmicas mais presenciais).

## JANELAS EM CONSONÂNCIA

Como é notório, o isolamento social, como principal estratégia de enfrentamento da longa pandemia do coronavírus debilitou psiquicamente boa parte da população do planeta e instigou reações de todo tipo, algumas delas criativas e sonoras, mobilizando os atores a atuarem de forma coordenada em diferentes localidades do globo. Organizaram apresentações coletivas — realizadas em janelas e varandas — que invadiram sonoramente a ambiência do espaço público. Pode-se afirmar que essas manifestações sonoras se constituíram em uma tentativa de alterar o humor dos atores nos locais em que ocorreram<sup>2</sup>. Assim, para além dos milhões de contaminados, hospitalizados ou mortos, um dos aspectos difíceis de administrar nas quarentenas foi justamente a necessidade de se encarar o distanciamento social, numa rotina penosa e restrita. Vários estudos em curso têm indicado um crescimento exponencial dos casos de crise de depressão e de ansiedade em diversas regiões do planeta: nesse sentido, alguns especialistas comentam que a pandemia da covid-19 está curiosamente gerando como efeito colateral várias outras pandemias, que estão acometendo a humanidade hoje (Lima, 2020). Nessa primeira parte do artigo se gostaria de assinalar que a “pandemia de solidariedade” foi uma das raras externalidades positivas da epidemia do coronavírus<sup>3</sup>.

O fato é que, se os *ruídos* caracterizam a atividade social de diferentes épocas (Attali, 1977/1995), o contexto dessa pandemia tem demonstrado de forma mais evidente que o indivíduo moderno e especialmente o contemporâneo construíram e sedimentaram uma cultura bem ruidosa, da qual são profundamente dependentes (ainda que manifestem por vezes o seu incômodo e descontentamento com essa ambiência acústica). Em outras palavras, vale sublinhar que, nesse contexto de pandemia, os atores estão descobrindo que eles têm também dificuldade em lidar com menos ruídos no seu cotidiano. Se, por um lado, passaram a viver em uma “paisagem sonora” (Schafer, 1969) bem mais silenciosa que produziu efeitos ecológicos sobre o planeta (há vários relatos dos atores que narravam a ampliação da capacidade de escutar mais os sons dos animais e da natureza, mesmo nas cidades); por outro lado, há que se reconhecer também que nem sempre o “sossego” vem produzindo impactos necessariamente positivos sobre o psiquismo dos indivíduos, especialmente quando havia um vírus de alta letalidade rondando os atores<sup>4</sup>.

Na realidade, o que se nota é que a experiência sonora nas cidades é vivida de maneira ambígua. Em muitos dos discursos coletados durante a pandemia, constatou-se que os atores afirmavam sentirem falta dos sons que regularmente vazavam — de

<sup>2</sup> Algumas dessas iniciativas estão reunidas no seguinte vídeo que foi copilado ao longo dessa pesquisa exploratória feita também na web: <https://www.youtube.com/watch?v=J7eEzepTRvY>.

<sup>3</sup> Evidentemente, poderia se citar também a desnaturalização temporária de alguns postulados do neoliberalismo (Piketty, 2013/2014).

<sup>4</sup> Evidentemente, poder-se-ia retomar os argumentos de Schafer (1969) sobre a relevância da “ecologia sonora” e os efeitos nefastos do seu desequilíbrio sobre as populações. Ainda que concordemos com esse autor em alguns dos seus pressupostos mais gerais, é preciso reconhecer também que um “ambiente mais emudecido” pode entristecer e até adoecer expressivos segmentos sociais, especialmente em territórios nos quais os atores são acostumados em habitar ambientes barulhentos, marcados por palimpsestos sonoros intensos.

forma “esquizofônica”<sup>5</sup> — pela cidade. Aliás, salientavam inclusive que se ressentiam da falta da presença do “muzak”<sup>6</sup> no cotidiano: de que antes tanto reclamavam, mas a que estavam inteiramente habituados. Em vários depoimentos veiculados nas redes sociais os atores parte do estudo efetuado sublinhavam que, se, por um lado, esses sons os importunavam, por outro lado, possibilitavam que se sentissem parte de uma coletividade pulsante<sup>7</sup>.

Outro aspecto que saltou aos olhos durante a pesquisa realizada foi o fato de que a música mais do que nunca foi regularmente acionada pelos atores como uma potente “tecnologia do *self*” (DeNora, 2000, pp. 12–13), como estratégia de gestão dos ânimos em tempos de pandemia. Em outras palavras, a música foi agenciada não só como uma forma de autocuidado, mas também como uma maneira de alterar — nem que fosse apenas em uma condição temporária — o estado de consternação e tristeza. Portanto, foi empregada de forma “astuciosa e tática” (Certeau, 1980/1994, pp. 77–78), como uma maneira de se reconectar precariamente a algumas pessoas, buscando reintegrar um pouco o “tecido social”, o qual de certa maneira foi colapsado pelos longos períodos de quarentena<sup>8</sup>.

Para muitos atores a experiência do distanciamento ou isolamento social naquele momento foi vivenciada como uma experiência de medo e de perda de importantes referenciais. Só para que se tenha uma noção: ao longo da nossa pesquisa foi possível constatar que na Itália, Espanha, Portugal e Alemanha, em “tempos de *lockdown*”, a palavra de ordem era “resistir”, tentando manter de alguma forma, ainda que de maneira tênue, os laços com o entorno. Não é à toa que uma composição — que foi reproduzida frequentemente nessas “manifestações dos balcões” — foi a canção popular oriunda do meio trabalhador do século XIX intitulada *Bella Ciao*, a qual por razões óbvias virou uma espécie de hino dessa “re-existência” dos indivíduos em isolamento. Isso ocorreu não só porque essa música evocava na memória coletiva (Halbwachs, 1950/2013) de diversas sociedades europeias, como também devido ao sucesso recentemente da série *Casa de Papel* (a qual foi veiculada na plataforma Netflix). No Brasil, esses concertos não ocorreram com tanta frequência como na Europa, mas se pode mencionar como exemplos os “shows na varanda” — de seus prédios na zona sul do Rio de Janeiro — de cantores

<sup>5</sup> O cotidiano urbano, em geral, é caracterizado por palimpsestos sonoros: frequentemente há uma incapacidade dos atores de identificarem as fontes que promovem uma determinada experiência sonora plural e fragmentária que vaza por uma determinada localidade (Obici, 2008).

<sup>6</sup> A noção de “muzak” é tratada aqui no sentido atribuído por Schafer (1969), isto é, como sinônimo de sons e músicas que integram uma ambiência: como resultado sonoro de experiências acústicas cotidianas, as quais compõem em geral a paisagem sonora das cidades.

<sup>7</sup> Sobre os ruídos urbanos que tanto incomodam os moradores das urbes e suas estratégias de “compensação”, Sterne (2012) faz algumas considerações em seu livro sobre o emprego da tecnologia do MP3: nele o autor salienta que vivemos em ambientes cada vez mais ruidosos e que as tecnologias sonoras, especialmente as associadas aos processos de compactação de arquivos (associada aos fones de ouvido) foram importantes ferramentas, as quais vêm proporcionando melhores condições e conforto para um desfrute satisfatório da experiência de consumo sonoro nas cidades.

<sup>8</sup> Entre os historiadores, Delumeau (1978/2009), em seu conhecido livro sobre a *História do Medo no Ocidente*, sublinha que frequentemente isso ocorre em longas epidemias, tais como: a peste negra na Europa durante a idade média, a gripe espanhola na América Latina, no início do século XX; e, mesmo, durante o ciclo do vírus ebola na África, que se iniciou nos anos de 1990.

bastante populares no âmbito nacional, tais como Mumuzinho, Alok e Lulu Santos. Esses cantores mobilizaram as suas respectivas vizinhanças e foram filmados pelo público e veiculados com grande repercussão nas redes sociais (Família Martinez; 2020, *Stories do samba*, 2020) e até mesmo em canais de televisão aberta.

Aliás, ficou patente que as músicas que ecoaram nessas manifestações sonoras são em geral aquelas muito conhecidas pela população local — aciona-se uma espécie de repertório mnemônico básico da coletividade —, pois em geral o efeito que se procura produzir na vizinhança é uma dinâmica o mais participativa possível: seja tocando algum instrumento, seja cantando junto ou mesmo dançando com os músicos nas janelas sonoras.

Assim, a tática de se produzir uma condição de “asilo musical” contra o estresse ou de “bolha” — como salientam respectivamente DeNora (2016) e Bull (2015) — pode se constituir em uma estratégia de sobrevivência interessante, que permitiria aos atores se distanciarem um pouco, por exemplo, da avalanche de notícias trágicas ou distópicas que emergem nas redes sociais e na mídia de forma geral. Contudo, a proposta nessas iniciativas musicais coletivas e catárticas segue em outra direção: através delas procura-se promover a reconexão com o outro e entorno, buscando alterar o psiquismo e o estado de espírito não só de quem está diretamente envolvido na iniciativa, mas também os da vizinhança que vai consumir essas performances musicais<sup>9</sup> e sonoridades.

Portanto, sublinha-se aqui não só o prazer da reconexão social nesse contexto muito peculiar e bastante delicado, mas também a dimensão política dessas iniciativas mobilizadoras. Nesse sentido, Obici (2008) argumenta de maneira bem fundamentada que a música que ecoa nos espaços urbanos — voluntariamente ou involuntariamente — acaba por promover também “políticas de som”, pois geram experiências coletivas potentes que podem ganhar múltiplos sentidos e significados, alguns até com sinais contraditórios.

Poder-se-ia destacar ainda outro aspecto dessas manifestações sonoras coletivas em tempos de pandemia: a capacidade desses sons e da música de ressignificar os espaços e os imaginários urbanos<sup>10</sup>. Assim sendo, ainda tomando como referência essas intervenções sonoras coletivas mais ou menos organizadas, pode-se dizer o seguinte: por um lado, algumas dessas experiências musicais são recebidas como desejáveis e capazes de produzir nos atores um estado momentâneo de ânimo, de espírito coletivo e até de excitação; por outro lado, contraditoriamente (e, muitas vezes, ao mesmo tempo) geraram nostalgia e certa angústia nos envolvidos (pois fazia com que se recordassem como era o seu cotidiano antes da pandemia). Vale recordar também que o medo foi amplificado midiaticamente neste contexto de isolamento. Assim, durante essa crise

---

<sup>9</sup> Evidentemente, a performance dos atores nas janelas (que se agigantaram na pandemia) foi significativa e relevante: muitas dessas mobilizaram a vizinhança. Não se analisou de maneira densa e em detalhes as performances, mas foi levado em conta a “teatralidade performancial” (Zumthor, 2007) das mesmas para compreender as consonâncias e dissonâncias que se produziram nesse contexto.

<sup>10</sup> Nesse sentido, Labelle (2010) e inúmeros autores dos estudos de som têm procurado em seus estudos ressaltar o potencial das experiências acústicas, sua capacidade em conformar os “territórios”, os sentidos, percepções e os ritmos do cotidiano urbano.

sanitária mundial, a sensação que os atores tiveram foi a de que — mais do que nunca — as narrativas e os sons veiculados na grande mídia e nas redes sociais em geral atualizam diariamente um imaginário de incertezas e de insegurança, reiterando a sensação de viver na “cidade do medo”, na qual o outro representa um enorme risco no dia a dia. Ao mesmo tempo, ainda que de maneira pontual, a organização destas iniciativas sonoras com as vizinhanças também sensibilizou e mobilizou os atores, ressignificando os espaços, gerando experiências coletivas lúdicas que construíram “territorialidades sônico-musicais” (Herschmann & Fernandes, 2014, p. 13), as quais promoveram, ainda que precariamente, a reintegração de fragmentos do tecido social que foi fragilizado pelas vivências de quarentenas consecutivas.

### JANELAS EM DISSONÂNCIA

Se, por um lado, o vazamento sonoro a partir de janelas e varandas tem um enorme potencial de produzir adesões entre indivíduos distanciados pela pandemia, por outro, alguns destes vazamentos acabaram acirrando tensões e rupturas sociais. Diversas publicações têm apontado para o longo percurso de embates em torno das sonoridades das cidades, desde pelo menos o século XIX (Attali, 1977/1995). Os sons das vizinhanças ou mesmo o ruído das ruas, do trânsito e da movimentação constante de pessoas aglomeradas são interpretados muitas vezes como elementos de distúrbio nas cidades, produzindo insatisfações, enfrentamentos e mobilizações do poder público para minimizar o vazamento de sons *entre* e *para* as residências.

Em um interessante estudo sobre os embates relativos à sonoridade em meados do século XIX, Picker (2003) observa que o aumento do som das cidades produzia fortes reações de intelectuais e artistas cujo trabalho intelectual era maculado pelos sons invasivos das ruas. Aliás, em 1864, o deputado britânico Michael T. Bass foi um dos primeiros políticos que propuseram uma lei urbana com o objetivo de preservar a paz e a tranquilidade das residências da classe média londrina das barulhentas atividades de pregoeiros, carroças, realejos e músicos de rua (Bass, 1864). Na ocasião, esse parlamentar recebeu diversas cartas de apoio, publicadas no mesmo ano no livro *Street Music in the Metropolis* (Música de Rua na Metrópole), com depoimentos de moradores de regiões de médio poder aquisitivo, intelectuais e enfermos que se dizem vitimados com a “tortura” dos insuportáveis sons das ruas (Bass, 1864, p. 13). O debate envolvendo esse parlamentar e alguns cidadãos deixa transparecer de modo muito evidente que os incômodos sonoros que atravessaram os discursos do século XIX estão quase sempre relacionados com assimetrias sociais. Nas cartas direcionadas a Bass, não raro são mencionados imigrantes e desocupados que circulam livremente pela cidade importunando o sossego alheio. O projeto de lei e o clamor de tais cidadãos é pela aplicação de regulamentos que permitiriam uma ação enérgica do aparato policial na cidade. Porém, nem sempre essa assimetria parece tão absoluta, como em um caso relatado nesse livro, no qual é mencionado que uma banda alemã foi retirada da rua por policiais após a reclamação de um morador. Curiosamente, em outro momento, esse mesmo morador recebeu esses

artistas na varanda de sua casa onde tocaram “por mais duas horas” (Bass, 1864, p. 17). Essa manobra operada por um membro da vizinhança demonstra que a aplicação de interdições e sanções tem limites sociais relacionados às relações de poder (Trotta, 2020). A discussão não está circunscrita aos países europeus, inclusive existem movimentos semelhantes do outro lado do Atlântico. Bielleto (2018) assinala uma série de regulações na virada do século XIX para o XX que visava disciplinar o espaço acústico urbano na Cidade do México, criminalizando determinados repertórios musicais e práticas sonoras não condizentes com certos ideais civilizatórios. Desta forma, multas e prisões foram concretizadas por inspetores urbanos para coibir ruídos e comportamentos julgados inadequados. Neste sentido, Bielleto (2018) faz o seguinte comentário:

como ilustram os registros, foi a apreciação subjetiva dos inspetores o que serviu para determinar quando as manifestações das pessoas tinham ultrapassado os limites do sonoramente aceitável, ainda que frequentemente isso também implicou em considerar o que consideravam inadmissível em termos estéticos, corporais e morais. (p. 164)

O que se busca evidenciar através desses exemplos é que tais desavenças sonoras estão atravessadas pelos interesses e posicionamentos sociais dos atores: é a partir dessas perspectivas que em geral são avaliados e sentenciados os vazamentos sonoros. A partir do início do século XX, o problema dos vazamentos se amplifica com a crescente popularização dos aparelhos de reprodução sonora, que gradativamente passam a fazer parte do som das residências. Bijstervelt (2008) assinala que nesse momento os governos de várias cidades da Europa se mobilizaram para buscar legislações capazes de diminuir o “problema dos vizinhos”. Problemas que, segundo essa autora, esbarram no tênue limite ético que advogava aos indivíduos o seu direito ao sossego na privacidade, em uma articulação que conjuga intimidade e propriedade garantidas pelo código legal que em geral rege os estados liberais. Novamente nesses embates, a questão da privacidade versus publicidade opera como elemento importante das negociações sonoras, sendo vetor de questionamentos e, muitas vezes, de tensões.

Ao refletir sobre as intrusões sonoras em residências, Dominguez Ruiz (2015) elabora a noção de “intimidade acústica”, definida como “uma sensação de segurança experimentada em um espaço livre de intrusões sonoras” (p. 119). Essa sensação é capaz de produzir uma espécie de conexão como o íntimo, conquistada pelo controle das condições acústicas do ambiente, especialmente no âmbito doméstico. Vale sublinhar a esta altura que a escuta de sons invasivos forçados, inversamente, produz um contato direto com o outro. É compreendida aqui como uma manifestação de poder e, portanto, como um ato violento, “que nos obriga a escutar o que não queremos, e cuja capacidade perturbadora acarreta sérios custos à saúde pública das cidades” (Dominguez Ruiz, 2015, p. 129).

Aliás, esse aspecto intrusivo e violento aparece de modo evidente nos embates sonoros processados durante o confinamento social no Brasil. Em um contexto de intensa polarização política, permeada pela atitude bélica e negacionista do governo de

Bolsonaro, a pandemia da covid-19 tem sido vivenciada como um acontecimento caracterizado por tensões e divergências políticas. Impactados por declarações e posições contraditórias das diferentes esferas de poder (municipal, estadual e federal), atores de diferentes localidades converteram os seus espaços de confinamento em campos de luta política e ideológica. Às sensações de impossibilidade e restrição próprias do momento, soma-se um sentimento de revolta diante das atitudes e declarações eticamente agressivas pronunciadas pela cúpula desse governo. Como resultado, protestos sonoros passaram a ser (re)produzidos nas janelas e varandas, especialmente através de gritos e batidas em painéis, os quais vêm se constituindo em uma forma de a população externalizar a sua desaprovação em relação às políticas que vêm sendo adotadas no país.

Especialmente o som das painéis — por sua capacidade de projeção, grau de estridência e frequência — tornaram-se, nas primeiras semanas da pandemia, um acompanhamento sonoro diário das grandes cidades brasileiras. Amplificadas por cobertura jornalística em cadeia nacional (que dedicava longos minutos a exibir registros de painéis em várias cidades feitos a partir das janelas com aparelhos celulares), tais sonoridades produzidas por segmentos expressivos da sociedade brasileira evidenciaram uma enorme insatisfação e consternação com as “intensas crises” — no âmbito político, econômico, social, ecológico e institucional — que o governo Bolsonaro vinha contribuindo de forma significativa para “rotinizar” ao longo de seu mandato. Na impossibilidade de concretizar algum tipo de manifestação política a partir das ocupações de territórios urbanos, parcelas da população das cidades agenciaram os sons nas janelas, buscando anunciar dissensos e tensões nessa arena pública precária. Vale destacar que tais táticas astuciosas de expressão já tinham sido empregadas na história recente do país, com protestos intensos contra a suposta corrupção e as políticas públicas implementadas pela Presidente Rousseff, durante os anos de 2015 e 2016.

Em ambos os momentos, a percussão das painéis enfrentou também as respostas de admiradores desses respectivos políticos (e dos seus governos), que pretendiam, através de slogans e gritos (e, eventualmente, até através do agenciamento de músicas), expressar uma posição favorável aos poderes constituídos. Tanto em 2015 quanto em 2020 — em uma espécie de continuum sonoro —, as janelas se constituíram em loci de externalização de apoios e insatisfações, espaços relativamente seguros e privados de manifestação de opiniões e enfrentamentos públicos, publicizados e amparados pelo som estridente da percussão do alumínio e do aço inoxidável.

É evidente que a sonorização é inerente a praticamente todos os protestos políticos: acompanhados de slogans, refrões e sons variados, constata-se com certa facilidade que as manifestações urbanas tradicionais quase sempre são também ocupações sonoras. Recentemente, com a onda de polarizações políticas em diversas partes do planeta, som e música têm sido (re)agenciadas pelos atores como elementos ativos em protestos de rua. Poderia se mencionar a mobilização antirracista deflagrada pelo brutal assassinato de George Floyd nos Estados Unidos (Scott, 2020) ou as seguidas mobilizações contra a permanência da repressão política e o perfil neoliberal e ditatorial no Chile contemporâneo (Spencer Espinosa, 2020). Há inúmeros casos e não é difícil localizar

uma robusta literatura que correlaciona som e música a manifestações e protestos políticos, em diversas latitudes e em períodos históricos diversos.

Entretanto, o que se procura destacar aqui é que o corpo vibracional de tais protestos de 2020 — realizados com certo distanciamento — se complementam e interagem com a ocupação online (em redes da web e plataforma variadas) e física de corpos, cartazes, carros de som, e, em geral, com um conjunto de recursos empregados em passeatas e manifestações políticas. Enfatiza-se aqui a materialidade física dos agrupamentos humanos engajados em torno de uma ideia que é somada, reprocessada e intensificada pela força acústica da sonoridade produzida por essa massa aglomerada. Não à toa. Quanto maior a quantidade de pessoas, maior a relevância simbólica e eficácia política dos protestos, que caminham lado a lado com o aumento também da energia vibratória e do volume sonoro de tais eventos. No conjunto de eventos sonoros que se encontra em discussão neste artigo, a materialidade física se dissipa, ficando impossibilitada de aparecer enquanto presença política. Nesse sentido, a materialidade sônica e vibracional do embate entre vizinhos confinados em suas residências no Brasil adquire relevância e possibilita a construção de uma “ambiência” (Thibaud, 2015) específica, caracterizada por uma intensa dramaticidade. Diferente dos outros casos de ocupação e enfrentamentos sonoros e políticos, os protestos das janelas em tempos de pandemia são ocorrências fundamentalmente acústicas, as quais colocam em evidência a potência sociopolítica dos sons e das músicas como elementos que alicerçam de forma significativa variadas interações humanas.

### **SONORIDADES EM TEMPOS DE PANDEMIA**

Como foi possível se atestar aqui, as metáforas da “consonância” e da “dissonância” podem ser úteis para sublinhar que os movimentos de aproximações e afastamentos sonoros não são excludentes, inclusive muitas vezes ocorrem de forma concomitante em uma localidade. Nesse sentido, o significado técnico de tais termos no vocabulário musical apontam para um jogo contínuo de vibrações coincidentes e divergentes que caracterizam o que é compreendido como sendo uma linguagem musical.

Vale salientar que a sobreposição dos picos de ondas sonoras reforçando determinados harmônicos (consonância) e os batimentos de picos próximos que se anulam e entram em disputa (dissonância) são movimentos que regularmente atravessam as variadas práticas musicais em todo o globo. As dimensões dos ruídos (sons de altura indeterminada ou distorcidos por seu volume) e amplitude das ondas (volume) — como aspectos da reverberação do som nos espaços físicos e suas características timbrísticas, rítmicas e harmônicas — fornecem uma complexidade que torna difícil ou simplista a classificação de qualquer experiência sônica como consonante ou dissonante. Por conseguinte, buscando avançar além desta metáfora, propõe-se a seguinte ideia: os acionamentos subjetivos de interpretações sobre a pertinência e mesmo os significados e as modulações ideológicas do som e música formam um emaranhado de fluxos, os quais povoam a experiência sensorial privada vivida pelos atores nas cidades, especialmente em tempos de pandemia.

Encerram-se essas reflexões reconhecendo que não se realizou aqui um balanço exaustivo do fenômeno acústico e social da experiência das janelas sonoras durante a pandemia da covid-19. Como já foi mencionado anteriormente, o que se buscou analisar neste artigo foi o duplo fluxo de aproximações e afastamentos entre os atores (que foram temporariamente privados de sua existência coletiva nas cidades) e que foi mediado de certa maneira pela experiência sonora. Nesse contexto de crise menos ruidoso, sons e músicas adquirem mais peso e presença, afetando mais intensamente os modos de estar e viver coletivamente dos atores. Tendo em vista a impossibilidade de construir um espaço público sonorizado de maneira mais convencional, os habitantes da urbe viram-se forçados a estabelecer elos sociocomunicacionais com seu entorno através de sons emitidos especialmente de seus respectivos lares.

### AGRADECIMENTOS

Registra-se aqui um agradecimento às agências de fomento à pesquisa do Brasil — tais como FAPERJ, CNPq e CAPES — pelos apoios concedidos para o desenvolvimento dessa investigação.

### REFERÊNCIAS

- Arendt, H. (2007). *A condição humana* (R. Raposo, Trad.). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1958)
- Attali, J. (1995). *Ruídos* (R. Perez, Trad.). Siglo XXI. (Trabalho original publicado em 1977)
- Barbosa, M. (2020, 20 de abril). *Pandemia: A história se repete como tragédia ou como farsa*. Notícias CFCH/UFRJ. [http://www.cfch.ufrj.br/index.php/27-noticias/1311-pandemia-a-historia-se-repete-como-tragedia-ou-como-farsa?fbclid=IwAR1cOB3YhvyHTch\\_r4CMJsZFqFoW3BGrCyMH41WMY0515jxEg\\_Ffs9LPY](http://www.cfch.ufrj.br/index.php/27-noticias/1311-pandemia-a-historia-se-repete-como-tragedia-ou-como-farsa?fbclid=IwAR1cOB3YhvyHTch_r4CMJsZFqFoW3BGrCyMH41WMY0515jxEg_Ffs9LPY)
- Bass, M. T. (1864). *Street music in the metropolis*. John Murray.
- Bieletto, N. (2018). De incultos y escandalosos. *Resonancias*, 22(43), 161–178. <http://resonancias.uc.cl/pt/N%C2%BA-43/de-incultos-y-escandalosos-ruido-y-clasificacion-social-en-el-mexico-postrevolucionario-pt.html>
- Bijstervelt, K. (2008). *Mechanical sound*. The MIT Press.
- Bull, M. (2015). *Sound moves*. Routledge.
- Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano* (E. Alves, Trad.). Vozes. (Trabalho original publicado em 1980)
- Delumeau, J. (2009). *História do medo no ocidente* (P. Froes, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1978)
- DeNora, T. (2000). *Music and everyday life*. Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2016). *Music asylums*. Routledge.
- Dominguez Ruiz, A. L. (2015). Ruído: Intrusión sonora e intimidad acústica. *Inmediaciones de la Comunicación*, 10(10), 118–130. <https://doi.org/10.18861/ic.2015.10.10.2589>

- Família Martinez. (2020, 23 de março). *Lulu Santos fazendo show na varanda do prédio dele Que massa!!!!* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w429iDXWi-k>
- Halbwachs, M. (2013). *A memória coletiva* (L. Schaffter, Trad.). Centauro. (Trabalho original publicado em 1950)
- Herschmann, M., & Fernandes, C. S. (2014). *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. Ed. Intercom.
- Labelle, B. (2010). *Acoustic territories*. Continuum.
- Lima, N. T., Buss, P. M., & Paes-Sousa, R. (2020). A pandemia de covid-19: Uma crise sanitária e humanitária. *Cadernos de Saúde Pública*, 36(7). <https://doi.org/10.1590/0102-311X00177020>
- Obici, G. (2008). *Condições da escuta*. Ed. 7 Letras.
- Picker, J. (2003). *Victorian soundscape*. Oxford University Press.
- Piketty, T. (2014). *O capital no século XXI* (M. Bolle, Trad.). Editora Intrínseca. (Trabalho original publicado em 2013)
- Rivera, T. (2020). *Fechar portas, abrir janelas. Estratégias plásticas para sair de si*. N1-Edições. <http://www.artes.uff.br/taniarivera/data/uploads/n-1-edicoes-077.pdf>
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. Don Mills.
- Scott, C. D. (2020). Policing black sound: Performing UK grime and rap music under routinised surveillance. *Soundings*, 75, 55–65. <https://muse.jhu.edu/article/764262>
- Sennett, R. (1988). *O declínio do homem público* (L. A. Watanabe, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1974)
- Spencer Espinosa, C. (2020). Hacia un nuevo cancionero popular. *Boletín Música*, 54, 29–51.
- Sterne, J. (2012). *MP3: The meaning of format*. Duke University Press.
- Stories do samba. (2020, 27 de março). Mumuzinho faz show da varanda de sua casa [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=csFeZHdNlig>
- Thibaud, J. P. (2015). *En quête d'ambiances*. Metis Press.
- Trotta, F. (2020). *Annoying music in everyday life*. Bloomsbury Publishing.
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura* (J. Ferreira, Trad.). Cosac Naify.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Micael Herschmann é historiador com formação pós-graduada em comunicação e sociologia, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), professor titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do quadro fixo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da mesma universidade, onde também dirige o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8859-0671>

Email: [micael.herschmann@eco.ufrj.br](mailto:micael.herschmann@eco.ufrj.br)

Morada: Avenida Pasteur n. 250, Escola de Comunicação, sala 121, CEP: 22.290-250, Praia Vermelha, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Felipe Trotta é doutor em comunicação, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma universidade e presidente da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular; IASPM-AL).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4142-4064>

Email: [trotta.felipe@gmail.com](mailto:trotta.felipe@gmail.com)

Morada: Rua Professor Lara Vilela n. 126, Instituto de Artes e Comunicação Social, CEP: 24210-590, Niterói, RJ, Brasil

**Submetido: 23/01/2021 | Aceite: 19/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



## SOBRE CAMINHAR EM CONFINAMENTO

**Rui Filipe Antunes**

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

**Sílvia Pinto Coelho**

Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

---

### RESUMO

No aparente paradoxo que a ideia de “caminhar em confinamento” encerra — também na sua relação com a cidade — encontramos, na experiência de *confinamento*, algumas possibilidades de operar nessa tensão paradoxal. Serão hipóteses de potência *coreopolítica*, se postas em oposição à sensação de *auto-coreopoliamento* (a autovigilância do próprio movimento) e à extrema atenção dada ao movimento do “outro” como ameaça, que pode ser transformado numa proposta de jogo social.

### PALAVRAS-CHAVE

caminhar, confinamento, coreopolítica, coreopólicia

---

## ON WALKING WHILE CONFINED

### ABSTRACT

In the apparent paradox that the idea of “walking in confinement” contains — also in its relationship with the city — we have found, in the confinement experience, some possibilities of operating in this paradoxical tension. These will be hypotheses of choreopolitical potency, if put in opposition to the sensation of self-choreopolicing (the self-monitoring of one’s own movement) — and to the extreme attention given to the movement of the “other” as a danger - which can be transformed into propositions for social play.

### KEYWORDS

choreopolic, choreopolitics, confinement, walking

---

## INTRODUÇÃO

Consta que a forma abaulada do chão do quarto de D. Afonso VI, no Palácio da Vila, em Sintra, se deve ao modo louco como o rei deposto caminhava em cativeiro. O chão teria guardado, assim, a marca do seu caminhar no confinamento<sup>1</sup>.

Apesar da história e dos factos confirmáveis, não saberemos nunca o que se terá passado naquele quarto durante os nove anos de cativeiro do rei, mas poderemos usá-la para ilustrar um ponto de partida e daqui avançar para a ideia de “caminhar em confinamento”. A história de D. Afonso VI recorda-nos da também clausura de Xavier de Maistre que, na sua prisão domiciliária de 42 dias, depois de se ter batido em duelo, advogava o potencial criativo do confinamento (Maistre, 1794/2015):

é assim que o *flâneur* passeia no seu quarto: “Quando Johannes, por vezes, pedia autorização para sair, geralmente isso era-lhe recusado; em contrapartida, o pai propunha-lhe de vez em quando um passeio pela sua mão sobre o soalho do quarto. À primeira vista, era um fraco substituto, e no entanto... algo de muito diferente se escondia naquele gesto. A sugestão era aceite, e Johannes podia decidir à vontade qual o rumo do passeio. Depois, saíam pela entrada e iam até um palacete próximo, ou mais longe, até à praia, ou passeavam pelas ruas, exactamente como Johannes queria – porque para o pai não havia limites. Enquanto andavam assim pelo soalho, para cá e para lá, o pai ia narrando tudo o que viam: cumprimentavam os transeuntes, os carros passavam por eles com ruído, sobrepondo-se à voz do pai; as frutas caramelizadas da confeitaria eram mais convidativas que nunca...” Um texto do jovem Kierkegaard (...). Esta é a chave para o esquema de *Voyage autour de ma chambre* [Viagem à Volta do Meu Quarto de Xavier de Maistre]. (Benjamin, 1999/2019, p. 549)

Começámos a escrita deste artigo como quem inicia um passeio sem rumo certo. Trata-se de um artigo exploratório em que, falando a partir da experiência somática e empírica de caminhar na cidade durante os dois confinamentos decretados, fomos levantando questões que quisemos partilhar. No contraste entre poder escolher ou não poder escolher sair de um espaço e andar, encontrámos um intervalo no qual nos propusemos, então, deambular. A experiência leva-nos à escrita, e a escrita leva-nos à reflexão. De que falamos quando falamos da relação entre caminhar e confinamento?

A partilha desta reflexão parece impor-se como urgência, antes que a experiência se torne datada. No entanto, a experiência de que falamos é, à partida, datada. A experiência do confinamento feito na cidade de Lisboa, no início do “ainda não percebermos nada sobre o novo coronavírus” tem, em si, a marca de um acidente coletivo<sup>2</sup>, o confina-

<sup>1</sup> Em 1667, na sequência de um golpe palaciano, D. Afonso VI foi compelido a abdicar do trono em favor do irmão, o futuro D. Pedro II e, inicialmente, desterrado na Ilha Terceira durante seis anos. Mas o permanente receio da sua libertação fez com que o enclausurassem no Palácio da Vila, em Sintra, onde ficou confinado a um quarto durante nove anos, inacessível e guardado por soldados (Rau, 1970, p. 169).

<sup>2</sup> João Pedro Cachopo (2020) em *A Torção dos Sentidos, Pandemia e Remediação Digital*, sugere que “a pandemia não é *em si mesma* o acontecimento. O acontecimento, precipitado pela conjugação de isolamento preventivo e uso exacerbado de

mento decretado nacionalmente por um governo. Com a particularidade de esse decreto seguir linhas de comportamento globais, uma vez que, sendo a pandemia um fenómeno global, a recomendação da Organização Mundial de Saúde é idêntica para todo o globo. A escala global–local obriga-nos a pensar:

o salto do eu para nós — o salto do eu e do nós locais ou nacionais para um eu e um nós globais — não se fará apenas com convicções, mas com experiências de estudo, arte, viagem, amor e comunidade. (...) Hoje, essa consciência e essa sensibilidade globais dependem *também* da tecnologia. (Cachopo, 2020, p. 109)

Não estávamos à espera, ninguém está de facto à espera de ficar “detido” — pensámos também nos detidos, nos presos. Ninguém está à espera de caminhar indefinidamente para sempre — pensámos também nos refugiados, nos deslocados. O que é que nos marca, o que é que aprendemos, o que é que é relevante registar dessa experiência? Voltando à cidade em que nos focamos, pensámos constantemente nas pessoas sem abrigo, nos novos sem-abrigo produzidos pelo confinamento, e no modo como caminham, sem grande rumo, para comer, para se aquecerem, para verem alguém, um cigarro, uns trocos, um lugar para dormir. O dia todo, todos os dias e todas as noites. Foi o lado mais aflitivo do confinamento. Evidentemente, só se confina quem pode. Quem não pode confinar-se, “afina-se”, aflige-se, frequenta quotidianamente a escala da cidade que corresponde à *affordance*<sup>3</sup> dos corpos humanos produtores de micro-espacos arquitetónicos. A escolha é escassa, entre os “ninhos” de cartão, as tendas, os pontos de apoio, as cantinas populares que tiveram que ser ativadas<sup>4</sup> para colmatar lacunas do “cuidado comum”, e alguns lugares aonde ainda se via gente na rua a caminhar. Sentia-se a solidão na rua, via-se a rua vazia. A cidade estava calma, mas de um modo *estranhamente inquietante*.

Lisboa, março, abril, maio de 2020, uma cidade confinada. O bulício da máquina, da atividade económica, dos encontros anónimos e extemporâneos, e o ritmo dos corpos em movimento abrandou radicalmente a partir de março de 2020. Do ponto de vista do estudo da cidade, este período de contexto pandémico ofereceu-nos um momento raro, uma oportunidade que permitiu um olhar privilegiado sobre a geografia humana da urbe. O confinamento na cidade despertou em nós, confinados, um enorme desejo de caminhar. As restrições ao movimento impostas pelo consenso e pelo medo, pelo

---

tecnologias de remediação, é a torção dos sentidos por meio dos quais nos reconhecemos próximos e distantes de tudo o que nos rodeia” (p. 10).

<sup>3</sup> A noção de *affordance* de Gibson tem sido empregue profusamente nas ciências cognitivas para caracterizar a interdependência entre as ações que envolvem as mãos, o espaço peri-pessoal e os objetos manipuláveis nesse espaço. (...) Gibson propõe que esta é uma propriedade intrínseca das interações em tempo real entre os animais e o ambiente. As representações dos objectos e do espaço estão intrinsecamente ligadas às representações de ações (Di Marco et al., 2019, pp. 1–2).

<sup>4</sup> Para um desenvolvimento da descrição e pensamento sobre fornecimento de serviços básicos a sem-abrigo, trabalhadores, e estudantes desamparados pelo fechamento de todos estabelecimentos comerciais e instituições de apoio básico, ver Carvalho (2020).

estado e pela *coreopolícia*<sup>5</sup> — ali, a cirandar —, criaram a tensão que se revelou também como um potencial de ação, um quase impulso de sair à rua porque “não pode ser” e porque “tem que ser”. Uma rua sem turistas em alegre alvoroço e com umas poucas pessoas de ar abanado. Foi na primavera, será diferente no inverno? Talvez sim, o segundo confinamento chegou em janeiro de 2021 e a situação de caos já não parecia espelhar o medo inicial. As pessoas continuavam a viver e a morrer (em grande número!), o som das ambulâncias estava muito mais presente. Ficou tudo pior, mas o medo inicial parece ter-se atenuado, desta segunda vez. Alguns especialistas convidados a falar em meios de comunicação social referiram-se à “exaustão pandémica”, assunto que não iremos desenvolver.

Como falar da experiência da cidade, em 2020/2021, sem falar do “aprisionamento” dos corpos? Nalguns casos, criou-se um impulso de sinal contrário: se, por um lado, o receio de caminhar na rua, de sair, de partilhar um espaço com outros, talvez tenha acentuado o medo do outro, daquele que nos é desconhecido, por outro lado, em reuniões com família e amigos próximos, víamo-nos a achar que o perigo não estava presente, ou que era menor porque conhecíamos quem ali estava.

Finalmente, a suspensão dos trabalhos, da rotina dos empregos regulares e das aulas de sempre, proporcionou-nos uma cidade crua, pacificada de turistas, com menos informação, de reduzida antropofonia e com ritmos muito mais subtis. A pandemia ofereceu-nos um ambiente que contrasta com aquela cidade que conhecíamos do quotidiano pré-confinamento, acentuando e realçando algumas das características obviadas pela presença humana. E, por exemplo, ir ao supermercado ganhou uma relevância inesperada.

Ao refletirmos sobre caminhada e confinamento observamos, também, o *auto-coreopoliciamento*<sup>6</sup> que este momento extraordinário e as medidas drásticas de contenção e de distanciamento social fizeram surgir. Se antes do confinamento saíamos de casa para ir a algum sítio, fazer alguma coisa, ou ver alguém sem grande reflexão; durante o confinamento saímos de casa para sair de casa, para caminhar, com um pretexto desenhado na nossa autovigilância, com o saco das compras, com o cão, por exemplo. A saída de casa passou a denominar-se “higiénica”. Levando no rosto a máscara como proteção real das vias respiratórias — controlando as passagens dentro/fora —, a máscara funciona também, simbolicamente e sensorialmente, como a perpetuação do confinamento fora de casa. Confinar o rosto, altera completamente a identidade expressiva. Tira alguma visibilidade, inibe um pouco a capacidade de sentir os movimentos e

<sup>5</sup> *Coreopolícia*, conceito definido por André Lepecki (2013) em “Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer” (Coreopolícia e Coreopolítica: Ou a Tarefa do Bailarino), foi formulado a propósito dos movimentos sociais desencadeados por várias manifestações que ocuparam praças públicas (Cairo, Lisboa, Atenas, Nova Iorque, Argel, Londres, Madrid, Barcelona, etc., 2011-2012), no período que se seguiu à Primavera Árabe, à acampada em Espanha, e a Occupy Wall Street. Lepecki propõe o uso das expressões “coreopolítica” e “coreopolícia” para dar relevo a instrumentos de poder que mais, ou menos, subliminarmente modelam o comportamento das pessoas em movimento e/ou em posição. Neste texto, Lepecki propõe a coreopolítica como modo de combater a coreopolícia, uma forma de ensaiarmos modos de aprender a nos movermos politicamente.

<sup>6</sup> Aqui adaptamos a “coreopolícia” de Lepecki (2013) dizendo “auto-coreopoliciamento”, numa relação com a integração de ideias de autovigilância e de disciplina coreográfica dos corpos problematizadas, por exemplo, por Foucault ou Agamben.

atrasa a cabeça. Jogar com a prisão da máscara pode passar por cantar por debaixo dela. Assobiar não funciona tão bem em máscaras de pano, pois o ar detém-se a milímetros da saída dos lábios esborratando o som.

Na primeira parte do artigo, “Caminhar”, damos conta da experiência de caminhar na prática artística, nomeadamente, com exemplos paradigmáticos que são perspetivados simultaneamente como pensamento coreográfico, no caso de Steve Paxton (2018), e como objetos visuais/escultura, no caso de Bruce Nauman. Em “Confinamento”, regressamos a exemplos de clausura contrapondo-os ao dever cívico de confinamento. Finalmente, “Caminhar em Confinamento” irá permitir refletir sobre as relações de movimento na cidade, confinadas, *coreopolicidadas*, algo receosas, mas eventualmente com vontade de dançar — de propor relações de corpo–espaço–movimento.

## CAMINHAR

Penso em caminhar. Ao caminhar cada movimento humano começa com um toque sobre a superfície da terra. A superfície é uma acumulação de todos os pedaços inertes que se amontoam em direção ao núcleo. Sobre esta superfície caminhamos. Também andamos a vaguear, a tropeçar, a coxear. Sobre a terra, chão, caminho, pântano, negociando o próximo passo. (...) Eu passava muitas horas por dia em aulas de dança, tentando compreender os movimentos do meu corpo. Mas quando saía do estúdio, esquecia-me de prestar atenção a isso. (...) Tentei apanhar-me a comportar-me inconscientemente, mas, mais uma vez, a perceção foi arruinada ao direcionar a minha consciência para ela. Ocasionalmente, lembrava-me de caminhar, enquanto caminhava, e tentava continuar tal como estava antes de me lembrar de observar. Espiava-me a mim próprio. Auto-espionagem. (Paxton, 2018, pp. 15–19)

A partir da pergunta “o que faz o meu corpo quando não estou consciente dele?”, o coreógrafo e bailarino Steve Paxton (2018) introduz, em *Gravity* (Gravidade), uma reflexão a propósito de movimento, dentro e fora dos estúdios, que nos ajuda a falar sobre a tensão entre caminhar e confinamento. “Os bailarinos têm que piratear os seus programas de movimento básicos a fim de se adaptarem a novos movimentos” (Paxton, 2018, p. 21). A acreditar no que, aqui, nos diz Paxton — e há matéria para tal, baseada na nossa perceção pessoal e profissional de práticas de dança —, os bailarinos tendem a ser especialistas em *auto-coreopolicamento* para poderem reinventar o movimento. Isto é, estão habilitados, por treino de perceção, a dar atenção ao movimento e ao gesto em relação, a pressentir os outros e o entorno, a dar conta de uma infinidade de acontecimentos sensíveis na miríade de relações que percorrem a vida, e a auto-sabotarem-se para poderem sair de padrões reconhecíveis de movimento e de perceção. Ou seja, a fazerem propostas *coreopolíticas* que não tomem por certo, ou dado adquirido, todos os comportamentos já conhecidos e reconhecidos, mas que sejam também agentes de *desterritorialização* e de *reterritorialização* (Coelho, 2018).

Como adaptar a especialização da percepção atenta ao movimento, a uma potência política, pensando *coreopoliticamente*, em vez de frequentar um lugar que muito facilmente se pode tornar numa obsessão de *auto-coreopoliciamento*? Se estamos especializados noutras ocupações, podemos, por vezes, apenas parar, para nos permitirmos um outro tipo de atenção. Para, talvez, reconhecer a agência daquilo que nos “toca”.

Em “Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer” (Coreopolícia e Coreopolítica: Ou a Tarefa do Bailarino), Lepecki (2013) convida os leitores a procurar em cada dia, modos de nos movermos politicamente (ou em liberdade). Começa o seu artigo apresentando-nos uma frase de Hannah Arendt (1993, como citada em Lepecki 2013): “chegámos a uma situação em que não sabemos — pelo menos ainda não — como nos mover politicamente” (p. 13). Tendo em conta que Arendt associa a ideia de política à ideia de liberdade, Lepecki (2013) sugere que esta frase possa ser traduzida por “chegámos a uma situação em que não sabemos — pelo menos *ainda* não — como nos mover livremente” (p. 14). É com esta formulação inicial que o autor desenvolve, com exemplos, a possibilidade de contrapor às tentativas de policiamento, de *coreopoliciamento*, da vigilância e do controlo dos movimentos humanos, a potência de propostas *coreopolíticas*. No final, o artigo sugere que essa pode ser uma tarefa do bailarino: criar modos de nos movermos politicamente, isto é, livremente.

O *coreopoliciamento* está vinculado à obediência cega, ou distraída, a sistemas de comportamento que pretendem homogeneizar a norma (mais fácil de gerir). A tarefa da *coreopolítica* pode ser encontrar as bolsas de liberdade em comportamentos, que vão desde os movimentos nas cidades até ao modo de utilização de ecrãs de videoconferência. Observar o nosso próprio movimento é já dar conta de uma potência. Em cada passo dado, uma possibilidade de reatualizar os modos, tendo em conta a situação singular, situadamente e no momento concreto. Outras hipóteses de relação com a inclinação do terreno aparecem como possibilidades de re-proposição de posturas e de movimentos. Dentro de uma determinada liberdade de escolha podemos vislumbrar as danças produzidas para cumprir, por exemplo, uma distância de segurança. Sendo a regra, a distância de cerca de 2 metros, clara para todos, podemos brincar, sem impor uma imagem de evitação ao nosso comportamento e ao dos outros. Lisa Nelson, em 2012, ensinou-nos esse jogo no estúdio. Se nos mantivermos fiéis a uma só regra — por exemplo, manter dois metros de distância de uma pessoa que esteja a caminhar no estúdio — e se formos acrescentando outras — por exemplo, manter dois metros de distância em relação a duas pessoas que caminham simultaneamente no estúdio —, em lugar de desencadear evitação, em lugar de cumprirmos um *coreopoliciamento*, podemos fazer evidenciar a dança da nossa atenção, da nossa escolha. Uma atenção simultânea a nós e aos outros, em movimento. Uma atenção que cuida do que está em jogo, pode ser uma “atenção atenciosa”. Como produzir liberdade em lugar de vigilância e de controlo? Não tentando vigiar ou controlar. Isto é, não julgar, jogar. Apenas observar, cuidar e repropor de acordo com as relações já existentes em jogo. Explicitar que se joga para que mais alguém entre no jogo.

As práticas de caminhar influenciam os padrões de percepção e a relação que temos com a cidade. Podemos pensar o ato de caminhar como sendo proposicional (a caminhada do quotidiano, com uma origem, um destino e uma duração otimizada do percurso), discursivo (no sentido do *flâneur* — caminhando sem direção), ou ainda conceptual (deriva psicogeográfica, ações de caminhada performativa; Wunderlich, 2008). No entanto, estas categorias não capturam o espectro ou timbre do ato, uma vez que vemos a caminhada como parte integrante de pretextos e propósitos distintos (com maior ou menor performatividade): como protestos, procissões, desfiles, paradas, passeios, *stalking*, ou mesmo, engates. Na sua análise do simbólico inconsciente da caminhada, Michel de Certeau (1990/2000) argumenta que “caminhar é ter falta de lugar, estar ausente e à procura de um próprio” (p. 183). Sê-lo-á certamente nos casos do peregrino que procura transcendência, que se distingue da caminhada de sobrevivência dos refugiados que atravessam fronteiras e países para escapar a situações políticas. Sê-lo-á também na caminhada de recuperação da intimidade dos imigrantes que habitam em quartos sobrelotados, e é na rua que vão encontrar o seu espaço pessoal. A caminhada pode ser transgressiva, ultrapassando fronteiras, na intenção de aceder a territórios privados, proibidos. Pode ser ainda uma ferramenta bastante útil contra o aborrecimento. Mas que dizer também das diferenças de *qualia* que existem no ato, o modo de atenção envolvido, a coincidência entre nós e a cidade? Se caminhamos pensativos e absortos, se vamos atentos ao entorno, se dedicamos atenção ao corpo. Um estudo de 2019, sugere-nos que o caminhante consegue mover-se na cidade sem prestar atenção consciente aos sinais urbanos, embora integre esses signos na sua locomoção (Harms et al., 2019). No entanto, apesar de conseguir deslocar-se, a percepção espacial do caminhante distraído altera-se. Ao telemóvel, zigzagueia. Produz um espaço virtual individual. Para a produção da sensação de distância, contribuem o conhecimento da velocidade da caminhada e do número de passos dados, a aparência do ambiente e os detalhes, o esforço e estados emocionais envolvidos (Popp et al., 2004). Os estudos de Bhalla e Proffitt (1999) indicam-nos que a sensação de inclinação do terreno possa ser também ela subjetiva, variando consoante a carga e roupa transportadas pelo caminhante, e que a percepção da distância é maior em colina do que em terreno plano.

Caminhar é também comunicar com pessoas, corpos moventes, animais, automóveis, relacionando-nos com outros em pleno “devir cidade”. Para além das trajetórias, a forma de andar transmite um estilo. Brandon La Belle mostrou-nos que bastava vermos a caminhada de John Travolta, ao som de Bee Gees no filme *Saturday Night Fever* para percebermos que era redundante o desenvolvimento da personagem no resto do filme. Todos temos uma forma distinta de caminhar (La Belle, 2010). Werner Wolff (1943) argumentou que a maioria de nós faz uma avaliação inconsciente da personalidade do outro baseada na forma de ele andar. Um entendimento há muito compreendido pelos animadores de desenhos animados desde Walt Disney a Hayao Miyazaki. Também a simulação de humanos em realidade virtual tenta incorporar a emoção e a personalidade na forma de andar das personagens (Antunes et al., 2017). A comunicação da nossa condição parece ainda acontecer noutros graus. Quando caminhamos partilhamos e somos

capazes de identificar sinais de doença nos outros, sugerem-nos Sundelin et al. (2015). Se caminhar é também comunicar, que mais estamos a ativar enquanto nos movemos, durante um confinamento, em casa, no quarto, ou saindo à rua, no supermercado, ou mesmo andando fora da cidade?

#### ANTECEDENTES DA CAMINHADA PERFORMATIVA

Se os discípulos de Aristóteles eram conhecidos como os que passeiam, os peripatéticos, foi sobretudo nos séculos XIX e XX que o ato de caminhar na cidade começou a ser considerado um ato cultural per se. A figura do *flanêur* está associada à observação e entendimento da modernidade urbana. Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire (1863/2006) descreve o artista *flanêur* como um espectador apaixonado, um amante da multidão e das transformações urbanas. A cidade e o espetáculo urbano são um texto que o *flanêur* vai lendo numa perspetiva ocular absorvente e ambulante. Este habita um espaço que lhe é simultaneamente familiar e fantasmagórico, circula observando, com um olhar estético e distante, os detalhes da vida citadina e os espetáculos proporcionados pela incitação ao consumo. Simultaneamente dentro e fora da multidão, como nos diz Benjamim (1999/2019), “de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, o autêntico suspeito; do outro, aquele que ninguém consegue encontrar, o Escondido” (p. 548).

Nos anos 1920, a caminhada foi integrada como processo estético pelas escolas dadaísta e surrealista (Careri, 2002/2013, pp. 71-80). No dadaísmo surge como prática de uma estética vanguardista antiarte. A *deambulação* surrealista procura afastar-se da representação da experiência urbana, introduzindo elementos de psicologia na experiência da *flanerie* em lugares mundanos e banais. Aos surrealistas interessava-lhes o acaso e o inconsciente (Breton, 1924). André Breton e Louis Aragon procuravam ativamente a experiência inesperada e do não-cartografado. Em *Nadja*, romance de 1928, Breton (1928/1972) conta-nos uma deambulação por Paris em busca de si mesmo, através dos olhos de uma mulher misteriosa. Já Brassai fotografava Paris à noite como estratégia para chegar a um estado de desorientadora perda de controlo para “entrar em contacto com a parte inconsciente do território” (Careri, 2002/2013, p. 80).

A passividade e *voyeurismo* do *flanêur* e o carácter sonhador das deambulações surrealistas foram criticados abertamente pelos situacionistas. Estes apontavam para a forma como a geografia e o ambiente urbano nos afetam. A cidade condiciona a experiência do caminhante através de “contornos psicogeográficos com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada ou saída de certas zonas” (Debord, 1958, p. 19). A vivência pessoal do urbano cria zonas distintas das zonas administrativas. Os situacionistas, através do ato radical da *Deriva*, propunham uma atenção aos aspetos emocionais da cidade sugerindo que a caminhada fosse implicada numa intenção política através da escolha e não só sustentada na arbitrariedade (Debord, 1958).

Com abordagens de cariz performativo, também mais sensorial e poético, a caminhada artística tornou-se mais experimental nas décadas de 1960 e 1970. Entre a *land*

*art* e o movimento “Fluxus”, artistas como Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Richard Long e Hamish Fulton, extraíram novas dimensões das suas caminhadas performativas, questionando o corpo, o espaço, o território e as fronteiras formais do trabalho artístico. Nestas décadas, assistiu-se a um movimento de mudança da atenção na caminhada que partiu de um olhar sobre a cidade, passou pela leitura dos ritmos e das emoções causadas pelo encontro com a urbe, para colocar o seu foco no corpo do caminhante e no próprio ato de caminhar. Por exemplo, em *A Line Made by Walking* (Uma Linha Feita Caminhando, 1967), Richard Long caminhou para trás e para diante, repetidamente, num campo coberto de malmequeres, inscrevendo uma linha reta, efémera, criada através do esmagamento da vegetação, uma intervenção espaço-temporal registada fotograficamente (Tate, s.d.). Em *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Andar de um Modo Exagerado no Perímetro de um Quadrado; 1967-1968) — filme em 16 mm — Bruce Nauman (1967-68) caminha obstinadamente sobre um quadrado feito com fita crepe no chão do seu estúdio. Este presta-se a ser, aqui, um exemplo, quase literal, do que pode ser caminhar em confinamento. Contemporâneos de Bruce Nauman, neste período de filmes-coreografias experimentais, são os protagonistas do movimento “Judson Dance Theatre” e, posteriormente, do grupo experimental Grand Union Group, entre imensos artistas e grupos que emergiram nesta década. Citámos, em cima, Steve Paxton, coreógrafo conhecido, sobretudo, pela “invenção” do contacto improvisação. Mas muitos coreógrafos se dedicaram a pensar movimentos do quotidiano, como caminhar, enquanto matéria de pensamento coreográfico, de estética e de espetáculo. Para além de Paxton e de uma série de outros elementos do Grand Union Group, as propostas coreográficas de Yvonne Rainer, Simone Forti, ou Trisha Brown trazem para o universo da cena artística um pensamento integrado do movimento humano, nas mais variadas situações. Por exemplo a performance *Walking on the Wall*, “Caminhando na Parede” (1971) de Trisha Brown, onde os performers questionam a gravidade e a verticalidade caminhando nas fachadas de um prédio nova-iorquino e nas paredes de uma galeria de arte, é uma demonstração dessa ética-estética investigativa que mais visibilidade ganhou no mundo das artes. Não por acaso, a qualidade pedestre era uma das características definidoras da dança destes protagonistas.

Trazemos *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Nauman, 1967-68), para sugerir que esta imagem quase caricatural de uma caminhada em confinamento, pode ser encarada como um acumulador de potência. Como seria se a potência de pensar caminhando, mesmo que sem grande deslocação, se expandisse no espaço da cidade? Ele mede, calca e esgota o ato de caminhar, usando uma maneira exagerada — que contrapõe uma extremidade lateral da cintura pélvica ao joelho da perna oposta, que é obrigado a dobrar para progredir e colocar esse pé exatamente à frente do outro pé — andando, passo sobre passo, em cima do quadrado que marcou com fita crepe no centro do estúdio. “As experiências coreográficas de Nauman revelam a linguagem a agir no corpo e através do corpo; elas mostram o modo como a linguagem mobiliza” (Lepecki, 2006, p. 24), já que cumpre rigorosamente aquilo que enuncia no seu título. O título ganha uma “autoridade autoral” que se evidencia como performativo coreográfico:

Um amigo, que era filósofo, e que ele imaginava passaria a maior parte do seu tempo numa secretária escrevendo, na verdade, fazia as suas reflexões em longas caminhadas, durante o dia. Por isso, Nauman deu-se conta de que ele próprio passava a maior parte do tempo caminhando às voltas no estúdio a beber café. Então, decidiu filmar isso – apenas o caminhar. (Bruggen, 2002, como citado em Lepecki, 2006, p. 29)

Ao escolher para as suas experiências um espaço confinado para a coreografia, que ele pensou como o equivalente ao espaço de filosofar. Nauman reconfigura o seu estúdio como espaço craniano. (...)

Portanto, para Nauman, a mente é a sala, assim como a sala é a mente: ambas intimamente ligadas à linguagem através de um acto de fala mobilizador, que comanda. Este é o espaço-pensamento solipsista que Nauman constrói, quando começa, não só a ‘caminhar no estúdio’, mas também a executar modos de andar extremamente precisos. (...) O coreográfico acontece num espaço explicitamente definido como solipsista, coreográfico e filosófico: o espaço do pensamento em movimento. (...)

Se a câmara é um acumulador de subjectividade, que tipo de subjectividade acumula? (Lepecki, 2006, p. 30)

Um passo em frente para regressar ao mesmo local. Uma repetição que leva inevitavelmente à diferença por cansaço, erro humano, ou exaustão. Neste loop estão contidas também as ideias de “pensamento em movimento” e de “acumulador de subjectividade”. Será que a partitura de movimento escolhida por Nauman (1967-68) é também um acumulador de potência coreográfica, ou de movimento de pensamento, propenso a ser posteriormente expandido “em liberdade”, na cidade?

## CONFINAMENTO

Uma criança no escuro, transida de medo, tenta acalmar-se cantando. Anda, pára ao ritmo da cantiga. Perdida, abriga-se como pode ou orienta-se como consegue com a cançãozinha. Este é o esboço de um centro estável e calmo, estabilizante e calmante, no âmago do caos. É provável que a criança salte ao mesmo tempo que canta, acelera ou retarda o andamento; mas já é a canção que é ela própria um salto: salta do caos para um início de ordem no caos, também arrisca deslocar-se a cada instante. (...) Agora estamos, pelo contrário, em casa. Mas a nossa casa não preexiste: foi necessário traçar um círculo à volta do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. (...) Uma criança cantarola para recolher em si forças do trabalho escolar a apresentar. Uma dona de casa cantarola, ou liga a rádio,

ao mesmo tempo que cuida das forças anti-caos da sua tarefa. Os aparelhos de rádio ou de televisão são como uma parede sonora para cada lar, e marcam territórios (...). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade (...) traça-se um círculo, mas, sobretudo, marcha-se à volta do círculo como numa roda infantil e combinam-se as consoantes e as vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. (...) Por fim, agora entreabre-se o círculo (...). Saltamos, arrisca-se uma improvisação. Mas improvisar é alcançar o Mundo, ou confundir-se com ele. Sai-se de casa ao longo de uma canção-zinha. Sobre linhas motrizes, gestuais, sonoras que marcam o percurso habitual de uma criança, plasmam-se ou põem-se a brotar “linhas de errância”, com curvas, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (Deleuze & Guattari, 1972/2004, pp. 395–396)

No confinamento há supressão dos espaços físicos de copresença, de empatia e de sedução. Podemos seduzir apenas com o som e a imagem, mas a estética começa no olfacto-tacto, basta observar como um recém-nascido “escolhe” viver: procura a ligação *tecno-estética* da sua boca ao peito da mãe. Gibson (1979/1986) poderia dizer que há uma *affordance* antes da escolha. Antes mesmo de qualquer faculdade de julgar, aparece a preferência pelo cheiro-sabor a leite daquela mama. Não é uma escolha refletida. O gosto escolhe-nos. Este tipo de *affordance* “sedutora” dificilmente se produz online, mas pode apanhar-nos na adolescência de uma dança em discoteca, num salão de jogos, num beijo embriagado entre um jogo de *flippers* a dois e uma mesa de snooker, em aulas de dança, ou em concertos sobrelotados de bandas em êxtase. Online produz-se outra coisa, talvez mais da ordem do voyeurismo. A visão domina o presente.

A pandemia foi pródiga na adaptação de técnicas de corpo a que chamámos, por graça, “técnicas de redoma”. As que trabalham o corpo sem sair do lugar, sem sair da “redoma”. São elas grande parte das técnicas de meditação, das várias versões de pilates e de ioga, e ainda todas as adaptações de aulas online das mais diversas técnicas de corpo e de dança. Podemos falar da técnica Klein, que sendo desenhada para compreender o corpo em movimento, por exemplo, a caminhar, a sua precisão é tão grande que comporta perfeitamente, 2 horas quase sem sair do lugar, apenas mudando o peso de um pé para o outro, ou focando a atenção e a respiração numa parte do nosso corpo. Susan Klein, especialista no modo de caminhar do corpo humano e proponente desta técnica com o seu nome, foi uma das nossas companhias em confinamento, diretamente da sua casa-estúdio, em Nova Iorque, para a nossa marquise adaptada em Lisboa. As “técnicas de redoma” foram as que melhor se adequaram às práticas somáticas em confinamento, em solidão e em frente a um ecrã.

Segundo Franco Berardi (2020), nas suas *Crónicas da Psicodeflacção*,

no últimos trinta anos, a atividade humana alterou profundamente a sua natureza relacional, proxémica, cognitiva: um número crescente de interações deslocou-se da dimensão física, conjuntiva — onde as trocas linguísticas

são imprecisas e ambíguas (...), onde toda a ação produtiva envolve energias físicas e os corpos se roçam e se tocam num fluxo de conjunções — para a dimensão conectiva, onde as operações linguísticas são mediadas por máquinas informáticas e logo, respondem a formatos digitais, onde a atividade produtiva se encontra parcialmente mediada por automatismos e a interação entre as pessoas é cada vez mais densa sem que os corpos nunca se encontrem. A existência quotidiana das populações viu-se progressivamente concatenada por dispositivos eletrónicos, que cruzam quantidades massivas de dados. A persuasão cedeu o lugar à impregnação, a psicoesfera foi invadida pelos fluxos da infoesfera. A conexão pressupõe uma exatidão, que desconhece a ambiguidade dos corpos físicos e não contempla a possibilidade da imprecisão.

Eis senão quando... um agente biológico se introduz no *continuum* social, fazendo-o implodir e forçando-o à inatividade. (...) fiquem em casa, não visitem os amigos, mantenham a distância de dois metros, não toquem em ninguém na rua... (pp. 38–39)

É assim que identificamos nos cadernos diários de Berardi (2020) uma série de experiências comuns com a nossa, como o testemunhar de uma enorme expansão do tempo passado online. Um duplicar das tarefas de adaptação do trabalho e da sociabilização online. “E a partir daqui, o que é que acontece? E se a sobrecarga conectiva acabar por quebrar o feitiço?” — continuamos com Berardi (2020), e podemos, como ele, imaginar ou desejar uma “explosão de um movimento espontâneo de carícias, que induza parte substancial da população jovem a desligar os seus ecrãs conectados, como uma reminiscência desse período infeliz de solidão” (p. 39).

Deleuze e Guattari (1972/2004) começam um capítulo de *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* com o *ritornello* de uma criança, eles mostram-nos um caminho para a construção da nossa cidade, da “nossa casa”. Não de uma cidade qualquer, mas daquela que reconhecemos e à qual damos sentidos. Ao nos confinarmos, ou ao reduzirmos o nosso espaço de territorialização, podemos imaginar que no espaço confinado de reconhecimento, o nosso território é desdobrado em sentidos dentro da casa, reconhecendo e produzindo mais espaços, mais cantos e avenidas do quarto ao banho, da sala à cozinha, como fazem algumas crianças. É uma prática desse tipo que parece indicar o passeio de *Viagem à Volta do Meu Quarto* de Maistre, já mencionado (Benjamin, 1999/2019, p. 549). Maistre propõe-nos uma viagem em forma de exercício mental, parecendo sugerir que uma expedição à volta do quarto ou uma exploração a continentes longínquos se equivalem no prazer da aventura. O jovem Kierkegaard apela ao poder da imaginação sugerindo uma “caminhada virtual”. Iniciámos este artigo com a clausura de D. Afonso VI e pensámos um pouco na sua “loucura”, no entanto, as características voluntárias, ou involuntárias de um confinamento fazem toda a diferença em questões como a condição de liberdade, ou no modo como podemos mover-nos livremente, isto é, politicamente como sugere Lepecki (2013, p.14) citando Arendt.

Entretanto, não só, nas viagens confinadas ao quarto, o universo de estímulos ambiente poderá ser menor, como as "viagens" de hoje podem ser feitas online. Por exemplo, em visitas virtuais a museus fechados. Talvez os estímulos sejam minimizados em virtude da familiaridade com o ambiente caseiro, ou talvez os sentidos até possam ser estimulados com exercícios ligados às mais variadas práticas de atenção. Mas com a remediação digital, a "torção dos sentidos" evidenciou-se (Cachopo, 2020). Confiná-mos, dentro de portas, a potencial caminhada de corpo inteiro, ao ar livre, na cidade. Eventualmente, talvez nos tenhamos aproximado voluntariamente da potência de produção de subjetividade de Bruce Nauman deambulando no estúdio, mas agora para viajar virtualmente, talvez pelo mundo afora, e sentados em frente a um ecrã.

Evidentemente, uma coisa não substitui a outra, nem é prioritária ou melhor. É apenas outra coisa na coleção, no reportório e na caixa de ferramentas das relações. Se considerarmos o ato de caminhar dentro de um estúdio de dança como simulacro de um passeio, sem um sentido de trajeto, uma vez que se cingem ao estúdio, e que não vão de um lugar para o outro, mas sim de um ponto ao outro num curto espaço. Será que, ao nos deslocarmos caminhando no estúdio, como prática regular, também afinamos a potência preceptiva para quando a deambulação realmente sai do estúdio? Será que o ensaio da poética do movimento abre espaço para a concretização de novos modos de relação com a cidade?

A hipótese que pomos é que alguns exercícios de caminhadas sensoriais nos preparam para a permanente territorialização que produzimos naturalmente enquanto crianças para aprender a andar, mas que fica toldada pelo excesso de informação, de expectativas, e de projeções várias, quando encarreiramos numa "profissionalização" das tarefas de vida. De que modo poderemos renovar o reportório sensível na cidade quando o confinamento terminar? "O imaginário é a energia fóssil da mente coletiva, as imagens sedimentadas pela experiência e que delimitam e circunscrevem o imaginável. A imaginação é a energia renovável da psicoesfera: não a utopia, mas uma recombinação dos possíveis" (Berardi, 2020, p. 33).

As imagens de vários tipos são um modo comum para ativar experiências sinestésicas em aulas de dança (e de práticas somáticas). Caminhar requer o uso ativo da percepção em mobilização, ao mesmo tempo que o chão constrói os corpos e as pessoas. As paisagens regulam-nos o paladar, abrem-se fissuras palpáveis, desvios na calçada, o frio reduz o espaço na cintura escapular, o calor dilata as células, expande o corpo. A linha do horizonte vista ao longe será como projetar, imaginar.

## CAMINHAR EM CONFINAMENTO

Tenho pensado na consciência como fluido — capaz de preencher qualquer forma que encontre, se lhe for dada paciência. Quanto mais sobre isso descobrirmos, mais poderemos preencher essa forma completamente. (...) Aprender ou criar ações mais lentas do que a relação do nosso pensamento/ação normais, dá à mente tempo para sair das suas relações habituais e

práticas com os acontecimentos, e experienciar o que foram, antes disso, instantes de transição. (Paxton, 2018, p. 28)

Praça, calçada, boqueirão, regueirão, travessa, terreiro, beco, escadinhas, rua, calçada, avenida. Num espaço marcado pelo urbanismo e pela arquitetura, pensamos em modos de criar lugares através da caminhada. Poderemos auto-coreografarmo-nos com a cidade? Os caminhantes percorrem meandros, ruas à deriva, seguindo pulsões e afinando o seu lugar. A rua é ocupada por mobiliário urbano, corpos inertes e outros vivos, em movimento, trajetórias, fluíres, desvios, velocidades, circulação. O espaço da cidade não traz livro de instruções. É o nosso *auto-corepoliciamento* automatizado e naturalizado que induz, em cada um de nós, quais as regras que vamos integrar para podermos passar despercebidos num quotidiano de uma certa normalidade. Essas regras são de uma enorme subjetividade, variam com culturas de todos os tipos — por exemplo, com culturas familiares, ou individuais, culturas de treino do corpo, também —, variam com a fisionomia, com a condição física, com a psicologia, com o estado de atenção de cada indivíduo. Uma intenção, um passo, um desequilíbrio, outro passo, os automatismos permitem-nos relaxar a vigilância, mas ela regressa quando há uma alteração, como coxear com muletas, por exemplo. Olhamos para o ato de caminhar como um gesto de significado aberto. A caminhada enquanto processo de relação entre o próprio e o mundo é uma sucessão de situações, de experiências rítmicas moduladas e afinadas com variação de intensidades, ritmos e pausas.

Caminhar implica relações de diálogo com o poder e com a comunidade. A cidade é composta por estruturas que condicionam a agência de quem a vive, marcos arquitetónicos preponderantes, ordens impostas de formas e de modelos idealizados por políticos, por arquitetos, urbanistas, engenheiros, designers, ou simplesmente por “habilitados”, que são depois aceites, ou subvertidas pelos usos que pessoas e instituições lhes dão. Uma cidade sem movimento humano será ainda uma cidade? Michel de Certeau (1990/2000) fala-nos do confronto entre espaço e lugar. A distinção entre espaço e lugar ajuda-nos a perceber: o espaço entendido enquanto estrutura construída; e o lugar enquanto espaço que é habitado e reconfigurado pelos seus usos. Caminhar é então produzir cidade, encontros, relações, segundo Sofia Neuparth. “Caminhar é sempre ‘com-caminhar’, ‘entre-corpos’”, diz-nos ela. (Jara et al. 2020, 00:02:43). Caminhar na cidade constitui uma enunciação do espaço, uma negociação de presença num lugar de vivências (Certeau, 1990/2000).

A cidade também nos constrói. A dureza da calçada enforma o nosso corpo num jogo de retroalimentação constante. Em cada passo, uma inclinação. Um percurso são milhares de trajetórias calculadas, choques evitados por uma comunicação silenciosa de intenções, uma coreografia formulada em tempo real, dança de corpos comunicantes e improvisadores na rua. As decisões rápidas, quase instantâneas, a corrida em relação com o trânsito, numa miríade de feedbacks de movimento. Desvios a rasar obstáculos — evito, hesito, aproximo, cumprimento, falo, posiciono-me. A matriz embrionária já comporta toda esta potência de modulação de corpos-sem-órgãos recíprocos, afetivos

e afetáveis. Parar pode ser mortal, como atesta a degradação do estado de saúde gerada por alguns confinamentos involuntários mais longos, como o de Julian Assange.

Quando fechados em casa afastámo-nos da cidade, ansiámos por reclamar o passeio, por reterritorializar o espaço. Quando, finalmente, nos permitimos (re)encontrar a rua, alterámos as trajetórias, as linhas que unem dois pontos transformaram-se em curvas parabólicas para nos distanciarmos dos outros em trânsito. Afastámo-nos dos aglomerados de gente. Procurámos ruas laterais. O corpo sussurrou desconfiança, andou de lado, o olhar ecoou receio com a falta de uso de máscara no outro. Sustendo a respiração até, viu-se uma interação espelhada em alguém à nossa frente. Também somos ameaça, um outro possível agente contagiante. O passeio, local de disputa de sombras no verão e de sol no inverno, passou a pedir muito mais espaço para a distância. Ao nos repelirmos mutuamente somos como magnetos igualmente polarizados.

Caminhar em Lisboa durante o confinamento permitiu-nos imaginar os ritmos urbanos anteriores ao boom turístico da cidade cosmopolita do século XXI. Fez-nos lembrar como era calmo caminhar em certas zonas da cidade ao domingo, as mesmas que, nos últimos anos, se tornaram sinónimo de agitação, de movimento e de ruído. Caminhando por bairros quase fantasma, despidos tanto dos turistas, como dos seus antigos habitantes, por causa da gentrificação, pudemos escutar de corpo inteiro, como muda a cidade sem o excesso de som, e como este altera a experiência estética do quotidiano. Foi possível pensar em movimento, a sensibilidade corpórea e ambulatória da cidade “sentiente”, mas confinada.

Uma das partes importantes de pensar, por exemplo, durante o “confinamento” da escrita de um doutoramento, será caminhar. Reativar os circuitos sensoriais que nos permitem estar em relação, encontrar as ligações relevantes para poder partilhar um pensamento “oxigenado” pela deambulação e reinventar uma linguagem que faça sentido para “mais do que um”. A experiência da pandemia convida-nos a repensar a importância do pensamento crítico “em movimento”, como complemento do pensamento crítico sobre “a paragem” feito, por exemplo, por Lepecki (2006) em *Exaurir a Dança, Performance e a Política do Movimento*.

A pandemia parou-nos só aparentemente, pois estamos online e continuam a circular os trabalhadores essenciais. Como produzir novo discurso, como produzir liberdade criando novos espaços com e para fora do confinamento? Como ser cidadão dentro e fora da cidade, e online? Como fazer agir a cidade, agora? Ou, por outro lado, como se ocupa o espaço virtual, por exemplo? Berardi (2020) sustenta que “a crise em curso não é verdadeiramente uma crise”,

é um RESET. É uma questão de desligar a máquina e tornar a ligá-la, passado um bocado. Mas quando a voltamos a ligar, podemos decidir fazê-la trabalhar como antes, correndo o risco de darmos por nós a reviver o pesadelo todo outra vez, do início – ou podemos decidir reprogramá-la, de acordo com a ciência, com consciência e sensibilidade. (p. 58)

Em confinamento propomos diminuir muito a nossa pressa, abrandar a velocidade fisiológica que nos pressiona, pois quase todos os lugares para onde vamos estão online, sem sair do mesmo espaço. Poder dizer que se saiu de uma reunião *a correr* para outra é imaginar que em alguns cliques, mudando apenas as caras no ecrã, se passou de facto de uma mesa-redonda em Coimbra para uma conferência em Faro. O corpo, que também somos, talvez tenha disparado essa velocidade de corrida, mas não pôde experimentar o percurso entre espaços. Pensar com o caminho pode passar por caminhar, concretamente, incorporar um movimento de pensamento deslocando-se, tomando espaços, e constituindo lugares. Mas podemos também passar a produzir alternativas a tal. Por exemplo, podemos finalmente, procrastinar como prevenção do esgotamento, como forma de resistência aos modos de produção vigentes e relaxando a “culpa” inculcada pelo constante atraso, ou pelo desmazelo na obrigação do trabalho em dívida. Talvez, ao serenar, possamos recuperar modos sinestésicos que sejam, ao mesmo tempo, contemplativos e críticos, lentamente. Abrindo, finalmente, espaço para formular novas propostas *coreopolíticas*, modos de ver, de pensar e de caminhar lado a lado com a cidade, ou mesmo com a cidadania.

A água que nos pesa — “somos 70 por cento água” (Paxton, 2018, p. 65) — orienta o corpo para o chão, de modo sempre experimental. Mesmo que a principal aprendizagem tenha sido feita na primeira infância, podemos sempre tentar sentir o peso que nos orienta. O peso da concretude física, que também somos, poderá ajudar a enraizar e a radicalizar (no sentido de encontrar a raiz das questões) a nossa *coreopolítica* — uma partitura singular preparada para a liberdade de todos os dias. Será essa uma tarefa do bailarino como sugere Lepecki (2013)? Poderá ser esse um dos caminhos para nos movermos politicamente (Arendt, 1993, como citada em Lepecki, 2013, p. 13)?

## AGRADECIMENTOS

Este artigo foi apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, através do projeto de Investigação TEPe – Technologically Expanded Performance (PTDC/ART-PER/31263/2017) e pelo Concurso de Estímulo ao Emprego Científico Individual 2017 (CEEC Individual 2017).

## REFERÊNCIAS

- Antunes, R. F., Cláudio, A. P., Carmo, M. B., & Correia, L. (2017). Animating with a self-organizing population the reconstruction of medieval Mértola. In T. Schreck, T. Weyrich, R. Sablatnig, & B. Stular (Eds.), *Eurographics workshop on graphics and cultural heritage* (pp. 1–10). The Eurographics Association. <https://doi.org/10.2312/gch.20171286>
- Baudelaire, C. (2006). *O pintor da vida moderna* (T. Cruz, Trad.). Nova Vega. (Trabalho original publicado em 1863)
- Benjamin, W. (2019). *As passagens de Paris* (J. Barrento, Trad.). Assírio e Alvim. (Trabalho original publicado em 1999)

- Berardi, F. (2020). *Crónicas da psicodelfacção* (N. Leão, Trad.). Tigre de Papel. (Trabalho original publicado em 2020)
- Bhalla, M., & Proffitt, D. R. (1999). Visual-motor recalibration in geographical slant perception. *Journal of Experimental Psychology*, 25(4), 1076–1096.
- Breton, A. (1924). *Manifesto surrealista*. <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>
- Breton, A. (1972). *Nadja*. (E. Sampaio, Trad.) Editorial Estampa. (Trabalho original publicado em 1928)
- Cachopo, J. P. (2020). *A torção dos sentidos, pandemia e remediação digital*. Sistema Solar.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes, o caminhar como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.). Editorial Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2002)
- Carvalho, L. (2020, 31 de dezembro). How does one shoot a frozen clock? *Ill Will Editions, Partisan Analysis of the Present*. <https://illwill.com/how-does-one-shoot-a-frozen-clock>
- Certeau, M. (2000). *A invenção do cotidiano* (E. F. Alves, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1990)
- Coelho, S. P. (2018). Práticas de atenção: Ensaio de desterritorialização e performance coreográfica. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 7(2), 43–55. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1595>
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale Situationniste*, (2), 19–23. [https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale\\_situationniste\\_2.pdf](https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2* (R. Godinho, Trad.). Assírio e Alvim. (Trabalho original publicado em 1972)
- Di Marco, S., Tosoni, A., Altomare, E. C., Ferretti, G., Perrucci, M., & Committeri, G. (2019). Walking-related locomotion is facilitated by the perception of distant targets in the extrapersonal space. *Scientific Reports*, 9, artigo 9884. <https://doi.org/10.1038/s41598-019-46384-5>
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates. (Trabalho original publicado em 1979)
- Harms, I. M., van Dijken, J. H., Brookhuis, K. A., & de Waard, D. (2019). Walking without awareness. *Frontiers in Psychology*, 10, artigo 1846. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01846>
- Jara, A., Paim, F., & Lundin, J. (Hosts). (2020, 11 de dezembro). Journey #3 - Caos e ordem [Episódio de podcast áudio]. In *Journeys to the in-between#3*. MAAT. <https://soundcloud.com/user-868936935/journeys-v3>
- La Belle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. Continuum Books.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and choreopolitics: Or, the task of the dancer. *TDR: The Drama Review*, 57(4), 13–27.
- Maistre, X. (2015). *Viagem à volta do meu quarto* (C. S. Almeida, Trad.). Tinta da China. (Trabalho original publicado em 1794)

- Nauman, B. (1967-68). *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*. Moma online. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/)
- Paxton, S. (2018). *Gravity*. Contredanse Editions.
- Popp, M., Platzer, E., Eichner, M., & Schade, M. (2004). Walking with and without walking: Perception of distance in large-scale urban areas in reality and in virtual reality. *Presence: teleoperators and virtual environments*, 13(1), 61–76.
- Rau, V. (1970). Morte ou libertação del-rei D. Afonso VI. *Do Tempo e da História*, 3, 169–192.
- Sundelin, T., Karshikoff, B., Axelsson, E., Höglund, C., & Axelsson, J. (2015). Sick man walking: Perception of health status from body motion. *Brain, Behavior, and Immunity*, 48, 53–56.
- Tate. (s.d.). *Richard Long: A line made by walking 1967*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- Wolff, W. (1943). *The expression of personality: Experimental depth psychology*. Harper & Brothers.
- Wunderlich, F. (2008). Walking and rhythmicity: Sensing urban space. *Journal of Urban Design*, 13(1), 125–139. <https://doi.org/10.1080/13574800701803472>

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Rui Antunes é investigador do INET-md, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, pólo da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, integrado no projecto “TEPe- Technologically Expanded Performance” (Performance Expandida Tecnicamente). O seu percurso foi apoiado por entidades de prestígio como a European Research Agency (Global Fellowship Marie Skłodowska-Curie, num projeto entre a Universidade de Génève e a Faculdade de Ciências de Lisboa) e a Fundação para a Ciência e Tecnologia (num doutoramento em arte e tecnologias computacionais no Goldsmiths College da Universidade de Londres). Anteriormente fez formação artística no Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação, onde foi bolseiro. O seu trabalho artístico foi premiado no certame de arte e inteligência artificial VIDA (edições 12 e 13), promovido pela empresa de telecomunicações Telefónica. Em 2009, o seu trabalho integrou a exposição “Lá Fora”, uma mostra dos artistas portugueses residentes no estrangeiro promovida pela Presidência da República no Museu da Electricidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3268-3005>

Email: [rui.filipe.antunes@edu.ulisboa.pt](mailto:rui.filipe.antunes@edu.ulisboa.pt)

Morada: INET-md, Faculdade de Motricidade Humana | Universidade de Lisboa, Estrada da Costa, 1499-002 Cruz Quebrada – Dafundo, Portugal

Sílvia Pinto Coelho é coreógrafa e investigadora integrada no Instituto de Comunicação da Nova (ICNOVA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, onde trabalha no seu projecto pós-doutoral sobre atenção e pensamento coreográfico. Dirige a revista online *Interact* com Luís Mendonça. Doutorou-se com a tese *Corpo, Imagem e Pensamento*

*Coreográfico* (2016, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia e orientação de José Bragança de Miranda. É também mestre em ciências da comunicação, licenciada em antropologia (2005) e bacharel em dança pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (1996). Frequenta o c.e.m. (centro em movimento) desde 1994, em Lisboa, fez o Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea do Forum Dança (Lisboa 1997-99) e frequentou o estúdio Tanzfabrik (Berlim 2002-2005). Como artista, apresentou o seu trabalho coreográfico em Portugal, em Berlim, onde viveu durante três anos, e em Madrid. Desde 1996 que coreografa e participa em processos de pesquisa, de pedagogia e em filmes com colaboradores de várias áreas artísticas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4934-2127>

Email: [spcoelho@fcsh.unl.pt](mailto:spcoelho@fcsh.unl.pt)

Morada: Instituto de Comunicação da NOVA, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, Gb.348. Avenida de Berna, 26 C. 1069 – 061, Lisboa, Portugal

**Submetido: 31/01/2021 | Aceite: 26/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



## A *DERME* DA CRISE: IMAGINANDO ATENAS EM CRISE COMO UMA COLAGEM URBANA

**Panagiotis Ferentinos**

Winchester School of Art, Faculty of Arts & Humanities, University of Southampton, Southampton, Reino Unido

---

### RESUMO

Um olhar atento para as superfícies urbanas de Atenas durante os anos da crise económica revela o fenómeno extensivo da interação das pessoas com a superfície da paisagem urbana, a *pele de Atenas*. Esta *derme* da crise reflecte as condições sociopolíticas da Grécia durante este período, e as medidas de austeridade impostas pelo estado oficial. A rápida transformação e as imagens de superfície em constante mudança podem ser gravadas e usadas para ler e compreender de que modo a esfera pública responde a este período de declínio, e reage às estratégias de soberania da recessão. A urgência de documentar, dar destaque a este campo urbano e examiná-lo como um todo é de importância fundamental, tendo em conta que as autoridades oficiais (como o presidente da câmara de Atenas) tomaram recentemente medidas para eliminar os vestígios urbanos. No entanto, estas inscrições testemunham a crise contínua espelhada nas paredes atenienses e nos volumes arquitetónicos. Ao longo dos últimos anos, inúmeros estudiosos e investigadores envolveram-se no estudo da paisagem urbana ateniense. No entanto, concentram-se particularmente no graffiti, na arte de rua e nos slogans, e este compromisso facilita, por vezes, a arte emergente ou a discussão de conotações sociopolíticas. Em contraste, este artigo dirige-se para a identificação do fenómeno como um potencial dinâmico de uma pele cidade-derme, não se focando especificamente neles como meros detalhes (muitas vezes intencionalmente feitos; por exemplo, um graffiti). Examina a integralidade, o anonimato, a atividade não intencional; como contribuem para a formulação de uma colagem urbana, uma montagem de elementos visuais que coexistem fazendo de Atenas um caso único de cidade sobremarcada. O estudo de várias dimensões desta pele e dos meios de preservação virtual visa aumentar a compreensão do espaço urbano como campo principal de conotações sociopolíticas durante a crise.

### PALAVRAS-CHAVE

Atenas, colagem, crise, pele, espaço urbano

---

## THE *DERMA* OF CRISIS: IMAGINING ATHENS IN CRISIS AS AN URBAN COLLAGE

### ABSTRACT

A close look at the urban surfaces of Athens during the years of the economic crisis reveals the extensive phenomenon of the people's interaction with the surface of the cityscape, the *skin of Athens*. A *derma* of crises that reflects Greece's socio-political conditions over this period, and the austerity measures enforced by the official state. This rapidly transformed and ever-changing surface imagery can be recorded and used for reading and further understanding of how the public sphere responds to this period of decline, and reacts to the recession's strategies of sovereignty. The urgency to document, give prominence to this urban field and examine it as a whole

is of pivotal importance, considering the fact that the official authorities (such as the mayor of Athens) have recently taken action to eliminate the urban traces. However, these inscriptions bear witness to the continuous crisis mirrored on the Athenian walls and architectural volumes. Over the last years, there have been numerous scholars and researchers that have engaged with the study of the Athenian cityscape. Nonetheless, they particularly focus on graffiti, street art and slogans, and this engagement sometimes facilitates the emerging artistry or the discussion of socio-political connotations. In contrast to this, this article moves towards the identification of the phenomenon as a dynamic potential of a derma-city skin and does not specifically focus on them as mere details (often intentionally made, e.g. a graffiti). It examines the wholeness, the anonymity, the unintentional activity; how they contribute to the formulation of an urban collage, an assemblage of visual elements that co-exist making Athens a unique case of an over-marked city. The study of various dimensions of this skin and of the virtual preservation means aims to add a further layer of understanding to the urban space as a main field of socio-political connotations during the crisis.

#### KEYWORDS

Athens, collage, crisis, skin, urban space

---

### TENTANDO ABORDAR A IDEIA DE *DERME* E AS SUAS CARACTERÍSTICAS

Atenas em crise forneceu um caso único do envolvimento do público com as superfícies urbanas na medida em que se podia discutir a existência de uma pele distinta da cidade, a *derme*. Este artigo discute a extensão desse fenómeno no tempo e no espaço, nomeadamente durante toda a extensão da recente crise (2008-presente), e a sua utilização como uma forma dominante “contagiosa”.

Esta pele tem vindo a cobrir os volumes arquitetónicos com informações políticas sempre atualizadas, cor, textura e diversos assuntos. A escrita pública e o graffiti politizaram o palimpsesto cultural da cidade, codificaram formas de protesto contra narrativas políticas dominantes, e também transformaram a experiência traumática da crise numa fonte de inspiração e criação cultural (Zaimakis, 2015, p. 119).

Assim, podemos rever o caso de Atenas em crise como uma colagem urbana, onde ecos públicos, as “vozes de protesto” (Zaimakis, 2015, p. 119), se esforçam para encontrar o seu lugar e inscrever a memória colectiva e a história da crise de um modo visualizado nas superfícies da paisagem urbana.

A atividade de escrita pública e pintura em Atenas sempre poderia ser discernida até certo ponto. Em *The Walls Belong to the Crowd* (As Paredes Pertencem à Multidão; Peponis, 2008), obra publicada no período pré-crise (julho de 2008), o autor proporciona um panorama de visuais, exibindo maioritariamente slogans e alguns graffiti desde 1977, alguns nos anos 80, 90 e 2000. A sua preponderância mapeia os desenvolvimentos sociopolíticos a partir de 2000, com grande foco em 2007, onde residiam os mais subversivos. Eles compreendem uma potencial documentação histórica de narrativas políticas nas superfícies atenienses durante três décadas e meia. No entanto, desde 2008, e à medida que a Grécia se dirigia para uma recessão cada vez mais profunda, a *derme* proliferou e cobriu a cidade rapidamente.

O dominó financeiro da crise económica provocou uma série de reações em cadeia devido à ligação entre a economia, o mercado e a sociedade. Por exemplo, o rendimento médio anual em 2008 — no início da crise — era de 28.418€, antes dos salários começarem a descer devido à da crise. Em 2017, foi observado o menor rendimento médio anual, que foi de 7.956€. Tendo em conta o exposto, pode-se falar em “empobrecimento” da população do país (Sakellari, 2019, para. 10). Esse empobrecimento que afetou a capacidade de consumo levou ao dominó económico, acabando por ter impacto em toda a sociedade grega. A crise teve custos significativos em termos de produto, rendimento e riqueza. De 2008 a 2016, a Grécia perdeu mais de 1/4 do seu produto interno bruto a preços constantes, enquanto a taxa de desemprego aumentou cerca de 16 pontos percentuais (Stournaras, 2020, para. 8).

Durante os anos da crise económica grega, atividade de escrita pública e pintura adquiriu uma dimensão sem precedentes (Karathanasis, 2014, p. 178). Pangalos (2014) afirma que há “uma concentração imprevista de escritos (todo o espectro de práticas de graffiti e versões) nas superfícies verticais da cidade, tornando-a uma das cidades mais *manchadas* e *saturadas* do mundo” (p. 154). A tendência consciente ou inconsciente do público em estar mais envolvido com a esfera urbana testemunha como uma mera escrita de parede começa a tornar-se um fenómeno de adaptação de uma “pele de crise” desde o seu início. Como Kalofolias (2013) observa,

após dezembro de 2008, o graffiti multiplicou-se. O seu tom de voz mudou, o humor e a ironia recuaram, e mais agonia e raiva emergiram. Era natural. O grito da juventude foi rejeitado com raiva pelo discurso dominante e deixado suspenso no ar enquanto a destruição se fazia sentir, a cidade afundava-se no vórtice do pesadelo social... (p. 5)

Na realidade, em dezembro de 2008, ocorreram uma série de tumultos e protestos com a presença de adolescentes gregos e jovens adultos, que foram estimulados pelo assassinato de um estudante de 15 anos, Alexandros Grigoropoulos, por um elemento da polícia. No entanto, eles não eram os marginalizados; como membros jovens da classe média, manifestaram-se contra a impotência e a corrupção do governo. Eles ficaram indignados com as falsas promessas políticas de um sistema educacional que só lhes podia prometer que trabalhariam mais do que os seus pais exaustos. As suas opções eram ou tornar-se a chamada “geração 700€” ou viver no estrangeiro como muitos outros jovens gregos qualificados foram forçados a fazer, em vez de suportarem um estado burocrático e desorganizado (Margaronis, 2008, para. 3–4). No entanto, como pode o ato de marcar as paredes com visuais, por exemplo, graffiti, em locais onde os jovens se reúnem (como as universidades) funcionar como um caminho para a emancipação e a definição de uma nova identidade da “geração jovem da crise”?

Dentro do âmbito da crise há muito estabelecida, a expansão do graffiti de protesto como uma “característica marcante” tornou-se a resposta anti-austeridade dos jovens escritores enquanto tentavam visualizar as suas próprias leituras da crise (Zaimakis, 2016, p. 67). A formação de uma identidade política reflete como os jovens reagem

à realidade política e às questões políticas, educacionais e da realidade social que os rodeiam; as suas marcas são “um meio expressivo, não convencional, intrusivo, motivador, de melhoria e principalmente subversivo de expressar as suas ideias e opiniões” (Kalogiannaki & Karras, 2013, p. 12). Olhando para afirmações semelhantes, pode-se traçar as qualidades dessas formas políticas urbanas, assim entendendo a natureza da totalidade, designadamente da pele. Kalofolias (2013) observa que

essas formas invadem o seu campo visual sem serem convidadas, exigindo ou suplicando parte da sua atenção; são pensamentos implorando por um lugar para serem comunicados em conjunto com a ação que testemunha a emergência. São presságios da cidade, presentes em qualquer período histórico turbulento, transmitindo uma mensagem de um evento a ser lida imediatamente antes ou depois da sua ocorrência. (p. 5)

Na realidade, as paredes afirmam uma linguagem própria, uma linguagem que é “única, dinâmica, carregada, subversiva, muitas vezes dura e irónica, provocativa e cínica, autêntica, muitas vezes politizada, mas também colorida, uma linguagem multifacetada e artística” (Kalogiannaki & karras, 2013, p. 12).

Embora estas afirmações não se refiram a uma ideia de uma pele ou à imensidão do fenómeno, identificam ingredientes alíquotas que compõem a forma geral e omnipresente: a pele colada. Na verdade, encarnam uma qualidade emergente de subversão, necessária para enfrentar a crise e lutar, mental ou fisicamente, contra ela.

Assim, se a superfície de Atenas em crise fosse examinada como uma forma de colagem, seria a colagem subversiva. A subversão é a qualidade central da colagem; o material recolhido é privado do seu contexto principal e a sua incorporação em novas composições é um ato de subversão, uma forma de protesto (Busch & Klanten, 2016, p. 2). A vertente subversiva da colagem pode ser examinada na esfera urbana de Atenas em relação com a sua “pele”, através da forma como as pessoas reagem aos volumes e objetos arquitetónicos encontrados na paisagem urbana. O seu papel e a sua função iniciais parecem ser bastante óbvios e comuns. No entanto, como podem ser transformados em “diários sociais”, “[n]um terreno de conflito e metamorfose” (Tsilimpounidi, 2015, p. 18) expressando uma desilusão pública mais geral, compondo finalmente uma “colagem urbana” de protesto?

Peponis (2008, p. 9) argumenta que embora as paredes sejam o local mais adequado para a escrita de slogans, qualquer outro espaço se torna disponível, tanto como receptor quanto como transmissor de mensagens: bancos, entradas de edifícios de apartamentos e calçadas são regularmente convertidos em meios de comunicação. Zaimakis (2016) refere que “superfícies em edifícios históricos e bancos, paredes gastas, postes de viadutos, caixotes do lixo, montras de lojas e casas abandonadas” contribuem com espaço para os escritores tornarem “a cidade visualizada mais vibrante, intrigante e protestante” (p. 70). Vemos, portanto, que, por um lado, há uma necessidade de espaço, como se o espaço nunca fosse suficiente. Por outro lado, a expansão e a densidade sem precedentes de elementos colados narra simultaneamente a investigação do exame a uma “pele”, em vez de aos seus meros constituintes individuais:

comboios pintados, paredes, telas de janela - uma colagem multicolor a tomar conta da cidade, uma ameaça para a qual o Estado, bem como os particulares, não estão à altura. (...) Todos os esforços feitos para “limpar o lugar” tornaram-se apenas uma memória. Tudo está coberto de pintura - um paraíso para os escritores - e sentimo-nos realmente em casa. (Pissa, 2012, p. 3)

Esta derme colada é um organismo vivo e dinâmico, transitório e não resistente aos efeitos do tempo. Pode ocupar um espaço que pode ficar maior ou menor, tornando-se a própria maior ou menor. Em vez de um carimbo temporal da criação, por causa de seu desenvolvimento orgânico, existe como uma entidade que respira num intervalo de tempo.

Vejamos como as gerações mais novas, em particular, têm enfrentado a crise e crescido neste ambiente urbano e na cultura visual que as rodeia. A sensação de que durante uma crise tudo é transitório e momentâneo também se reflete nesta pele, estando também num processo de mudança constante. “As coisas mudam rapidamente. Palavras usadas como crise e depressão tomaram conta da mente de todos. Não apenas em termos de avanço económico, mas de toda a cultura ocidental...” (Pissa, 2012, p. 3). Pretendo abordar como o registro desse estado efêmero, tanto para os indivíduos como para a sua paisagem urbana, é essencial para a leitura posterior de uma crise através das suas evidências visuais: o omnipresente traço humano. Essa compreensão pode ajudar-nos a perceber como o nosso ambiente circundante — a nossa pele sob medida — é um espelho da nossa economia, da vida social e política, e, no fim, da nossa cultura.

### **UM ESTUDO METODOLÓGICO DE ATENAS: UMA CIDADE EM ESTADO DE EMERGÊNCIA SOCIOECONÓMICA**

Ao longo dos anos, a vertente económica da crise financeira grega influenciou e alterou as imagens visuais da esfera urbana. O espaço público da cidade reflete visualmente as consequências do domínio financeiro.

No que respeita à metodologia, baseada na prática, usada neste artigo, esta envolveu fotografia, modelagem 3D, fotogrametria e o potencial do Google Maps. Uma das primeiras tentativas fotográficas da alteração da paisagem urbana de Atenas teve lugar em dezembro de 2008, quando fotografei slogans, imagens estêncil e mensagens após os protestos em memória do assassinato de Alexis Grigoropoulos por um membro da polícia. Naquela fase, esses slogans funcionavam como “atos de estêncil”, “chamadas para a luta e formas de luta”, e eram o meio inventado de uma revolta que estava por vir (Stavrides, 2017, p. 166). No entanto, como expliquei quando mencionei com a vertente financeira da crise influenciou a sociedade grega, a considerável tomada de consciência visual da crise ocorreu quando as pessoas começaram a confrontar as imagens das lojas fechadas. Esta mudança no imaginário urbano esteve ligada ao encerramento repentino e massivo de lojas, em particular nos centros das cidades. O centro de Atenas, antes animado e vibrante, tornou-se aos poucos uma paisagem de ruínas. “As rupturas criadas

no espaço urbano pelo desinvestimento, austeridade e anos de luta política produziram constantemente novas superfícies e espaços: ruínas urbanas fechadas com tábuas, prédios inacabados, montras vazias e outdoors decadentes, sem nada para anunciar” (Tulke, 2017, p. 202). Uma fase fotográfica germinativa de minha pesquisa atual ocorreu durante os primeiros anos da crise, quando fotografei inúmeras lojas fechadas no centro de Atenas (2011 e 2012). Embora o termo “arte de rua” (*street art*) seja comumente usado para se referir a intervenções visuais e materiais auto-autorizadas no espaço público (Tulke, 2017, p. 204), a minha transição para fotografar as lojas fechadas (e diferentes fases das suas mudanças visuais ao longo dos anos da crise) focou-se na metamorfose em ruínas. Desde 2018, adotei a digitalização 3D e a fotogrammetria para reconstruir os pontos da cidade digitalizados. Como o fotógrafo Jonathan Miller (1999) afirmou em relação às suas imagens urbanas fragmentadas, “é difícil reconstruir as cenas das quais minhas *partes* foram capturadas” (para. 4). Dado que o avanço tecnológico contribuiu para os processos 3D, adotei essa ferramenta digital para reviver o cenário em detalhe, uma possibilidade que a mera fotografia não poderia oferecer. Uma vez que esta pesquisa teve início em 2018, e apenas algumas documentações dos pontos exibidos foram registadas, eu contei com o potencial do GIS e do Google Maps para recuperar as camadas anteriores da cidade. Certamente, esta exploração virtual do passado é limitada, tendo em conta que apenas alguns e fragmentados lapsos de tempo estavam disponíveis. Nas páginas seguintes, apresento esta “metamorfose” através de visuais bem como da transição de uma técnica para a outra.

As consequências graduais da crise: as lojas foram massivamente encerradas, e no lugar das anteriores fachadas das lojas (exibindo mercadorias e produtos) notamos agora apropriações alternativas do espaço.

Na Figura 1, vê-se uma loja fechada perto da praça Omonoia, no centro da cidade de Atenas. Painéis de madeira cobriram a antiga montra, provavelmente para proteger os seus vidros. Amostras de cartazes rasgados indicam que camadas de cartazes foram removidas, e uma camada anterior de escrita com tinta em spray foi revelada. A imagem testemunha a temporalidade espacial: enquanto olhamos atentamente para os dois cartazes da imagem, detetamos ligeiramente informações de um musical que teve lugar no dia 19 de novembro no Salão de Concertos de Atenas.



**Figura 1** Novembro de 2011. Loja Fechada Perto da Praça Omonoia

Créditos. Panagiotis Ferentinos

Na Figura 2 estão duas lojas fechadas (ao centro e à esquerda), provavelmente na rua Valtetsiou, tapadas com painéis de aço. Os painéis serviram como telas ou “quadros de avisos” para diversas atividades. Graffiti, marcação (tagging), slogans e o elemento dominante: os cartazes. Do mesmo modo, neste caso, os cartazes fornecem informações espaciotemporais (datas em dezembro e janeiro são indicadas e diferentes lugares em Atenas).



**Figura 2** Janeiro de 2012. Duas Lojas Fechadas)

Créditos. Panagiotis Ferentinos

Ao examinar meticulosamente a Figura 2, o contexto fornecido pelos cartazes é principalmente relevante em termos sociopolíticos para os eventos que ocorreram durante aquele período. A título indicativo: uma convocação para uma assembleia pela democracia direta, uma greve de 24 horas na Ática, um concerto em apoio aos grevistas da indústria do aço. Um cartaz em memória do estudante Alexandros Grigoropoulos, de 15 anos, assassinado pela polícia, afirma: “3 anos depois da revolta. Do governo de

assassinos ao governo de fascistas”. Outros cartazes afirmam: “resistência e ação pela liberdade de... [um anarquista]”, “ação direta”, entre outros. Nesta fase, é fundamental salientar que a atividade visual, em geral, cobre todas as superfícies disponibilizadas: metal, colunas de mármore, paredes, a tenda, até mesmo a porta de madeira neoclássica à direita. A detecção dessa expansão de acordo com uma necessidade de espaço torna mais clara a minha hipótese sobre a derme, a pele da cidade e o seu contexto durante a crise económica. Vai além de ideias como “paredes pintadas” referindo-se a slogans e graffiti (Karathanasis, 2014, p. 178), “substituindo a cidade” por “o papel do graffiti como uma forma de comunicação estratégica em áreas de crise social e política” (Kim & Flores, 2018, p. 9), e o graffiti como “um testamento de criatividade e arte” (Stampoulidis, 2016, p. 10).

### RECUPERANDO AS CAMADAS ANTERIORES DA CIDADE: UMA ABORDAGEM DE DESCOLAGEM

Um acesso às camadas anteriores da cidade para resgatar a história visualmente escrita desta colagem urbana seria possível através de uma metodologia de “descolagem”. A descolagem é “o oposto da colagem. Significa descolar, separar, remover. Ocorre naturalmente nas cidades quando os cartazes acumulados são rasgados e desfigurados, revelando várias camadas de imagens” (Walker, 1977, p. 100). Esta definição implica um ato material, um ato manual ou uma erosão, um desfiguramento táctil como ato artístico. No âmbito da materialidade, em meados da década de 1960, Alain Jouffroy (1966) descreveu Raymond Hains como o artista que “prefere cartazes rasgados como os encontra, como aparecem para qualquer pessoa na rua, e que com um certo espanto descobre neles vestígios de *uma poesia composta por todos*” (p. 82). As descolagens de Hains eram a “poesia da rua, a arqueologia do inconsciente coletivo” (Jouffroy, 1966, p. 84). No entanto, esse aspecto da descolagem parece bastante desconstrutivo. Taylor (2008) encara a descolagem como um processo mais construtivo:

pois se *décollage*, a descolagem do papel, é rasgar as partes separando-as, então *collage*, literalmente colagem, é uma montagem construtiva de partes para fazer um novo ou remontado todo. Mas, aqui, “destruição” e “construção” são metáforas imprecisas. Pois assim como a *décollage* revela uma superfície existente por baixo, sendo, portanto construtiva, a colagem lida com fragmentos já separados, e, nesse sentido, presta testemunho de um desmantelamento anterior. (p. 9).

A descolagem, enquanto veículo construtivo e não em decomposição, pode constituir um novo papel na decisão de uma estratégia de documentação. Podemos documentar diferentes estágios da derme, antes que uma nova camada esconda a anterior, e a próxima segue o mesmo curso. Assim, é construída uma fórmula de descolagem temporal que preserva digitalmente cada etapa, sem nenhuma falta de material em termos de uma divisão física. Na minha metodologia, ao utilizar o Google Maps, explico e examino como a descolagem se desloca para um espaço virtual e, através da tecnologia, funciona como uma ferramenta para desvendar fragmentos do passado.

### ESTUDO DE CASO: LOJA FECHADA B&K. LOCAL: THEMISTOKLEOUS 37, ATENAS 106 83, GRÉCIA

Quando fotografei pela primeira vez a loja B & K, fechada em janeiro de 2012 (Figura 3), não consegui perceber que tipo de loja tinha sido. Tanto a porta como a montra estavam extremamente cobertas com várias camadas de cartazes. No início, o slogan por baixo da montra coberta chamou-me a atenção: “LAMPROS VIVE”. Lámpros é um nome masculino grego e significa literalmente “aquele que ilumina”. Mas escrito em grego com letra maiúscula (em que o acento não é óbvio) poderia ser o adjetivo “lamprós”, que significa “brilhante”. Este potencial duplo significado, “a luz vive”, fez-me gravar toda a loja. A espessa pele da camada de cartazes existente é indicativa da transformação das lojas fechadas durante os anos da crise.



Figura 3 Janeiro de 2012. Loja “B & K” Fechada, Themistokleous 37, Atenas

Créditos. Panagiotis Ferentinos

Consideremos como a Figura 3 pode funcionar como um “mapa” do momento específico desta recolha (17 de janeiro de 2012). Se um mapa é “uma representação simbólica das características selecionadas de um lugar, geralmente desenhado numa superfície plana” (National Geographic, 2011, para. 1), poderia esta imagem — como uma representação visual simbólica fragmentada que retrata a última camada adicionada (a superfície) — ser arrancada e ver debaixo da superfície? Existe uma maneira de recuperar camadas anteriores e ver quando esta loja ainda estava aberta, que tipo de loja era, quando as camadas da pele da crise começaram a tomar o seu lugar? Este desmapeamento pode ser uma depreciação como a descolagem de papel, o processo de desmontagem? A razão para isso é que a descolagem revela a matéria existente por baixo e é um processo construtivo (Taylor, 2008, p. 9). Desde dezembro de 2018, quando decisivamente iniciei uma gravação periódica de locais da cidade, só consegui preservar

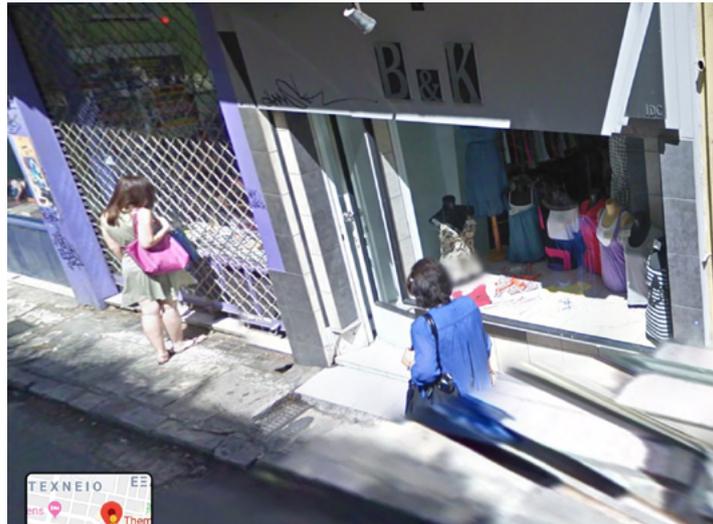
camadas fragmentárias desta realidade. Um dos meus projetos foi a loja fechada B & K, que fotografei em 2012 pela primeira vez. No entanto, e as camadas antes da imagem de janeiro de 2012 (Figura 3) e todas as posteriores, de 2012 a 2018? Para isso, adotei o potencial do Google Maps para recuperar camadas passadas. Mas este processo de descascar, “desmapeamento” ou “descolagem”, também é fragmentário. Como disse antes, apenas algumas camadas do passado são fornecidas. A pele da cidade em crise evoluiu tão rapidamente e dinamicamente, que o Google Maps (como uma metodologia) que lida com fragmentos temporais também é fragmentário por si só. Surge uma problemática: a pele não pode ser digitalizada ou documentada na totalidade, apenas podem ser alcançadas meras representações da pele.

Nas figuras seguintes, mostro fases anteriores da metamorfose da loja B & K e como podem funcionar como camadas para ler através delas o desenvolvimento da crise ao longo dos anos. De acordo com as Figuras 4 e 5, em junho de 2009, no início da crise económica, B & K estava aberta. Confiando nelas (panorâmicas e ampliadas), vendia roupa de mulher. Nesta fase, o único vestígio perceptível da atividade escrita reside no lado esquerdo da letra “B” do sinal. É uma marcação com marcador preto. Uma mulher estava a olhar para a sua montra e outra estava a fazer o mesmo na loja à esquerda. Ambas as lojas estavam abertas.



**Figura 4** Junho de 2009. Vista Panorâmica da B & K e das Imediações

Créditos. Google Maps. © 2019 Google



**Figura 5** Junho de 2009. Mais Zoom  
Créditos. Google Maps. © 2019 Google

Como se pode ver nas Figuras 6 e 7, em agosto de 2011, quase 2 anos após o encerramento da fase anterior, B & K foi encerrada. Com base nestas duas fases anteriores, desconhece-se quando isso aconteceu. No entanto, a sua montra estava cheia de cartazes e dois deles estão obviamente na porta. Comparando com a imagem de janeiro de 2012 (Figura 3), há quase a mesma atividade. Nesses 4 a 5 meses, as camadas de cartazes tornaram-se mais grossas (Figura 3), por isso, ninguém rasgou (ou retirou) as camadas anteriores. Em ambos os casos (Figura 3 e Figuras 6 e 7), os escritos em torno do sinal são os mesmos. A loja roxa à esquerda ainda estava aberta.



**Figura 6** Agosto de 2011. Vista Panorâmica da B & K e Lojas Próximas  
Créditos. Google Maps. © 2019 Google



**Figura 7** Agosto de 2011. Mais Zoom

Créditos: Google Maps. © 2019 Google

Nas Figuras 8 e 9, em agosto de 2014, os cartazes proliferaram e expandiram-se também na coluna à esquerda. Qualquer último cartaz adicionado é colocado em cima de cartazes passados rasgados. A atividade pintada com spray de escrita aumentou. Nesta fase o local é tão coberto que não se podia acreditar que havia uma loja neste lugar. Em 2014, a loja roxa à esquerda também estava fechada.



**Figura 8** Agosto de 2014

Créditos: Google Maps. © 2019 Google



Figura 9 Agosto de 2014. Mais Zoom

Créditos. Google Maps. © 2019 Google

Isto aponta uma ligação evidente entre a crise e a paisagem urbana, uma vez que “desde a sua criação, a cidade tem sido um local de normalização fluida, conflito político e vibração sociocultural” (Pavoni et al., 2021, p. 5). Alguém poderia assim ter o seu primeiro encontro visual com a crise, através das ruínas do consumismo que se revelam gradualmente. Guy Debord (1967/2014), em *The Society of the Spectacle (A Sociedade do Espetáculo)*, destacou que nas sociedades modernas onde a produção é predominante, a vida é encarnada através de uma vasta “acumulação de espetáculos”, e a visão do mundo tem sido materialista na medida em que se torna a realidade objetiva (p. 2). No caso de Atenas em crise, o que acontece quando o materialismo é inativo, e a forma de viver através do “fetichismo da mercadoria” — o domínio do mundo por “coisas impercetíveis e percetíveis” (Debord, 1967/2014, p. 14), nomeadamente a realização do espetáculo — não pode ser alcançado? De facto, durante os anos da crise, o campo do espetáculo, os mercados que forneceram mercadorias, estavam prestes a transformar-se em ruínas. Com base no trabalho de campo, gravações periódicas em Atenas desde 2018, e documentação visual passada (e suas leituras), analiso como este “espetáculo inativo” se reflete e lê sobre a pele que proliferou e cobriu Atenas.

Se olharmos novamente para as imagens acima (Figuras 1 a 9), podemos perceber de modo particular como o cartaz, devido à sua natureza material (mais do que os escritos pintados a spray), começou a desempenhar um papel construtivo nesta pele ateniense. O papel de um cartaz é servir o material promocional, persuadir alguém do

seu contexto (Tripney, 2007, para. 1); é, de facto, um estímulo para comunicar uma mensagem ao público em geral (Adom, 2016, para. 1). Porém, durante a crise, o seu papel na promoção de produtos, mercadorias em geral, ou mesmo um espetáculo artístico ou um concerto foi significativamente inútil. Seria até provocador nas suas cores glamorosas e legendas de capital. Como foi referido acima, as pessoas não podiam consumir, pois tinham que pagar dívidas com salários baixos ou estavam desempregadas. Como estariam interessados em comprar ou mesmo encontrar o “espetáculo” que não podiam pagar? Isto pode proporcionar uma nova dimensão dupla ao cartaz urbano rasgado (descolagem) em Atenas: o cartaz que promove as mercadorias não tem razão de ser na cidade em crise, tem de sair de cena. No entanto, o cartaz político torna-se dominante tanto no contexto como na presença. Este é, afinal, o componente principal da pele colada de Atenas em crise.

### **A DERME ATENIENSE: A COLAGEM URBANA DA CRISE**

Se uma colagem é “uma técnica de composição de uma obra de arte [produzida] através da colagem numa única superfície vários materiais que normalmente não estão associados entre si” e “uma montagem ou ocorrência de diversos elementos ou fragmentos em justaposição improvável ou inesperada” (Dictionary.com, s.d.), que tipo de colagem urbana seria Atenas em crise? Na verdade, a superfície da cidade acolhe uma série de elementos aparentemente contraditórios que encontram finalmente uma maneira de coexistir.

O que pode incluir uma colagem urbana? Uma concordância dos resultados de várias atividades: cartazes, graffiti, marcação, graffiti bolha, sinais. Na verdade, a Figura 10 testemunha esta coexistência. Tentemos ler a imagem. À esquerda, mais perto da rua para ganhar mais visibilidade, a vista ao nível dos olhos acomoda uma série de cartazes. Os cartazes têm de estar mais perto do nível dos olhos e serem mais acessíveis para uma substituição direta. Em cima deles, para que nenhuma deformação seja segura, há um graffiti retratando um rosto, ao lado de uma caixa de ar condicionado e um sinal de “apodrecimento” abandonado. Com a ajuda do Google Maps, confirmei que este graffiti já existia em agosto de 2014, e está lá desde então. No meio, um nicho também acolhe cartazes. Do lado direito, maioritariamente escondido e perto da porta da frente de um edifício, há três graffitis de bolhas cobrindo quase totalmente toda a parede. Ao seu lado, três documentos amarelos indicam “aluga-se” e “vende-se”. A pele urbana apresenta uma pluralidade de assuntos, informação, texturas, cores, desenhos, volumes, entre outros. Como as Figuras 11, 12 e 13 mostram, vários volumes da cidade (objetos) também acolhem a atividade da colagem urbana.

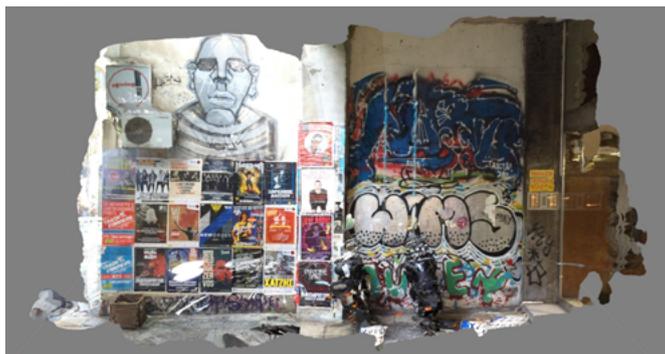


Figura 10 Themistokleous 42, Atenas 106 78. Vista Frontal de um Modelo 3D. Dezembro de 2018

Créditos. Panagiotis Ferentinos



Figura 11 Caixa Postal Cinza. Themistokleous 46-48, Atenas 106 77. Visualizações ¾ de Modelos 3D. Dezembro de 2019

Créditos. Panagiotis Ferentinos



Figura 12 Esquina da Rua Solonos & Emmanouil Benaki, Atenas 106 78. Caixas de Metal Participam do Desenvolvimento da Pele da Cidade. Modelos 3D. Julho de 2019

Créditos. Panagiotis Ferentinos



**Figura 13** Vista Panorâmica do Canto Rua Solonos & Emmanouil Benaki. Paredes, Pilares, Caixas de Metal, Tudo Coberto com Cartazes e Escritos. Modelo 3D. Dezembro de 2019

Créditos. Panagiotis Ferentinos

O que realmente torna a colagem num meio da nossa época é o facto de ela refletir e responder a algumas das principais questões e fenómenos da vida moderna. O excesso é uma das preocupações mais prementes dos nossos tempos, como exemplificou o consumismo insaciável e as quantidades incontroláveis de resíduos, pelo que a reciclagem e reposição de imagens num mundo que também está visualmente saturado é particularmente significativa. (Busch & Klanten, 2016, p. 3)

Como um desenvolvimento de colagem, a pele de Atenas pode fornecer uma dimensão adicional sobre este “meio da nossa época”. Num local onde o consumo é inativo e o excesso pode tornar-se o material reciclado adequado, a pele está florescendo. Esta colagem urbana consiste em camadas das condições sociopolíticas visualizadas, e a sua “tarefa estética precisa é encontrar formas e canais para expressar dissidências e críticas sociopolíticas, bem como raiva, face a um sistema político cada vez mais incapaz de representar as reivindicações sociais” (Pavoni et al., 2021, p. 6). Os revestimentos efémeros estão em constante mudança e são redefinidos devido ao material adicional acumulado em cima de outro, para retratar os diferentes períodos da crise. Com base neste processo vigoroso, argumentamos que a colagem urbana adquire uma qualidade histórica, quer as camadas sejam ou não sejam gravadas. Se recuperássemos quaisquer camadas anteriores da superfície da cidade, teríamos acesso a uma história que foi escrita no momento em que ocorreu. Como seria preservada no nosso tempo a história da crise, quando o desaparecimento de um sentimento de história, a forma pela qual “todo o nosso sistema social contemporâneo começou a perder pouco a pouco a sua capacidade de manter o próprio passado” (Jameson, 1985, p. 125)? Se usássemos a informação visualizada desta colagem sempre atualizada, seríamos capazes de restaurar a história passada a partir das camadas da superfície da cidade.

## **A COLAGEM URBANA NAS PAREDES DA GRANDE CIDADE: O CAMPO ILIMITADO DE REALIZAÇÃO POÉTICA**

A superfície orgânica de Atenas, rica em vestígios em mudança incessante, pode ser examinada em resposta à declaração de Leo Malet, em 1969, referindo-se à “colagem do futuro” (p. 421). Pode ser apresentado um resumo condensado para perceber a ideia de Atenas como uma imensa colagem urbana:

a colagem do futuro será executada sem tesoura, navalha ou cola, etc. Resumindo: sem nenhum dos utensílios que eram necessários até agora. Deixará para trás a mesa de trabalho e as superfícies de cartão do artista e tomará o seu lugar nas paredes da grande cidade, o campo ilimitado de conquistas poéticas. (Malet, 1969, p. 421)

Malet (1969) coloca as ferramentas (tecnologia) usadas para a sua execução em primeiro lugar. A frase inicial é uma previsão da mudança radical dos meios de comunicação e da tecnologia desta colagem futura (Buchloh, 1991, p. 98). No que concerne à minha hipótese sobre a “colagem urbana”, esta frase pode ter uma correspondência dupla. Por um lado, a variedade de meios de comunicação envolvidos na sua produção (tinta spray, cartazes, etc.) e as superfícies envolvidas: para além das paredes, estão incluídos até os pavimentos e vários volumes da cidade (marcos de correio, entradas de edifícios, colunas, etc.). Em suma, esse é o campo em que o meu itinerário e trabalho de campo são realizados, fornecendo o material recolhido para investigação. Por outro lado, a tecnologia que uso não visa apenas a gravação, mas também a interpretação e transformação desta matéria-prima digital e da experiência de vaguear em novas formas. A passagem da mesa de trabalho e do cartão (a tela) do artista para as paredes da grande cidade pode levantar uma nova questão através do meu estudo no que diz respeito à colagem do futuro de Malet (1969): há algum criador de colagem intencional em Atenas? Quem é este criador quando toda esta atividade está ligada à crise e ao seu eco, e não a meras intervenções artísticas? Será a crise o criador, despoletando a mão humana para as intervenções urbanas? Embora examine fragmentos (manchas) da cidade como caso de estudo, no final, revejo a atividade como um todo. Qualquer vestígio efémero advoga a colagem da cidade e produz a pele de Atenas em crise de modo igual.

### **O PAPEL DO CARTAZ NA CIDADE DO ANTI-ESPETÁCULO**

O cartaz urbano na Atenas em crise tem uma dupla função: é um material construtivo sólido no aumento da “pele” da cidade, devido à sua imensa proliferação, e o veículo de mensagens sociopolíticas. Este cartaz resiste a qualquer um dos seus usos anteriores como instrumento ao serviço da publicidade e do comércio.

No entanto, como poderia o atual cartaz ateniense diferenciar-se da exploração dos cartazes anteriores e demonstrar uma singularidade no presente contexto espaço-temporal de Atenas em crise? Na II Grande Guerra Mundial, após a ocupação nazi, as paredes da cidade grande seriam exploradas como um veículo de propaganda política e proibição fascista — qualquer desobediência poderia custar vidas humanas. Depois da

guerra, as mesmas paredes acolheriam outro tipo de propaganda, uma forma indetectável de violência: as táticas de propaganda inventadas recentemente, com o objetivo de reviver o consumismo nos anos 1950 (Buchloh, 1991, p. 98). Na Europa do pós-guerra, os artistas lidaram com o capitalismo emergente e o consumismo de massa e atacaram a sociedade do espetáculo, como Guy Debord (1967/2014) viria a chamar-lhe; e um exemplo indicativo foram os *décollagists* que buscaram os cartazes físicos rasgados dos painéis urbanos para os desviar do seu status publicitário (Butler & de Zegher, 2010, p. 95). A ideia do pedaço de cartaz rasgado, em colagem e descolagem, abraçou uma apropriação física e um renascimento material.

Se na França do pós-guerra o cartaz era um instrumento de consumo, a decisão de rasgá-lo foi a resposta dos *décollagists* contra o espetáculo. A descolagem foi uma resposta retratada ao momento em que a mercadoria e seus meios de publicidade invadiram cada uma das superfícies da vida social. O que realmente fez a descolagem para atuar como uma crítica do espetáculo e anexá-lo?

Além disso, não lidamos com um cartaz, mas com inúmeras camadas de cartazes, uma miríade de peles cuja identidade foi destruída por rasgos irregulares (realizados ao longo do tempo): as camadas fundem-se; as letras fundem-se; as palavras canibalizam-se; a informação é aos poucos reduzida a ruído indiferenciado. (Bois, 1997, p. 178)

Durante a crise económica grega, em que o cartaz é incapaz de desempenhar um verdadeiro papel publicitário, qualquer ato de descolagem é construtivo: liberta um espaço novo e “fresco” para a atividade urbana e todos os ingredientes combinados numa nova forma conduzem à ideia de derme. A minha investigação visa desvelar essa nova identidade: o cartaz visto como um narrador do sociopolítico e, simultaneamente, como um material constitutivo do imaginário atual de Atenas.

## DEFININDO A MOLDURA DE UMA DESCOLAGEM ATUAL

Uma justaposição das condições em que surgiu a descolagem pós-guerra e as da crise económica da Grécia podem contribuir para clarificar que tipo de descolagem é necessário na minha investigação atual.

A atividade de descolagem começou a ocorrer no início da década de 1950, quando os espaços de exposição urbana pública, os outdoors, e a tecnologia para imprimir os cartazes em larga escala (visual e texto) começaram a desaparecer. O declínio dos espaços e da tecnologia atraiu gradualmente o interesse artístico. Os locais de publicidade abandonados (ruínas) e a tecnologia ultrapassada tornaram-se inúteis para a promoção de mercadorias com o avanço do conhecimento da engenharia (Buchloh, 1991, pp. 98–100). No caso de Atenas, foi a crise que inativou o poder dos espaços e dos meios de publicidade: as ruínas são as lojas fechadas, as acumulações eram inúteis e foram gradualmente abandonadas. As mercadorias não podem ser exibidas, pois não seriam vendidas. Deste modo, não notamos uma mudança para outro espaço ou meios públicos.

Na França do pós-guerra, os *décollagistes*, os laceradores anónimos dos outdoors, realizariam uma rebelião artística, incluindo gestos anónimos de desfiguração, num espaço urbano indiferente com um meio ultrapassado (Buchloh, 1991, pp. 100–101). O anonimato é também uma característica dos laceradores atenienses, mas estes não pretendem atacar o espetáculo da publicidade; os cartazes da crise comunicam maioritariamente apelos sociopolíticos para protestos e greves. Até a publicidade de eventos culturais (musicais, exposições teatrais) que ocorreram na cidade poderia ser vista como um protesto: embora a crise seja devastadora, continuamos a investir na cultura. Como referi antes, em Atenas, a descolagem urbana é uma forma de ganhar espaço “fresco” para novas informações, não é um ato de artistas ou de rebelião artística. Além disso, outra descolagem é como o presidente da câmara municipal de Atenas e outros negócios privados fazem desaparecer esta pele e branqueiam a cidade. Referir-me-ei em detalhe a este caso abaixo.

#### AS CAMADAS DA PRÉ-CRISE À CRISE: A QUALIDADE CONSTRUTIVA DA DESCOLAGEM

Através de um processo de descasque da superfície da paisagem urbana de Atenas, conseguiríamos reconhecer os passos dados na direção das ruínas visuais da crise, ou mesmo anteriores, os do período pré-crise e fase inicial da crise que gradualmente levaram a uma recessão devastadora. Uma abordagem de descolagem seria, portanto, um processo de composição, uma síntese da história passada, e não uma nova destruição a favor da crise. A colagem e a descolagem só podem ser metaforicamente ligadas à construção e à destruição, considerando que na altura em que a descolagem floresceu, a cidade europeia surgiu dos escombros de uma guerra passada (Taylor, 2008, p. 9). Assim, a descolagem é a ferramenta de restauro do que está escondido e não foi esquecido.

Ao descolar as camadas visuais do desenvolvimento de Atenas, encarnadas nas espessas camadas de cartazes, assistiríamos a um eco de formas prévias de consumismo antes e no início da crise. No entanto, ao avançar mais profundamente para a crise, poderá algum espetáculo ser bem-sucedido ao publicitar o consumismo maciço? Esta publicidade não tem profundidade e absorve todas as formas culturais originais, dando destaque a uma forma superficial (Baudrillard, 1994, p. 87). Em vez disso, os cartazes que pertenciam à crise seriam principalmente testemunhas — sobretudo os do centro da cidade — das lutas e manifestações, e de uma série de eventos culturais que resistiram às condições financeiras adversas. Publicitar a resistência ao invés de mercadorias tem sido a nova realidade.

De acordo com Baudrillard (1994), a publicidade é uma “forma instantânea, uma forma sem passado, sem futuro, sem possibilidade de metamorfose” (p. 87). No entanto, no caso das superfícies de Atenas, esta publicidade anterior tinha, de facto, um potencial para a metamorfose: foi a camada realmente inicial que gradualmente construiu a pele que cobriu a cidade. A sua profundidade iria refletir uma luta contra o espetáculo, quer referindo-se à difusão de informação de política, quer à sua imensa cobertura.

## DEZEMBRO DE 2019

Avenida Ethnikis Antistaseos e rua Tripoleos, em Dafni 172 37 Atenas, Grécia. As partes inferiores são utilizadas para escrita e grafite pintadas por spray. A parte superior das paredes parece intocada, sem quaisquer vestígios de qualquer intervenção.



Figura 14 Esquina em Dezembro de 2019

Créditos. Panagiotis Ferentinos

## ABRIL DE 2009

Exponho abaixo a imagem da mesma esquina em abril de 2009. O espetáculo dos outdoors coloridos: marcas de roupas caras e vida noturna cara.



Figura 15 Esquina em Abril de 2009

Créditos. Google Maps. © 2019 Google

O cartaz superior, à esquerda, anuncia o 14º Panorama Turístico sob o lema “todos os anos regresso à Grécia”. À sua direita, o cartaz promove o equipamento electrónico

do lar. Na parte inferior, do lado esquerdo, um enorme maço de cigarros anuncia o fumo. No lado direito, uma cantora loira sorridente promove uma vida nocturna dispendiosa.



Figura 16 Rua Tripoleos

Créditos. Google Maps. Google © 2019

## MAIO DE 2009

Alguns meses antes das eleições gregas, a 5 de outubro de 2009. No lado direito inferior e no lado esquerdo superior, havia cartazes do partido político de esquerda SYRIZA. Os slogans mostram “Populismo [escrito no canto superior esquerdo com letras pequenas e minúsculas] ou Responsabilidade [com uma fonte imensa cobrindo todo o painel]?”. No lado superior direito, o slogan da mesma festa: “para as necessidades de todas as pessoas”.

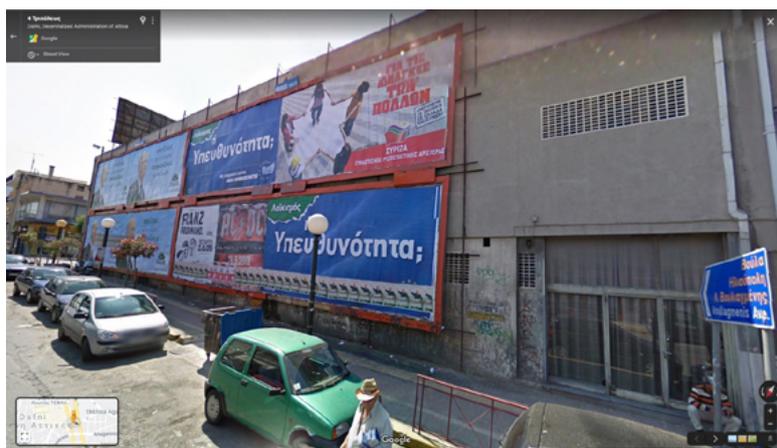


Figura 17 Rua Tripoleos

Créditos. Google Maps. © 2019 Google

O rosto do político George Papandreou no lado esquerdo. Tornou-se primeiro-ministro da Grécia em outubro de 2009 com o partido do Movimento Socialista Panhellenico (PASOK). O slogan do lado direito afirma: “nós votamos pela Europa, nós decidimos pela Grécia”.

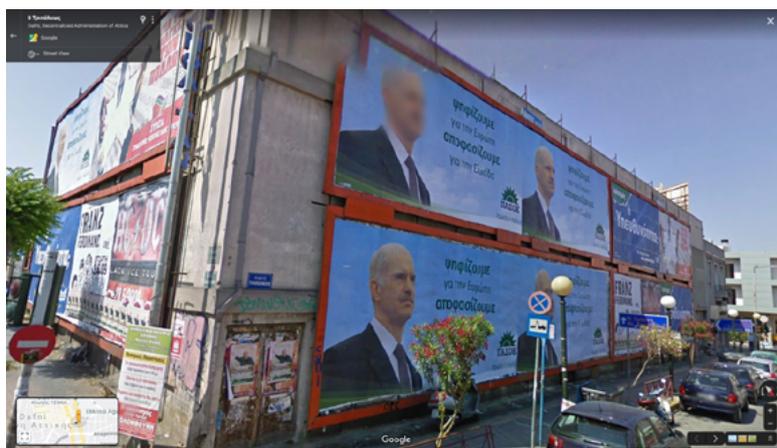


Figura 18 O Rosto do Político George Papandreou

Créditos. Google Maps. Google © 2019

### ABRIL, MAIO DE 2011: O ESPETÁCULO É O CASINO

Ambos os lados da esquina, avenida Ethnikis Antistaseos e rua Tripoleos, estão totalmente cobertos com a publicidade de um Casino.



Figura 19 Abril de 2011

Créditos. Google Maps. Google © 2019

### AGOSTO DE 2011: O ESPETÁCULO É O CASINO

Mais uma vez, o anúncio para o Casino. Mas em cores diferentes.



Figura 20 Agosto de 2011

Créditos. Google Maps. © 2019 Google

## AGOSTO DE 2014

O lado da rua Tripoleos. A parte de cima do cartaz foi abandonada e desgastada. Foi feito um *décollage* natural. A parte inferior ainda é representativa, mas as suas cores desvaneceram-se. A parte inferior anuncia um clube glamoroso de Atenas e exhibe um cantor masculino famoso.



Figura 21 O Lado da Rua Tripoleos

Créditos. Google Maps. Google © 2019

Ambos os lados superiores estão em farrapos. No lado esquerdo, notamos as ruínas do anterior anúncio do casino. Apenas os escombros fragmentados do espectáculo anteriormente anunciado permaneceram.



Figura 22 Agosto 2014

Créditos. Google Maps. Google © 2019

NOVEMBRO DE 2014

Vista panorâmica de ambas as ruas: avenida Ethnikis Antistaseos e rua Tripoleos.

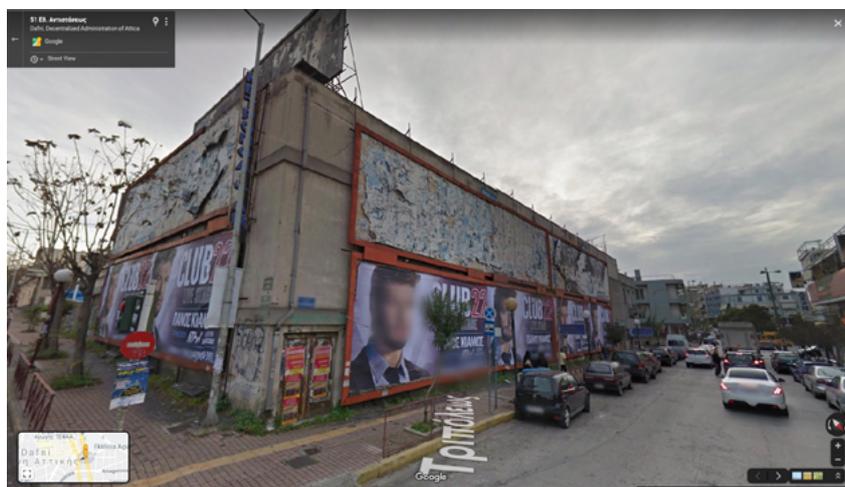


Figura 23 Novembro de 2014

Créditos. Google Maps. © 2019 Google

Uma justaposição dos outdoors superior e inferior. A parte inferior ainda está activa publicitando um clube nocturno, enquanto que a parte superior em pedaços (rua Tripoleos).



Figura 32 Novembro de 2014

Créditos. Google Maps. Google © 2019

### A CRISE: UMA NOVA REALIDADE. AS RUÍNAS DO “ESPETÁCULO” CONSTROEM O ANTI-ESPETÁCULO

A crise grega, como a nova condição omnipresente, chegou não para fingir ou usurpar o lugar da realidade anterior, mas para estabelecer uma nova sem produtos nem

mercadorias. Pode esta simulação da realidade, a crise, ser o novo real que veio para ostracizar a sociedade do espetáculo a longo prazo, e ocupar o seu lugar?

Como mencionei anteriormente, segundo Guy Debord (1967/2014), a vida moderna é uma “acumulação de espetáculos” (p. 2). Estes espetáculos alteraram a experiência de viver numa representação, uma inversão da vida, um não-vivo (Debord, 1967/2014, p. 2). Imaginem todas as camadas restantes da era pré-crise em Atenas como uma acumulação de camadas inativadas deste espetáculo. É um espetáculo que já não pode ser alcançado. Então, discutimos sobre uma pele através das suas ruínas. Essa é a era do anti-espetáculo.

Tendo em conta a história de Borges (1946), “On Exactitude in Science” (“Sobre o Rigor da Ciência”), e a relação do mapa e do território, o mapa cobriu e substituiu o terreno que representava. Se a crise grega tivesse vindo a cobrir a realidade anterior das mercadorias e dos produtos, nomeadamente a sociedade do espetáculo através do consumo, a pele de vestígios que cobre e ocupa o lugar do mapa do concreto encontraria o anti-espetáculo.

Na história alegórica de Borges (1946), o mapa anterior do império era inútil para as gerações vindouras, que sem piedade “o entregaram às inclemências do sol e dos invernos”, onde “nos desertos do oeste, ainda hoje, há ruínas esfarrapadas desse mapa”. No caso de Atenas, essa “geração” seria aquela que identificaria o anti-espetáculo, e a nova pele da metrópole da crise que coincide ponto por ponto com a realidade anterior.

**Tradução: Carlos Rodrigues Azevedo**

## REFERÊNCIAS

- Adom, D. (2016, 2 de outubro). *Concept and roles of posters and how to design them effectively*. EzoneArticles.com. <https://ezinearticles.com/?Concept-and-Roles-of-Posters-and-How-To-Design-Them-Effectively&id=9540445>
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan press.
- Bois, Y. A. (1997). Ray Guns. In Y. A. Bois & R. E. Krauss (Eds.), *Formless: A user's guide* (pp.172–179). Zone Books.
- Borges, J. L. (1946). On exactitude in science. *Collected fictions*. (A. Hurley, Trad.). <https://kwarc.info/teaching/TDM/Borges.pdf>
- Buchloh, B. H. (1991). From detail to fragment: Décollage affichiste. *October*, 56, 98–110.
- Busch, D., & Klanten, R. (2016). *The age of collage Vol. 2: Contemporary collage in modern art*. Gestalten.
- Butler, C. H., & De Zegher, C. (2010). *On line: Drawing through the twentieth century*. The Museum of Modern Art.
- Debord, G. (2014). *The society of the spectacle* (K. Knabb, Trad.). Bureau of Public Secrets. (Trabalho original publicado em 1967)
- Dictionary.com. (s.d.). Collage. In *Dictionary.com*. Retirado 25 de novembro, 2020, de <https://www.dictionary.com/browse/collage>

- Jameson, F. (1985). Postmodernism and consumer society. In H. Foster (Ed.), *Postmodern culture* (pp. 111–125). Pluto Press.
- Jouffroy, A. (1966). The Paris international avant-garde. In W. Grohmann (Ed.), *New art around the world: painting and sculpture* (pp. 59–106). Harry N. Abrams.
- Kalofolias, A. (2013). Do flowers still bloom on top of an iceberg? In T. Spyropoulos (Ed.), *X-ARXEIA Uncensored – The slogans and graffiti of Exarcheia 2009-2012* (p. 5). Rakosyllektis.
- Kalogiannaki, P., & Karras, K. (2013). *Glossa ton Tixon*. Gutenberg Editions.
- Karathanasis, P. (2014). Re-image-ing and re-imagining the city: overpainted landscapes of central Athens. In K. Tsilimpounidi & A. Walsh (Eds.), *Remapping “crisis”: a guide to Athens* (pp. 177-182). Zero Books.
- Kim, A., & Flores, T. (2018). Overwriting the city: Graffiti, communication and urban contestation in Athens. *Defence Strategic Communications*, 3(1), 9–39.
- Malet, L. (1969). La clé du champ de manoeuvres: I. lithophagisme de la poésié. *Leonardo* 2(4), 421–422. <https://www.muse.jhu.edu/article/596755>
- Margaronis, M. (2008, 13 de dezembro). How police shooting of a teenage boy rallied the “€700 generation”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2008/dec/13/athens-greece-riots>
- Miller, J. (1999, 4 de setembro). A scavenger’s hoard. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-savenger-s-hoard-1116630.html>
- National Geographic. (2011). Map. In *National Geographic Education*. <https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/map/>
- Pangalos, O. (2014). Testimonies and appraisals on Athens graffiti, before and after the crisis. In M. Tsilimpounidi & A. Walsh (Eds.), *Remapping ‘crisis’: A guide to Athens* (pp. 154–176). John Hunt Publishing.
- Pavoni, A., Zaimakis, Y., & Campos, R. (2021). Introduction: Political graffiti in critical times. In R. Campos, A. Pavoni, & Y. Zaimakis (Eds.), *Political graffiti in critical times: The aesthetics of street politics*. Berghahn Books.
- Peponis, G. (2008). *The walls belong to the crowd*. Pontiki.
- Pissa. (2012). Overpainted issue, winter 2012. *Pisazine Magazine*, 3.
- Sakellari, E. (2019, 21 de maio). The Greek borrower before and after the crisis. “Bet” the change of culture for banks and consumers. *Naftemporiki.gr*. <https://m.naftemporiki.gr/story/1477829>
- Stampoulidis, G. (2016). Rethinking Athens as text: The linguistic context of Athenian graffiti during the crisis. *Journal of Language Works-Sprogvidenskabeligt Studentertidsskrift*, 1(1), 10–23.
- Stavrides, S. (2017). The December 2008 uprising’s stencil images in Athens: writing or inventing traces of the future’. In M. Tsilimpounidi & K. Avramidis (Eds.), *Graffiti and street art: reading, writing and representing the city* (pp.164–176). Routledge.
- Stournaras, Y. (2020, 24 de fevereiro). *Lessons from the Greek economic crisis, the challenges and opportunities for the future*. Bank of Greece. <https://www.bankofgreece.gr/enimerosi/grafeio-typoy/anazhthsh-enhmerwsewn/enhmerwseis?announcement=fc915812-ab24-47ab-9e60-a566653a1f42>

- Taylor, B. (2008). *Urban walls: A generation of collage in Europe & America: Burhan Dogançay with François Dufrêne, Raymond Hains, Robert Rauschenberg, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*. Hudson Hills Press.
- Tripney, N. (2007, 26 de outubro). What role does a poster play? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/oct/26/whatkindofroledoesaposte>
- Tsilimpounidi, M. (2015). “If these walls could talk”: Street art and urban belonging in the Athens of crisis. *Laboratorium*, 7(2), 18–35.
- Tulke, J. (2017). Visual encounters with crisis and austerity: Reflections on the cultural politics of street art in contemporary Athens. In D. Tziouvas (Ed.), *Greece in crisis. The cultural politics of austerity* (pp. 201–219). IB Tauris.
- Zaimakis, G. (2015). Voices of protest on urban receptions of the crisis by political and existential Graffiti. *Hellenic Sociological Society*, 2(3), 119–143.
- Zaimakis, Y. (2016). Youth precariat worlds and protest graffiti in the dystopia of the Greek economic crisis: A cross-disciplinary perspective. *Punctum*, 2(2), 66–84. <https://doi.org/10.18680/hss.2016.0014>
- Walker, J. A. (1977). *Glossary of art, architecture and design since 1945* (2.<sup>a</sup> ed.). Clive Bingley LTD.

## NOTA BIOGRAFICA

Panagiotis Ferentinos é artista e poeta-escritor (Patras, Grécia, 1983) que vive e trabalha atualmente no Reino Unido e na Grécia. A sua investigação, na Escola de Artes Winchester da Universidade de Southampton, no Reino Unido, lida com a gravação e mapeamento do espaço urbano de Atenas durante a crise económica grega, através de abordagens inovadoras (digitalização–impressão 3D, impressão, métodos analógicos e digitais). Possuidor de um mestrado em belas artes pela Escola de Belas Artes Slade (Universidade College London), Londres (2014-2016), e mestrados em impressão (2011) e pintura (2007) pela Escola de Belas Artes de Atenas, na Grécia. Duas das suas recentes participações internacionais foram na 7<sup>a</sup> Bienal Internacional de Impressão de Gualan, na China, e na 1<sup>a</sup> Bienal do Chipre, a Bienal Larnaca 2018. Em 2016 foi-lhe atribuído o prestigiado prémio The Anthony Dawson Print Prize 2015/2016 pelo Comité do Prémio Slade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9345-2473>

Email: P.Ferentinos@soton.ac.uk

Morada: University of Southampton, Park Ave, Winchester SO23 8DL, United Kingdom

**Submetido: 31/01/2021 | Aceite: 02/04/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## A METRÓPOLE CARNAVALIZADA: OS BLOCOS DE RUA COMO PERFORMANCES SURREALISTAS E SITUACIONISTAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

André Videira de Figueiredo

Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas e Sociais,  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

---

### RESUMO

O carnaval de rua do Rio de Janeiro, manifestação cultural em franco crescimento nas últimas três décadas, foi alvo de recentes investimentos ordenadores pelo poder público e pelos interesses mercantis. Uma das consequências desta intervenção foi a distinção dos blocos de rua entre oficiais e não-oficiais. É acerca deste segundo tipo de blocos, caracterizados pela espontaneidade e pela horizontalidade, que este artigo tratará, tomando como caso exemplar o Cordão do Boi Tolo. Tais manifestações consubstanciam vivências da cidade que se impõem, do ponto de vista estético e cultural, como experiências criativas de performatização dos corpos. Numa perspectiva política, estas manifestações constituem formas libertárias de ocupação do espaço público e de ressignificação dos usos da cidade. Unindo análise literária, reflexão sociológica e observação etnográfica, o artigo pretende discutir este carnaval de rua como um prolongamento inesperado das propostas surrealista e situacionista de reencantamento do mundo e de manifestação do maravilhoso. Conclui-se que a magia que a literatura opera no surrealismo continua sendo atualizada nas ruas e encruzilhadas do Rio de Janeiro pelos blocos carnavalescos, em sua oposição aos poderes institucionais e ao controle do mercado. É no gozo da cidade pelos foliões que a *flânerie* se converte em escrita criativa da realidade. É nas ruas da metrópole carnavalizada que a deriva se encontra enraizada nas mais antigas tradições da praça como espaço livre e gratuito de criação popular.

### PALAVRAS-CHAVE

blocos de rua, carnaval de rua, cidade, situacionismo, surrealismo

---

## THE CARNIVALIZED METROPOLIS: THE STREET CARNIVAL GROUPS AS SURREALISTS AND SITUACIONISTS PERFORMANCES IN RIO DE JANEIRO

### ABSTRACT

The street carnival in Rio de Janeiro, cultural manifestation in rapid growth in the last three decades, has been the target of recent investments by the government and commercial interests. One of the consequences of this intervention was the distinction of *blocos de rua* (street carnival groups) between official and unofficial. This article will deal with this second type of groups, characterized by spontaneity and horizontality, taking as an exemplary case the group named Cordão do Boi Tolo. Such manifestations substantiate city experiences that impose themselves, from the aesthetic and cultural point of view, as creative experiences of performatization of bodies. From a political perspective, they are libertarian forms of occupation of public space and of redefining

the uses of the city. Combining literary analysis, sociological reflection and ethnographic observation, the article intends to discuss this street carnival as an unexpected extension of the surrealist and situationist proposals for the re-enchantment of the world and the manifestation of the wonderful. It concludes that the magic that literature works in surrealism continues to be updated in the streets and crossroads of Rio de Janeiro by the *blocos de rua*, in their opposition to institutional powers and market control. It is in the enjoyment of the city by the revelers that the *flânerie* becomes creative writing of reality. It is in the streets of the carnivalized metropolis that the *dérive* is rooted in the oldest traditions of the square as a free space of popular creation.

#### KEYWORDS

city, street carnival, street carnival groups, situationism, surrealism

---

Ainda vão me matar numa rua. Quando descobrirem, principalmente, que faço parte  
dessa gente que pensa que a rua é a parte principal da cidade.

—Paulo Leminski, *Quarenta Clics em Curitiba*

#### INTRODUÇÃO

O carnaval de rua<sup>1</sup> pode ser definido como um conjunto de manifestações populares, espontâneas e lúdicas que se distinguem, no Rio de Janeiro, do chamado “carnaval de avenida”, dos desfiles das grandes escolas de samba. Em contraposição a este carnaval de escolas, fundado em uma divisão rígida e fechada entre oficiantes e espectadores, e orbitando em torno da disputa entre agremiações, o carnaval de rua pressupõe a participação ativa e livre do folião, que “brinca” à festa sem nenhum outro objetivo que não a diversão propriamente dita. Sua forma organizativa mais comum são os blocos, entendidos como grupos carnavalescos populares, semi-organizados, não-competitivos e não-comerciais (ou pelo menos gratuitos), que tipicamente saem em cortejo pelas ruas da cidade (embora também possam existir blocos parados). A experiência dos blocos de rua implica a ressignificação dos espaços da cidade, retirados do seu cotidiano e tornados objetos de investimentos afetivos. Tais experiências de apropriação simbólica do espaço urbano constituem formas de resistência política (deliberadas ou não), de afirmação da presença na rua como um direito, mas também de resistência cultural, pela reivindicação de modos particulares de performatizar essa presença. Se tais manifestações carnavalescas se opõem tipicamente aos poderes institucionais e à autoridade constituída, se dirigem também a modalidades de controle do comportamento que se manifestam de forma difusa no plano da cultura, sobre as formas de viver o cotidiano. Trata-se, portanto, de afirmar vivências da cidade que se impõem tanto do ponto de vista

---

<sup>1</sup> Não há consenso na bibliografia sobre o uso da inicial maiúscula ou minúscula na grafia do termo “Carnaval”. Seguindo a orientação de Ferreira (2004), optei por usar a inicial maiúscula para me referir à festa datada nos três dias anteriores à Quaresma (o Carnaval), escolhendo grafar com iniciais minúsculas o termo “carnaval de rua”, por entendê-lo como referente a uma manifestação possível daquela festividade maior.

estético e cultural, como experiências criativas de performatização dos corpos, quanto do ponto de vista político, como formas libertárias de ocupação do espaço público.

Uma abordagem desta natureza, do transitar livre e espontâneo pela cidade como forma de resistência aos controles sistêmicos do poder e do dinheiro, encontra sua melhor genealogia nas interseções entre o pensamento social e a literatura. Isso se dá desde a concepção baudelaireana do *flâneur* (e o modo como ela foi reapropriada pela poética surrealista e pela praxis situacionista) até ao modo como este personagem encontra seu outro no folião, modalidade exusíaca de fruição da rua e da praça (Simas, 2020). É neste percurso teórico (e prático) que encontraremos os antecedentes poéticos e políticos das atuais formas de ocupação e significação da cidade do Rio de Janeiro pela folia carnavalesca. O carnaval de rua, em sua máxima potencialidade libertária, é um estar na cidade pela extrapolação do brincar e pela performatização dos corpos a partir da busca pela realização dos desejos. Pode ser pensado, neste sentido, como um prolongamento inesperado dos programas surrealista e situacionista para a cidade do Rio de Janeiro.

Tal pressuposto demanda o estabelecimento das conexões entre a literatura e a vida cotidiana como formas de produção de significados sobre a cidade. À análise literária se seguirá, portanto, a tentativa de compreensão dos modos como o carnaval de rua do Rio de Janeiro se configurou nas últimas décadas a partir do improvisado e da recusa às tentativas de normatização. O Cordão do Boi Tolo, bloco criado em 2006, será tomado não apenas como um tipo-ideal deste modelo de Carnaval, mas como sua extrapolação, ultrapassando a condição de bloco e convertendo-se em uma ambiência imersiva. A partir das interseções entre a *flânerie* e a deriva literárias e as experiências concretas do carnaval de rua, sobretudo as minhas próprias<sup>2</sup>, buscarei perceber esta festa como manifestação objetiva do reencantamento surrealista do mundo e da cidade, em sintonia com a busca daqueles poetas pelo encontro entre a arte e a práxis vital.

Aqui, o trabalho de campo estabelece interseções com a escrita literária, como em um jogo de espelhos. Para os surrealistas, as deambulações do poeta-*flâneur* pela cidade constituem outra forma de percepção do maravilhoso, complementar à prática da escrita literária. Juntas, a *flânerie* e a escrita constituem para Walter Benjamin (1929/1987) a forma suprema da iluminação profana surrealista. A etnografia, por sua vez, pode ser pensada não apenas como transposição do método surrealista da *collage*, que constrói imagens pela superposição de realidades distintas e descontextualizadas (Clifford, 1981/2000), mas como experiência do acaso objetivo, no qual os significados emergem pela projeção da subjetividade desejante sobre os objetos (Farias, 2003). Neste processo, desafios metodológicos similares se impõem ao *flâneur* e ao etnógrafo como investigadores do seu próprio cotidiano. Em sua tentativa de se converter no “camponês de Paris”, Louis Aragon (1928/1996) assume uma atitude que antecipa aquela da antropologia, pelo estranhamento do familiar, que buscarei ao analisar minha própria experiência do Carnaval. Para os situacionistas, a subjetividade individual do experimentante,

<sup>2</sup> Transito pelo carnaval de rua do Rio de Janeiro sem interrupções desde 2000. A partir de 2016, me envolvi na rede de músicos amadores vinculados ao movimento do neofanfarrismo e do carnaval de rua, participando desde então da organização de bandas e blocos.

desde que em sintonia com outras vozes de seu tempo, poderá pôr “esse tempo em harmonia com nossos desejos” (Vaneigem, 1967/2002, p. 12).

Assim, meu próprio olhar será complementado por entrevistas de outros participantes do carnaval de rua não-oficial, tendo em vista colocar essa experiência em perspectiva. Para este artigo, foram entrevistados organizadores e músicos de diferentes blocos da cidade do Rio de Janeiro. Entre os citados, Tomás Ramos é criador e organizador do BlocAto Nada Deve Parecer Impossível de Mudar e do movimento Ocupa Carnaval, que articula blocos do carnaval não-oficial em ocupações políticas da rua; Clemente Momberao é fundador do Technobloco e do Bloco do Bagunço. Ambos os entrevistados, entretanto, participam de diversos outros blocos da cidade. Além disso, foi entrevistado um fundador e organizador do Cordão do Boi Tolo, cuja identidade será mantida em sigilo, considerando-se o caráter não-oficial do bloco e a possibilidade de aplicação de sanções do poder municipal sobre seus organizadores. Todas as entrevistas foram concedidas ao autor em dezembro de 2020.

#### A ESCRITA DA CIDADE: O *FLÂNEUR*, O DERIVANTE E O FOLIÃO

Nenhum personagem encarnou tão bem o sujeito moderno das grandes cidades quanto o *flâneur*. De Balzac a Edgar Allan Poe, de Victor Hugo a Karl Marx, o pensamento europeu do século XIX reconheceu nesse deambulador o personagem central da vida moderna, cujo grande cenário é a rua. Ninguém cantou o *flâneur*, entretanto, com tanto entusiasmo quanto Charles Baudelaire (1863/1995), que o definiu como um residente da rua, da qual é cronista e filósofo, um observador apaixonado da multidão. João do Rio (1995) definiu o *flâneur* por uma dupla condição: “ser vagabundo e refletir (...) ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem”, em suma, “perambular com inteligência” (p. 5). O desenvolvimento da *flânerie*, estilo de vida que é também forma de pensamento, corresponde à conformação de um certo tipo de cidade, a dos grandes bulevares e das galerias comerciais, mar de rostos desconhecidos e potencialmente perigosos (Benjamin, 1938/2000). Nela, o *flâneur* se mistura com outro tipo urbano, a boêmia, composta pelos revoltosos e conspiradores que, por sua vez, se confundem com a ralé dos trapeiros e prostitutas (Benjamin, 1938/2000). Juntos, compartilham a condição de classes perigosas e compõem uma espécie de protesto vivo contra a ordem vigente e as investidas racionalizantes das reformas sobre o tecido urbano da capital francesa.

Se Benjamin (1938/2000) percebe o potencial contestador da *flânerie*, não lhe escapam, por outro lado, suas limitações no processo de reinvenção da cidade. Para ele, o *flâneur* é tanto potente investigador urbano e crítico da vida objetiva das cidades como tipo decadente rendido ao fetichismo da mercadoria. Serão os surrealistas, herdeiros literários da *flânerie* no século XX, aqueles que resgatarão tanto a sua capacidade demiúrgica quanto seu potencial crítico e iconoclasta. Em 1924, o surrealismo declarou guerra ao capitalismo, à sociedade burguesa e à racionalidade ocidental, sobretudo quanto aos efeitos de tais fenômenos sobre o espírito humano: a morte do maravilhoso,

o desencantamento do mundo e a redução da vida à dimensão instrumental e técnica (Breton, 1924/2001). Entretanto, um dos grandes mistérios que habitam o pensamento surrealista, um de seus golpes dialéticos mais certos, talvez seja o equilíbrio elegante entre a denegação completa da modernidade e a assunção da cidade, palco da vida moderna, como seu *habitat* legítimo. Não restam dúvidas sobre o rebaixamento humano pelo advento da vida moderna, sua ciência, sua técnica e suas máquinas. Das prensas jornalísticas ao maquinário psiquiátrico, todo o mundo burguês é uma ofensa à humanidade. A vida espiritual deste mundo de engenhosidades técnicas é pobre, carente e saudosista da magia da vida campestre e do encantamento do onírico (Breton, 1924/2001). Mas é às cidades que o surrealismo recorre. É nas suas ruas que os encontros fantásticos ocorrerão, que os objetos revelarão o maravilhoso e que o acaso objetivo produzirá as imagens surrealistas pelo fogo que surge do chocar-se de distintas realidades.

Ao deambular “para baixo e para cima” pelos bulevares, sem objetivo determinado e ao sabor das coincidências, o *flâneur* surrealista torna-se vetor da produção de significados profundos a partir do não planejado e do contingente. Como na experiência da escrita automática, a *flânerie* se converte em método de investigação e tecnologia de produção de novos sentidos (Löwy, 2000/2018). Esse livre andar opera como vetor dos encontros verdadeiramente importantes, quer seja com amigos, amores ou parcerias intelectuais (Breton, 1928/2007). Além de laboratório de estudo, as ruas são também o campo de batalha da revolta surrealista. É à noite que os cavaleiros-poetas planejam seu assalto às cidades, para implodí-las desde dentro e desde baixo, arrastando para o fundo das águas, onde tudo é lento e enferrujado, as máquinas da burguesia e do capital (Breton, 1924/2001). O *flâneur* surrealista passeia pelas lojas condenadas pelas reformas urbanas, atropeladas pelo bulevar que leva o nome do barão reformista do século anterior, como quem revisita as barricadas da Comuna de Paris. Revela não apenas o caráter transitório das cidades, mas os conflitos em torno de tais mudanças. Percebe, nos cartazes colados nas vidraças e nas páginas dos jornais de bairro, os ecos de uma guerra civil, uma reação ao som das picaretas que destroem a velha Paris em nome do progresso (Aragon, 1928/1996).

Resultado da dupla jornada da literatura e da *flânerie*, a cidade é, segundo Benjamin (1929/1987), a obra suprema dos surrealistas e a síntese do seu espírito de revolta. A experiência do acaso objetivo supera a embriaguez do *flâneur* oitocentista pela natureza inebriante da mercadoria, substituindo o prazer do desejo de consumo pelo gozo da consumação do desejo. Esse rompimento com o caráter reificado da *flânerie* se consumaria, décadas mais tarde, na prática situacionista da deriva, forma de experimentação das ambiências urbanas orientada pela livre entrega às solicitações do terreno e dos encontros (Debord, 1958/2003c). A deriva revela a paixão dos *situs* pela pesquisa de novos modos de vida nas cidades, mais livres e autônomos, em negação radical do caráter espetacular de um mundo dividido entre performatizadores e público (Debord, 1957/2003b, 1967/1997). Sua prática permite a construção de situações que convocam os sujeitos a agirem como vivenciadores, criando um campo favorável à criação e realização de seus desejos e tornando-se, no melhor sentido dos surrealistas, “um passeio encantado no

reino da Liberdade” (Lövy, 2000/2018, p. 14). Contra a redução da existência ao funcionalismo racionalista, aos ditames da ordem e às seduções da promessa capitalista (Internacional Situacionista, 1959/2003), as ruas são experimentadas pelos derivantes como o terreno para um jogo apaixonante (Debord 1955/2003a), necessariamente coletivo, participativo e colaborativo, voltado para a construção de novos significados sobre a cidade, sobre as relações e sobre a própria vida cotidiana (Jorn, 1958/2003).

A *flânerie* e a deriva encontrarão desdobramentos inesperados no Rio de Janeiro, cidade que João do Rio (1995) descreve pelo cotidiano das experiências de subversão da ordem e das misturas. O olhar do *flâneur* descobre uma trama inventada por aquelas classes perigosas que formaram seu caldo de cultura e contra as quais a própria urbe, planejada, tornou-se um instrumento de contenção (Simas 2020). Esta *flânerie* carioca revela uma cidade de invenções e inversões, de misturas e interpenetrações, de deslocamentos e frestas. Aqui São Jorge figura como a ponte entre Ogum e o guerreiro nórdico Sigurd, Carlos Gardel “baixa” em centro espírita com um espírito tupinambá ao bandonéon e chorões misturam música europeia e ritmos africanos. É nas suas ruas que Zé Pelintra, entidade rural, se urbaniza e se transforma no malandro, mistura carioca de *flâneur* e boêmio (Simas, 2020). É essa energia exusíaca que define o Rio de Janeiro, a alma encantadora e o corpo encantado de suas ruas. Para Simas (2020), “as ruas são de Exu” (p. 9), entidade transformada em princípio político e epistêmico, manifesto culturalmente de diversas formas: de Legba, o deus das ruas e mercados do povo do Daomé, às pombagiras, donas de portões e encruzilhadas e arquétipos da liberdade das mulheres sobre seu corpo. Em contraposição ao oxalufânico<sup>3</sup>, definido como relativo à ordem e ao método, o exusíaco diz respeito à invenção e ao improviso, às imprevisibilidades e brechas, à subversão e à inversão da ordem (Simas, 2020, p. 105). O princípio exusíaco das ruas cariocas se manifesta, segundo o autor, como princípio da criação no desconforto, forma de driblar a normatividade e a racionalidade moderna e resistência a um projeto civilizacional de matriz europeia.

É durante o Carnaval que as ruas do Rio de Janeiro são “exemplarmente exusíacas” (Simas, 2020, p. 105), que as relações se (des)organizam pela inversão e diluição das identidades, pela perda de rumos e pelos esquecimentos. É no Carnaval que a cidade é tomada por uma sensação de aventura e “angustioso imprevisto” (Rio, 2002, p. 27). O sujeito da experiência carnavalesca é o folião, tipo que pode ser pensado em uma dupla relação de continuidade e rompimento com as formas de ressignificação do espaço urbano pela *flânerie* e pela deriva. A presença do folião na cidade é performada sempre coletivamente. Seu gozo em ocupar o espaço público só tem sentido quando mergulhado numa massa indistinta que, por vezes, desafia a ideia de individualidade ao nível do próprio corpo. Envolvidos na catarse coletiva do Carnaval, os foliões se deixam levar pela onda humana, não raro fisicamente. Algumas experiências carnavalescas de rua são caracterizadas pela extrema concentração de pessoas, e o contato físico é naturalizado de forma incomum, às vezes como um inconveniente inevitável, muitas vezes como

<sup>3</sup> Oxalufã, velho e sábio, é o orixá cuja positividade está no exercício da paciência e no cumprimento dos afazeres (Simas, 2020, p. 107).

elemento definidor do próprio evento. O folião compartilha este apreço pela multidão com o *flâneur*, mas com uma diferença central: se o *flâneur* é o “homem da multidão”, seu gozo da rua é muitas vezes solitário. Em contrapartida, ninguém é folião sozinho. Além disso, há no gozo coletivo do folião um elemento de subversão da ordem que o define como uma categoria perigosa. Sua deambulação coletiva é anárquica e barulhenta, movimentosa e errática, alimentada a drogas e álcool. É verdade que a experiência do *flâneur*, inclusive em sua versão surrealista, é de gozo, mas trata-se de um deleite interno, civilizado, aburguesado. A Nadja por quem André Breton (1928/2007) se encanta nas ruas é, neste sentido, uma antecipação do espírito do folião: seu comportamento é errático, anárquico e essencialmente delirante. Mas Nadja, solitária na Paris da primeira metade do século XX, está deslocada no tempo e no espaço. Breton (1928/2007), afinal, não a suporta. Admite não estar pronto para ela.

O que acontece quando o *flâneur* encontra o folião? João do Rio (1995), o *flâneur* carioca por excelência, é tomado de absoluto pavor ao encontrar o cordão carnavalesco vindo em sua direção pela Rua do Ouvidor, no centro da cidade da primeira década do século XX. Tomada por uma multidão convulsionada, a rua parece prestes a “rebentar de luxúria e barulho” (Rio, 1995, p. 89). “Gargalhadas, risos, berros, uivos e guinchos” se unem ao “batuque confuso” e “epilético”, complementados pelo cheiro nauseante de perfume barato, poeira, ranço e álcool (Rio, 1995, pp. 89, 95). Escondendo-se de porta em porta do que considera um “pandemônio”, o cronista exclama: “oh, estes cordões! Odeio o cordão!” (Rio, 1995, pp. 90, 93). A esta aversão imediata pela anarquia carnavalesca do cordão se segue, entretanto, a compreensão pelo *flâneur* da importância do Carnaval não apenas como potência criativa das ruas e da alma do Rio de Janeiro, mas como expressão máxima de todos os sentimentos humanos. Mas esse encontro entre a *flânerie* carioca e a folia não é, em João do Rio (1995, 2002), apenas um jogo intelectual. O *flâneur* e o folião correspondem a distintas posições que, não sendo mutuamente excludentes, se manifestam em temporalidades distintas da urbe: aquele na sua vida cotidiana, este na excepcionalidade do período carnavalesco. Nesses “quatro dias paranoicos”, nos quais todos se entregam ao excesso, às extravagâncias e aos transportes da carne, o *flâneur* carioca se transfigura em folião, lançando-se no “vagalhão de volúpia e prazer” que toma toda a cidade (Rio, 2002, p. 28).

A experiência da deriva situacionista aproxima-se daquela do folião por seu caráter coletivo e lúdico. Distingue-se, entretanto, por sua qualidade reflexiva e mesmo intelectual. Inversamente, o carnaval de rua pode ser descrito pelos termos da deriva: o livre gozo da cidade em resposta aos estados afetivos imediatos e às solicitações dos encontros. Mas as solicitações do Carnaval são de qualidade ímpar, tornando a cidade uma “pornéia” na qual a honra e o bom senso se tornam fardos e onde “tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes” (Rio, 2002, p. 32). O folião é a expressão mais pura das energias da embriaguez que Walter Benjamin (1929/1987) encontra nos surrealistas, embora ali mediadas pela literatura e pela disciplina revolucionária. Do selvagem entrudo popular, passando pela balbúrdia presenciada por João do Rio diante dos cordões, até aos blocos que fizeram do seu brincar uma forma de resistência ao

autoritarismo, o Carnaval chegou ao final do século XX sem perder sua potência subversiva da ordem. A emergência de blocos que, nas primeiras décadas do século XXI, fazem do seu estar na rua um desafio à oficialidade é mais um capítulo virtuoso na história da deriva carnavalesca.

### UM INSTRUMENTO NA MÃO, UMA IDEIA NA CABEÇA

Após um longo período de esvaziamento, no contexto da modernização autoritária sob a ditadura militar, o carnaval de rua do Rio de Janeiro viveu, na segunda metade da década de 1980, um momento de revitalização. Esta “retomada carnavalesca” (Sapia & Estevão, 2012) se deu sobretudo em torno dos bairros da zona sul, protagonizada pela juventude intelectualizada de classe média que percebia, no novo panorama político do final do século, a possibilidade de sair às ruas para se expressar (Frydberg, 2017). Dimensão festiva do processo de redemocratização política, esta retomada orientava-se pelo sentimento de cidadania que tomava a sociedade brasileira (Pimentel, 2002). Tomando por mote um verso do samba “Plataforma”, de Aldir Blanc e João Bosco, “não põe corda no meu bloco”, o movimento orientou-se pela afirmação da rua como lugar livre para a fruição e da festa como uso principal da cidade. Os blocos propunham um estilo de Carnaval caracterizado pela crítica política e pela democratização da participação dos foliões, em contraposição à ênfase anterior no modelo dos desfiles das escolas de samba como espetáculos turísticos (Sapia & Estevão, 2012).

Se estendendo até os primeiros anos do século XXI, este renascimento dos blocos se deu em paralelo à revitalização do chamado “samba de raiz” como forma de ocupação cultural do bairro da Lapa, que passava rapidamente da condição de bairro degradado à de pólo de entretenimento da juventude carioca. Seguindo a lógica da retomada carnavalesca, os blocos deste início de século ainda se organizavam em torno das rodas de samba e dos bares da cidade, mas agora tendo o centro como seu espaço preferencial. Sua musicalidade evocava também um espírito de revitalização, com um repertório que, quando fugia da tradicional fórmula dos sambas de enredo, era formado por antigos ranchos e marchinhas. O reduzido tamanho do público, em um período no qual o Carnaval de Salvador ainda era o destino preferencial da juventude burguesa da cidade, ampliava esse apelo memorialista, com cortejos que atravessavam bucolicamente as vielas do centro conhecidas como “Rio Antigo”.

O ressurgimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro ganharia dimensões monumentais, entretanto, a partir da segunda metade do ano 2000, em um segundo movimento de retomada. Herschmann e Cabanzo (2016) se referem a este momento como o “boom do Carnaval de rua carioca” (p. 7), em estreita conexão com a chegada à cidade do chamado movimento do neofanfarrismo. A despeito das novidades apresentadas por esses novos blocos, dentre os quais se destacam o Songoro Cossongo, criado em 2005, e a Orquestra Voadora, criada em 2009, alguns elementos centrais para essa expansão do carnaval de rua já se manifestavam nos blocos do final dos anos 1990. Um dos entrevistados, fundador e organizador de diversos blocos do carnaval de rua do Rio de Janeiro, aponta que

esse nosso carnaval de rua, carnaval de cortejo, sem carro de som, que não tem um roteiro exatamente fechado, que tem capacidade de criar alternativas, que usa instrumentos acústicos... esse tipo de carnaval que tem capacidade de se organizar rapidamente, de uma hora pra outra, de forma espontânea, ele nasce a partir de 1996, com o [Cordão do] Boitatá. (Tomás Ramos)

A emergência dos novos blocos, identificados como “fanfarras” ou vinculados a este formato de grupo musical, traria como novidade a inclusão de novos temas, ritmos e musicalidades, mas também novas concepções em torno das relações com o espaço público. As fanfarras podem ser definidas como uma forma de ocupação musical das ruas de caráter nômade e lento, na contramão de seu uso como lugar de passagem e orientado pelos imperativos da vida cotidiana (Herschmann & Cabanzo, 2016). Materialmente, se caracterizam pelo uso de instrumentos de sopro e percussão, escolhidos tanto em razão de sua maior mobilidade quanto pela possibilidade de serem “acusticamente consumidos pelo público no ambiente ruidoso da cidade” (Herschmann & Cabanzo, 2016, p. 3). O movimento neofanfarrista brasileiro foi impulsionado a partir do Rio de Janeiro, onde se distinguiu por uma atuação carnavalizada e articulada em rede com os blocos de rua. Orienta-se pela ideia de democratização do acesso à cultura e agrega grupos de músicos profissionais e não-profissionais que se encontram no Carnaval de várias cidades. Embora esse formato musical tenha tradicionalmente um caráter marcial, as novas fanfarras se destacam por contarem com repertórios ecléticos, compostos por versões acústicas de músicas de diversos estilos. Este traço estético, transposto para o carnaval de rua, foi um elemento central para o seu crescimento, atraindo um público que tradicionalmente não se interessava pela sonoridade das marchinhas e sambas.

Outra característica central dos blocos de fanfarras foi a organização de oficinas musicais, imprimindo uma dinâmica nova ao movimento do Carnaval. As oficinas produziram uma explosão de músicos de rua, estimulando naqueles que antes performavam como foliões o gosto por essa forma de participação na festa (Frydberg, 2017). Tais oficinas consistem, em geral, na organização de turmas por instrumentos, cobrindo todos os naipes de sopro e percussão que compõem um bloco. Têm por objetivo fundamental treinar os componentes na execução do repertório a ser apresentado no Carnaval. Este modelo foi criado a partir da experiência da Orquestra Voadora, embora outras agremiações da retomada carnavalesca já oferecessem oficinas exclusivamente de instrumentos de percussão (Frydberg, 2017, p. 5). O modelo fanfarrístico de oficina, entretanto, ao ensinar instrumentos de todos os naipes encontrados em uma banda, permitiu a formação de unidades musicais autônomas, levando ao surgimento de novas bandas e blocos<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A oficina da Orquestra Voadora tinha, em seu programa anual, uma atividade conhecida como “módulo de mini-fanfarras”, que teve por consequência o estímulo à criação de novas bandas e blocos, como Ataque Brasil, Damas de Ferro e Os Biquinis de Ogodô Convidam as Sungas de Odara.

As oficinas de Carnaval criaram redes de sociabilidade entre foliões e um movimento de ocupação musical da cidade que se estende durante todo o ano, inclusive pela incidência não organizada, espontânea e puramente festiva de encontros improvisados, apelidados pelos participantes desta rede de *cracks*. O termo foi cunhado, a princípio, para nomear os encontros musicais informais de alunos da oficina da Orquestra Voadora, às terças-feiras, após as aulas. Trata-se, como se pode supor, de uma alusão contrária ao estupefaciente derivado da cocaína, relacionada pelos próprios participantes à vontade ininterrupta de tocar, resultante do novo aprendizado<sup>5</sup>. Com o tempo, o termo passou a ser usado pelos foliões do carnaval de fanfarras como referência a qualquer encontro de músicos amadores para improvisações carnavalescas, dentro ou fora do período momesco. Interpretações mais abrangentes do termo definem como crack qualquer bloco que não ensaia, ou qualquer cortejo que se forme espontaneamente, não raro a partir de encontros fortuitos de músicos amadores. A prática do crack — da qual derivam as categorias “cracudagem”, para referir-se ao coletivo, e “cracudos”, para nomear seus oficiantes individuais — implicou uma expansão espacial e temporal do carnaval de rua do Rio de Janeiro. A temporalidade expandida se manifesta no uso corrente da afirmação de que a cracudagem brinca ao Carnaval o ano inteiro. De fato, são comuns os cortejos marcados durante todo o decorrer do ano, sem que haja qualquer motivo especial para isso senão a pura vontade de brincar na rua. A expansão espacial se verifica durante o próprio período carnavalesco, pela explosão de unidades musicais improvisadas, revelando o crack como um princípio organizador do carnaval de rua não-oficial:

então os blocos que eu assisti serem inventados surgiram assim, de forma espontânea, o que as pessoas chamam de crack: aquele momento após um bloco específico, no qual juntam-se meia dúzia de músicos pra sair tocando, pra fazer graça. E acontece um fenômeno que é: no momento em que o Carnaval vai crescendo, vai tendo mais e mais blocos, mais e mais músicos, você vai tendo uma rede de músicos que tocam em vários blocos juntos. Aí quando acaba determinado bloco, essa galera tem o repertório de todos os blocos nas pontas dos dedos, aí consegue puxar as músicas dos outros blocos. (Tomás Ramos)

O momento de retomada do carnaval de rua se fez acompanhar de outro ressurgimento, o das tentativas de cooptação e disciplinamento destas manifestações. Depois de décadas sem qualquer intervenção do poder público, os blocos passaram a ser alvo, a partir de 2009, da iniciativa reguladora da administração municipal, nomeada como “Carnaval Oficial”<sup>6</sup>. Um decreto municipal de 2010 (Decreto Municipal N.º 32.664/2010) passou a regulamentar os procedimentos para a realização de desfiles carnavalescos na rua,

<sup>5</sup> Como podemos ver no documentário *Aprendendo a Voar*, produzido em 2015 pelos alunos da oficina da Orquestra Voadora (Orquestra Voadora, 2015).

<sup>6</sup> Este modelo de regulação do Carnaval foi detalhadamente descrito e analisado, em sua formulação e funcionamento, pelos relatórios anuais da Comissão Especial de Carnaval da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o Carnaval, relativos aos anos de 2017 a 2020 (Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017, 2018, 2019, 2020).

condicionando a ocupação do espaço público ao registro dos coletivos e à prévia autorização dos cortejos pela Secretaria Municipal de Turismo. Em seu conjunto, tais iniciativas regulatórias descaracterizaram o Carnaval como exercício do direito à cultura e à cidade, convertendo-o em produto turístico e oportunidade de negócio, ao passo que desrespeitava manifestações culturais. Apesar de suas causas conjunturais, a regulação do carnaval de rua pela prefeitura do Rio de Janeiro, justo quando ele vivia um momento de ressurgimento, revela o caráter estrutural das tentativas do poder público de controlar as manifestações populares da vida festiva. Um controle pela repressão ou pela cooptação, sempre que essas forças irrompem como ressignificadoras da sociedade brasileira e da cidade, e como produtoras de identidades coletivas de forma espontânea, aberta e lúdica.

Em contrapartida, o carnaval de rua do Rio de Janeiro manteve sua vitalidade, afirmando, ano após ano, seu caráter livre e anárquico. A oficialização do Carnaval pelo modelo mercantil da administração municipal encontrou seu contraponto na afirmação da presença e da identidade de blocos que passaram a ser classificados como “não-oficiais”. Esta categoria (e suas variantes recorrentes: “piratas”, “clandestinos” ou “secretos”) incidiu sobre os grupos que, no processo de retomada carnavalesca, representavam sua expressão mais livre e espontânea. Blocos resultantes da musicalidade de fanfarras e das bandas acústicas, muitas vezes organizados na forma dos cracks ou em íntima relação com eles. São aqueles que brincam o Carnaval sem a autorização do poder público, no mais das vezes por entendê-la como avessa à própria festa. Parte destes coletivos organizaram-se em torno da Desliga dos Blocos, articulação cujo nome evoca, justamente, a contraposição ao modelo das ligas carnavalescas, organizadas para mediar o contato entre as agremiações, o poder público e as empresas. Em setembro de 2009, quando da promulgação do primeiro decreto que criava o Carnaval Oficial, a Desliga dos Blocos organizou uma “bloqueata” como forma de protesto. O manifesto que acompanhava o ato afirmava a compreensão do carnaval de rua como forma de “criar nossos roteiros ao sabor do acaso e da vontade dos participantes” e “estimular o livre dançar” (Henrique, 2010, para. 1), palavras de ordem dignas de um documento situacionista. No ano seguinte, o mesmo coletivo organizou a primeira “Abertura do Carnaval Não-Oficial”, como forma de marcar sua oposição às tentativas de formalização dos blocos. Desde então, o evento antecipa anualmente o reinado de Momo sobre a cidade, de forma autônoma às iniciativas oficiais de gestão da festa.

Esse carnaval de rua não-oficial é a afirmação potente de formas de gozar a cidade que se insurgem contra a mercantilização da vida festiva, restaurando seu caráter mágico e único de feixe de relações que ressignificam a cidade. Neste processo, os recursos materiais e as tecnologias da rua elaborados pelo carnaval das fanfarras se ofereceram como elementos de resistência. O bloco acústico, ao modelo das fanfarras, estimula a formação de coletivos caracterizados por um maior grau de espontaneidade e menor investimento em organização. Esta modalidade mais improvisada de deambulação coletiva pela cidade, cujo trajeto muitas vezes é decidido no calor da festa, se permite muito menos à conversão em espetáculo oficializado e vendável. O amadorismo característico deste carnaval de foliões, resultado da expansão das oficinas e da articulação de uma rede de não-profissionais, é um elemento central na sua definição como não-mercantil por excelência.

## ONDE ESTÁ O BOI TOLO?

Algumas manifestações não oficiais do carnaval de rua excederam a própria condição de blocos, entendidos como agremiações e organizações carnavalescas, e ganharam a condição mais ampla de situações, envolvendo fortemente os foliões e rompendo as barreiras entre realizadores e público. No melhor sentido do pensamento surrealista e situacionista, tais eventos podem ser entendidos como promotores de ambiências momentâneas de vida capazes de produzir fortes impactos subjetivos sobre seus participantes. A experiência do brincar livre deste carnaval empreendido sem mediações pelos foliões opera, portanto, como ampliador da capacidade de realização de desejos. São formas de resistência a uma concepção funcionalista, espetacular e instrumental do cotidiano e de construção de relações libertárias e conectadas ao maravilhoso.

Este parece ser o caso do Cordão do Boi Tolo. Criado em 2006, o bloco constitui um marco na retomada carnavalesca do Rio de Janeiro. Seu mito fundador traz consigo os signos da espontaneidade, da horizontalidade e da ludicidade que definem o carnaval de rua. Como conta um dos seus organizadores, o bloco foi criado num domingo de Carnaval no qual um grupo de foliões esperava, na Praça XV de Novembro, pelo Cordão do Boitatá, um dos blocos mais frequentados do centro da cidade naquele momento. A despeito da longa espera, o Cordão do Boitatá não apareceu. A ausência do bloco é atribuída pelo entrevistado a um compromisso da banda em outra localidade, mas outra versão corrente fala da estratégia então usada pelo Boitatá de mudar seus locais e horários de desfile para evitar grandes aglomerações. De qualquer forma, diversos contadores desta história relatam como aqueles foliões, alguns deles músicos amadores, juntaram alguns poucos instrumentos e saíram em um cortejo improvisado. Tomaram por estandarte um pedaço de papelão no qual se lia, de um lado, “Os Boicotados” e, do outro, “Cordão do Boi Tolo”, em referência clara e jocosa à suposta estratégia de dispersão empreendida pelo bloco esperado.

O que a princípio havia sido apenas uma troça, transmutação carnavalesca do encontro frustrado em festa improvisada, tornou-se, no decorrer do ano, uma articulação para um segundo cortejo<sup>7</sup>. Na disputa entre os dois nomes originários, impôs-se o segundo, a apontar para o sentido carnavalesco da tolice, carregado de positividade, em contraposição ao caráter negativo da ideia de boicote. Todos os “boitolinos”, como se chamam os adeptos do bloco, são alegremente tolos e festejam, ano a ano, a tolice daquele desencontro originário, na busca incessante pelo próprio desencontro. É corrente entre os foliões, no domingo de Carnaval, a piada na qual se pergunta “onde está o Boi Tolo?”, referência ao caráter não planejado de seu trajeto pelo centro da cidade. Sua massa errante torna-se um ponto de encontros e desencontros dos brincantes no domingo de Carnaval. A escolha por nomear-se um cordão decorre, por certo, da referência ao bloco que originara aquele encontro primordial, o Cordão do Boitatá. De qualquer forma, evoca também os antigos cordões carnavalescos que, no século XIX, eram identificados como formas mais anárquicas de folia (Ferreira, 2004).

<sup>7</sup> Pelo menos dois foliões organizaram comunidades na rede social Orkut, a partir das quais o segundo cortejo foi articulado.

O Boi Tolo não possui uma banda, não conta com uma formação definida daquelas que empreendem a festa, não realiza ensaios e não tem critérios para participação. Conta com um grupo organizador formado por componentes de sua formação originária, mas também por pessoas que se aproximaram do bloco no decorrer dos anos. A existência desta instância colegiada não implica a formalização do bloco, estando sua atuação, em geral, restrita às decisões logísticas em torno dos desfiles. O Boi Tolo não é registrado e não possui estatuto, apenas um entendimento geral em torno de seus princípios, que foram resumidos pelo organizador entrevistado em três “regras pétreas”: “a gente não paga e não recebe”, referência ao caráter não-mercantil dos desfiles do bloco e à resistência aberta e refletida à profissionalização das bandas carnavalescas; “a gente defende a ocupação do espaço público”, revelando o entendimento do caráter político do coletivo; “se sabe tocar e quer tocar, pode entrar [no bloco] e tocar”. Deste modo, uma das características que distingue o Boi Tolo de outros blocos é seu caráter absolutamente aberto: qualquer pessoa pode tocar ou performar no bloco. A “corda humana” que separa os oficiantes dos que pulam o Carnaval serve apenas para a garantia de espaço seguro e confortável para essa performance, podendo ser atravessada por qualquer pessoa que queira manifestar-se artisticamente. Segundo um de seus organizadores, é justamente essa abertura participativa que torna inevitável a formação de um grupo organizador: “se o Boi Tolo é um bloco no qual todo mundo pode entrar e tocar, você teria que fazer um plebiscito na cidade do Rio de Janeiro pra tomar as decisões”. Com esta orientação, a qualidade musical é deliberadamente preterida em nome do caráter exclusivamente lúdico da musicalidade que atravessa todo o domingo e da natureza aberta, livre e anárquica deste brincar.

O Boi Tolo sai tradicionalmente nos domingos de Carnaval, por volta das 8 horas da manhã, horário daquele primeiro (des)encontro, em 2006. Durante anos a concentração do cortejo se manteve na Praça XV de Novembro, nas imediações da Rua do Mercado, lugar de onde partiu o primeiro desfile e que atualmente é chamado pelos foliões de “Largo do Boi Tolo”<sup>8</sup>. Com o crescimento do bloco (e considerando que o Cordão do Boitátá manteve este lugar como seu ponto de concentração), o Cordão do Boi Tolo passou a se concentrar nas proximidades da Igreja da Candelária<sup>9</sup>. Em seu cortejo originário, o bloco replicou o trajeto do Cordão do Boitátá, da Rua do Mercado até o prédio do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (no que um dos seus organizadores chamou de “a saída mais curta do Boi Tolo”). No decorrer dos anos, entretanto, tornou-se hábito e expectativa que o desfile, iniciado pela manhã, se estenda por todo o domingo. Como relata o organizador entrevistado, nos primeiros anos o trajeto era definido de forma espontânea e improvisada, “ia-se andando” ao sabor dos próprios foliões. Com o aumento do número de brincantes, os cortejos passaram a ser planejados, tendo em vista a preferência por ruas mais largas. Ainda assim, tratava-se de

<sup>8</sup> O primeiro estandarte do bloco, confeccionado para o segundo desfile, em 2007, encontra-se exposto no bar Kamikaze, localizado naquele largo.

<sup>9</sup> De onde saiu nos anos seguintes, à exceção de 2017, quando o bloco se fragmentou e concentrou-se em diferentes pontos do centro da cidade.

um roteiro em relação ao qual se ia “improvisando na hora”, em boa medida em razão dos movimentos dos próprios foliões.

Tipicamente, os cortejos de Carnaval são marcados por um início, chamado pelos foliões e organizadores de “concentração”<sup>10</sup>, e por um fim, quando o bloco encerra seu desfile com o ato simbólico da recolhida do seu estandarte. Tornou-se um costume do carnaval de rua não-oficial que este momento final fosse também o do início do crack. É o momento no qual qualquer músico amador pode se juntar à banda do bloco, quer seja para tocar novamente seu repertório, quer seja para tocar músicas que sejam parte de repertórios de outros grupos, além de marchinhas e sambas. Inicia-se, assim, um prolongamento da festa que, ao contrário da previsão do desfile formal, não tem hora para acabar. A ausência de uma banda fixa e de um repertório previamente escolhido e ensaiado não permitiu, no caso do Boi Tolo, a identificação deste momento. Seu desfile constitui, de fato, um imenso crack, “o primeiro crack espontâneo da história [do Carnaval]”, na opinião de um de seus organizadores. Um dos entrevistados considerou o Boi Tolo como um bloco que responde a uma “lógica anárquica, sem começo e sem fim” (Tomás Ramos). Outro entrevistado lembrou como os músicos do Carnaval planejavam suas participações em outros blocos e bandas na expectativa de que o Boi Tolo durasse “o dia inteiro” (Clemente Momberao). O Cordão do Boi Tolo, nesse sentido, passou a ser entendido, sentido e vivido pelos seus foliões como uma experiência imersiva, a desafiar os limites físicos de seus participantes. Não foi sem comemoração que, em 2017, um grupo de foliões e músicos amadores registraram a dispersão do bloco na praia do Arpoador, às 8h30 da manhã de segunda-feira, quando o estandarte do Boi Tolo foi recolhido após mais de 24 horas de desfile.

O prolongamento temporal da experiência carnavalesca no Cordão do Boi Tolo torna seu desfile de domingo um ato de ocupação da cidade, tanto do ponto de vista material quanto do ponto de vista simbólico. Foliões e músicos amadores atravessam seu fluxo durante todo o domingo, entrando, saindo e voltando a entrar, não sem antes encontrar alguém que responda à pergunta do dia: “onde está o Boi Tolo?”. Não raro essa ocupação anárquica e festiva da urbe empreende tomadas simbólicas de espaços formais como as escadarias da Assembleia Legislativa, as instalações do Palácio Gustavo Capanema e o saguão do Aeroporto Santos Dumont, subvertendo seu uso e transformando-os em palco da festa. Após transitar pelo centro da cidade, quase sempre o trajeto do cortejo culmina com o abandono do traçado das ruas em direção ao Aterro do Flamengo. Os foliões anoitecem entre árvores e gramados, em um jardim convertido em território absoluto do Carnaval, magicamente deslocados para um mundo totalmente deles, sem os constrangimentos físicos e sociais do espaço urbano. Desde 2017, essa ocupação do Aterro se faz seguir do avanço da tropa boitolina em direção à zona sul, adicionando ao domingo de Carnaval uma outra experiência que se repetiria em todos os anos posteriores: a travessia dos dois túneis que ligam os bairros de Botafogo e Copacabana. Momento de frenesi sonoro que se tornou uma obsessão dos foliões e

<sup>10</sup> O termo também é utilizado para nomear o lugar no qual este início é planejado.

no qual, sob as luzes dos túneis, milhares de pessoas pulam ao som amplificado dos instrumentos de percussão.

Em 2016, o crescimento do bloco se tornou um problema para seus organizadores. Estima-se que o Boi Tolo contava, naquele ano, com 50 a 100.000 foliões e com uma banda de 400 a 600 músicos. O cortejo se dividiu pela primeira vez, organizado em várias frentes que saíram simultaneamente de diferentes pontos do centro do Rio. Essas facções foram chamadas pelos organizadores de “troncais”, em referência às mudanças recentes nas linhas de ônibus da cidade, mas logo ganharam outro apelido pelos foliões: “boiadas”. O termo remetia ao sentido de muldidão que, com o tempo, passou a definir o Boi Tolo. A divisão em troncais teve por efeito a possibilidade de recuperação de um outro sentido do brincar carnavalesco que parecia ter se perdido com o crescimento do bloco e do carnaval de rua: aquele relativo ao afeto trocado entre os brincantes. As boiadas foram organizadas em torno das fanfarras que tocam na cidade, pela afinidade de músicos amadores, pernaltas e performers com determinadas bandas, seus componentes, público e repertório. A estratégia se completava, entretanto, no meio do dia, com o encontro de todas as boiadas nos Arcos da Lapa. Esta gigantesca concentração tornava novamente o Boi Tolo em um único bloco, reafirmando seu caráter monumental e anunciando a multidão como seu traço definidor. No ano seguinte, o bloco também saiu organizado em boiadas, que não se encontraram como no ano anterior, mas que saíram todas do mesmo lugar, em frente à Igreja da Candelária, novamente como forma de afirmar sua unidade. Em 2019, o desfile foi organizado na forma de uma parada de vários blocos, com todas as facções desfilando no mesmo sentido, em intervalos regulares. A forma organizativa original, em um único grande bloco, foi restaurada em 2020, como afirmação de sua força diante das novas tentativas de repressão ao carnaval de rua pela administração municipal.

Quando a repressão aos blocos de Carnaval foi instaurada pela lógica privatista da administração municipal, a partir de 2009, o Boi Tolo passou a ser pensado por seus organizadores e foliões como uma forma de protesto carnavalesco, de “bater de frente com muitas decisões políticas”, conforme declarou um de seus organizadores, pela afirmação da ocupação da rua como um direito e contra a mercantilização da festa. Uma resistência que se manifesta, fundamentalmente, pelo caráter livre do “andar pelas ruas do centro, pra onde você quer, andar sem destino, ocupar a rua, fazer um cortejo espontâneo, sem currais, sem amarras, sem cordas”, ainda nos termos de um dos seus organizadores. A condição de “bloco anárquico”, não-registrado, não autorizado, sem banda fixa, participativo e aberto, fez com que os atores do carnaval de rua, sobretudo os músicos, percebessem o Cordão do Boi Tolo como espaço para dizer o que não poderia ser dito pelos blocos oficiais. O Boi Tolo é elevado, neste momento, “ao patamar de debate político” (Tomás Ramos), constituindo uma possibilidade de expressão das demandas populares em relação à cidade e ao espaço público. Forma eminentemente carioca de unir nas ruas luta e festa, fazendo do Carnaval, como aponta o organizador do bloco entrevistado, “um momento de se juntar, comemorar a cidade, a vida, o espaço que é nosso”.

## CONCLUSÃO

A retomada carnavalesca no século XXI, da musicalidade do neofanfarrismo, da multiplicidade explosiva das pequenas bandas e do brincar improvisado e (des)organizado pelos foliões reafirma a vocação subversiva do carnaval de rua. No sentido mais amplo do termo, trata-se de um carnaval de folião, a extrair potencialidades inesperadas das propostas da *flânerie* surrealista e da deriva situacionista. Em primeiro lugar, pela resistência à espetacularização da cultura, desde o mote do “não põe corda no meu bloco” até a chamada “cultura do crack”, resultado da popularização das oficinas carnavalescas e impulsionadora de situações musicais espontâneas, coletivas e transitórias pelas ruas da cidade. Em segundo lugar, pela oposição à formalização e à mercantilização do Carnaval, contra as quais se afirmam os blocos não-oficiais, dos quais o Cordão do Boi Tolo constitui o caso exemplar. Finalmente, este carnaval deliberadamente não-oficial, militante da anti-oficialidade, se afirma como forma de ocupação anárquica e horizontal da rua, como ato político e tomada de posse da multidão sobre a cidade, ainda que circunscrita a um momento virtuoso. Mais que mera negação, esta presença é afirmação do lúdico e do afeto, da organização pela brincadeira e de um brincar que desorganiza e desafia a ordem, no espírito da revolta situacionista e surrealista. Neste processo, os foliões são sujeitos coletivos da construção de novas ambiências, desde os mais anônimos àqueles envolvidos com as práticas musicais e organizativas dos blocos, tornando-se pensadores da cidade em ato. Minha própria experiência carnavalesca, consubstanciada na reflexão deste artigo, soma-se às contribuições dos entrevistados na forma de uma *flânerie* etnográfica. Todo esse movimento potencializa o carnaval de rua como uma experiência de reencantamento do mundo e de ressignificação coletiva do espaço urbano. Momento demiúrgico que deixa seus rastros de cidade sonhada na cidade desperta. Com suficiente curiosidade e imaginação, o caminhante cotidiano pode seguir as pistas do folião, e descobrir essa outra cidade possível.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Marcela Gaio e Camila Marandino pelas leituras preliminares do manuscrito. A Darlan Montenegro, pela revisão da tradução para o inglês.

## REFERÊNCIAS

- Aragon, L. (1996). *O camponês de Paris* (F. Souza, Trad.). Imago. (Trabalho original publicado em 1928)
- Baudelaire, C. (1995). *Poesia e prosa* (A. Bueno et. al., Trad.). Nova Aguilar. (Trabalho original publicado em 1863)
- Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet, Trad.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1929)
- Benjamin, W. (2000). *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, Trad.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1938)

- Breton, A. (2001). *Manifestos do surrealismo* (S. Pachá, Trad.). Nau Editora. (Trabalho original publicado em 1924)
- Breton, A. (2007). *Nadja* (I. Barroso, Trad.). Cosac Naify. (Trabalho original publicado em 1928)
- Câmara Municipal do Rio de Janeiro. (2017). *Carnaval é direito. Relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.
- Câmara Municipal do Rio de Janeiro. (2018). *Mais Carnaval, menos ódio. Relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.
- Câmara Municipal do Rio de Janeiro. (2019). *Carnaval é Direito. Relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.
- Câmara Municipal do Rio de Janeiro. (2020). *Carnaval é Direito. Relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.
- Clifford, J. (2002). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX* (P. Farias, Trad.). Editora UFRJ. (Trabalho original publicado em 1981)
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo* (E. S. Abreu, Trad.). Editora Contraponto. (Trabalho original publicado em 1967)
- Debord, G. (2003a). Introdução a uma crítica da geografia urbana. In P. B. Jacques (Ed.). *Apologia da deriva* (E. S. Abreu, Trad.). Casa da Palavra. (Trabalho original publicado em 1955)
- Debord, G. (2003b). Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In P. B. Jacques (Ed.). *Apologia da deriva* (E. S. Abreu, Trad.). Casa da Palavra. (Trabalho original publicado em 1957)
- Debord, G. (2003c). Teoria da deriva. In P. B. Jacques (Ed.) *Apologia da deriva* (E. S. Abreu, Trad.). Casa da Palavra. (Trabalho original publicado em 1958)
- Decreto N.º 32.664, Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, 2010.
- Farias, J. N. (2003). *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. EDIPUCRS.
- Ferreira, F. (2004). *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ediouro.
- Frydberg, M. B. (2017). Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. *Ponto Urbe [Online]*, 20, 1–12. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.3479>
- Herschmann, M., & Cabanzo, M. P. (2016). Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XX. *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora*, 10(3), 1–16. <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2016.v10.21263>
- Henrique, C. (2010, 9 de setembro). *Bloqueata no dia 19 de setembro!!! Samba e Batuques*. <http://sambasebatuques.blogspot.com/2010/09/bloqueata-dia-19-de-setembro.html>
- Internacional Situacionista. (2003). O urbanismo unitário do fim dos anos 1950. In P. B. Jacques (Ed.), *Apologia da deriva* (E. S. Abreu, Trad.). Casa da Palavra. (Trabalho originalmente publicado em 1959)

- Jorn, A. (2003). Os situacionistas e a automatização. In P. B. Jacques (Ed.) *Apologia da deriva* (E. S. Abreu, Trad.). Casa da Palavra. (Trabalho originalmente publicado em 1958)
- Löwy, M. (2018). *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo* (E. Aguiar, Trad.). Boitempo. (Trabalho original publicado em 2000)
- Orquestra Voadora. (2015, 7 de fevereiro). *APRENDENDO A VOAR* [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_FBsOQkyZeA](https://www.youtube.com/watch?v=_FBsOQkyZeA)
- Pimentel, J. (2002). *Blocos*. Relume Dumará.
- Rio, J. (1995). *A alma encantadora das ruas*. Secretaria Municipal de Cultura.
- Rio, J. (2002). *Dentro da noite*. 2 Irmãos.
- Sapia, J. E., & Estevão, A. A. M. (2012). Considerações a respeito da retomada carnavalesca: O carnaval de rua do Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 9(1), 57–76. <https://doi.org/10.12957/tecap.2012.10295>
- Simas, L. A. (2020). *O corpo encantado das ruas*. Record.
- Vaneigem, R. (2002). *A arte de viver para as novas gerações* (L. Vinicius, Trad.). Conrad. (Trabalho original publicado em 1967)

#### NOTA BIOGRÁFICA

André Videira de Figueiredo é doutor em sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro e mestre em antropologia pela Universidade Federal Fluminense. É professor do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, onde coordena o Grupo de Estudos Surrealistas. É autor de *O Caminho Quilombola* (Editora Appris, 2011). Participa do coletivo carnavalesco Dalí Saiu Mais Cedo. Entre suas áreas de interesse de pesquisa, destacam-se sociologia da arte, carnaval e cidade, políticas de reconhecimento, pensamento descolonial e surrealismo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7133-2905>

Email: [andre.videira@gmail.com](mailto:andre.videira@gmail.com)

Morada: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Km 07, Zona Rural, BR-465, Seropédica - RJ, CEP 23890-000

**Submetido: 31/01/2021 | Aceite: 29/03/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*

## **TURISMO E CULTURA: O CARNAVAL NA CIDADE DE MACEIÓ (BRASIL)**

**Ernani Viana da Silva Neto**

Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Área do Conhecimento de  
Ciências Sociais, Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil

**Susana A. Gastal**

Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Área do Conhecimento de  
Ciências Sociais, Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil

---

### **RESUMO**

O Carnaval é celebrado de forma peculiar na cidade de Maceió, no Estado de Alagoas (Brasil), ao apresentar maior envolvimento da sociedade local no final de semana anterior à data oficial consagrada à festa no calendário. A “Prévia”, como é denominada, consolida-se a cada edição, mesmo que, em anos recentes, ações governamentais busquem o desenvolvimento de uma agenda carnavalesca mais ampla, que alcance as datas oficiais para tais festejos. Nesses termos, o objetivo desta investigação foi o de resgatar historicamente as dinâmicas apostas entre a cidade e o Carnaval, nas suas transversalidades com a cultura e o turismo. A estratégia investigativa associada à pesquisa, foco deste artigo, apresenta caráter qualitativo-exploratório, e a coleta de dados apoiou-se na pesquisa bibliográfica e documental e em entrevistas. O estudo, para compreensão das peculiaridades do objeto empírico, percorre os séculos XIX, XX e décadas iniciais do século XXI, em cada momento histórico questionando-se a articulação da festa carnavalesca com a própria cidade, a cultura e o turismo, quando este se faz presente. Os dados obtidos permitem caracterizar quatro ciclos no Carnaval de Maceió, períodos que podem se sobrepor: (a) de 1850 à 1930, momento em que as manifestações espontâneas do entrudo ganham maior organicidade, envolvendo especialmente afrodescendentes e, em simultâneo, presença de racismo pelas elites brancas; (b) de 1930 à 1990, marcado pelo afastamento do centro histórico levando à segregação espacial; (c) de 1993 a 2005, soma-se à segregação espacial, a segregação temporal associada às Prévias; (d) após 2005, quando há expansão da festa, mas sem que a mesma venha, necessariamente, acompanhada de inclusão social.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Carnaval, cultura, turismo

---

## **TOURISM AND CULTURE: CARNIVAL IN THE CITY OF MACEIÓ-AL (BRAZIL)**

### **ABSTRACT**

Carnival is celebrated in a peculiar way in the city of Maceio, in the State of Alagoas (Brazil), by presenting greater involvement of local society in the weekend before the official date consecrated to the festival in the calendar. The “Previa”, as it is called, is consolidated in each edition, even if government actions seek to develop a broader Carnival agenda, which includes

the official dates for such festivities. As such, the aim of this investigation was to historically rescue the dynamics between the city and Carnival, in their transversalities with culture and tourism. The investigation strategy of the research, the focus of this article is qualitative-exploratory in nature, and data collection was based on bibliographic and documentary research and interviews. The study to understand the peculiarities of the empirical object covers the 19th, 20th and early decades of the 21st centuries. At each historical moment it questions the articulation of the carnival festivities with the city itself, culture and tourism. The data obtained makes it possible to characterize four cycles in the Carnival of Maceió, periods that may overlap: (a) from 1850 to 1930, a time when the spontaneous manifestations of the *entrudo* gained organicity, involving especially Afro-descendants and, simultaneously, the prevalence of racism among the white elites; (b) from 1930 to 1990, marked by the distancing from the historical centre leading to the spatial segregation; (c) from 1993 to 2005, added to the spatial segregation, the temporary segregation associated to the *Prévias*; (d) after 2005, when the festival expanded, but was not necessarily coupled with social inclusion.

#### KEYWORDS

Carnival, culture, tourism

---

#### INTRODUZINDO

A cidade de Maceió, capital do Alagoas, estado localizado no nordeste brasileiro, abriga uma população estimada em 1.025.360 habitantes (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], s.d.). Sua economia baseia-se no comércio de bens e serviços, entre os quais o turismo aparece com significativa relevância. Além da beleza cênica, que atrai visitantes e estrutura o segmento turístico de maior desempenho — o de sol e mar —, destacam-se no local a gastronomia e festejos de expressões culturais populares como o pré-Carnaval, o ciclo das Festas Juninas e a mostra dos Bumba-Meu-Boi. Ainda assim, a cidade possui baixos índices de desenvolvimento humano e o maior índice de Gini<sup>1</sup> das capitais brasileiras (Borges & Nealdo, 2019).

Tendo Maceió e seu Carnaval como foco, o presente artigo objetiva resgatar historicamente as dinâmicas apostas entre ambos, nas suas transversalidades com a cultura e o turismo. Nesta cidade, atualmente, os festejos acontecem na semana que antecede aos dias oficiais da festa no calendário<sup>2</sup>, daí a programação ser tratada como “Prévias Carnavalescas”, denominação que encaminha certo contraditório. Leva a supor que algo se seguirá a ela, o que não se confirma plenamente, pois na data oficial dos festejos de Momo, mais propriamente, não há a mesma pujança festiva que demarca a comemoração em vários pontos do país e do exterior (Silva Neto, 2014).

Consideram-se como pressupostos gerais introdutórios para a discussão que se seguirá, a partir das palavras-chave, os apresentados de seguida.

---

<sup>1</sup> O matemático italiano Conrado Gini elaborou um índice para mensurar o nível de concentração de renda das sociedades. O número resultante final quanto mais perto de zero mais próximo está da situação de igualdade, quanto mais próximo de um, expressa o seu oposto.

<sup>2</sup> O Carnaval é celebrado 47 dias antes do domingo de Páscoa. Sua data da festa não é fixa, ora acontecendo em fevereiro, ora em março, devido à Semana Santa ser celebrada conforme a primeira lua cheia do equinócio da primavera no hemisfério norte.

Primeiro, o Carnaval surge a partir da idade média e se consagra, desde então, como festa urbana, sendo importante, portanto, aproximar o seu desenvolvimento àquele observado nas cidades, em especial o que se desenhava na passagem do século XX para o XXI, quando há expansão das urbes em termos econômicos e geopolíticos (em detrimento da presença dos estados nacionais) e do Carnaval, que alcança, no mesmo sentido, alta mobilização econômica.

Segundo, a hegemonia do urbano leva à diversificação, especialização e qualificação da produção cultural, para atender a públicos consumidores cada mais exigentes, entre eles o turista. Aquilo que passa a ser designado como cultura nas décadas finais do século XX, apresenta expansão conceitual e temporal. Temporal, porque as trocas simbólicas mediadas pelos avanços da tecnologia, da globalização e do consumo, alteram a percepção do tempo histórico e das representações culturais (Featherstone, 1995; Hartog, 2007). Em termos conceituais, passam a ser incluídos como “culturais” não só aqueles bens associados ao patrimônio material magnífico, mas também bens imateriais como festas, dentre elas o Carnaval, as artesanias e os saberes culinários tanto em suas acepções eruditas como populares. Alteram-se as práticas cotidianas dos modos de ser e estar no mundo dos diferentes grupos sociais, entre outros pela sua disponibilização no mercado das trocas simbólicas e econômicas (Canclini, 1999).

Terceiro, o turismo, associado à sua oferta massiva, tem significado um aporte econômico importante para muitas cidades contemporâneas e, nesta situação, apresenta tanto diálogos como atritos com as expressões culturais locais. Retoma-se, para fins da presente reflexão, o já colocado por nós em outro momento (Gстал & Moesch, 2007), que a atividade turística supõe um campo de práticas histórico-sociais associadas ao movimento dos sujeitos em tempos e espaços diferenciados daqueles vivenciados nos seus cotidianos. Significa, ainda, que os deslocamentos turísticos deixam de marcar-se pela distância percorrida no território, para pautar-se no(s) estranhamento(s) que venha(m) a ser produzido(s) nos sujeitos, nos termos propostos por Campos (2012) e, assim, pressupondo que é possível praticar turismo sem abandonar o perímetro urbano de residência.

Quarto, a expansão conceitual, tipológica e cronológica do que será tratado como cultura, leva à consequente ampliação das possibilidades abarcadas pelo segmento do turismo cultural. Nesta dimensão, os viajantes contemporâneos buscam maior interação com os cotidianos dos lugares que visitam, aí incluídas as festas tradicionais. Turismo e cultura passam a estar intrinsecamente ligados, independentemente de os recursos culturais constituírem-se em motivação precípua ao deslocamento turístico. Nesses termos, em sentido amplo, é possível entender que toda a prática turística é cultural, levando à incorporação de outros segmentos como culturais, caso do turismo criativo (Gстал, 2012; Pérez, 2009; Richards, 2011). Para a Organização Mundial de Turismo (como citada em Richards, 2009), no que Richards (2009) caracteriza como uma “definição mais estreita”, o turismo cultural compreende:

movimentos de pessoas em busca de motivações essencialmente culturais, tais como excursões de estudo, teatralizações e excursões culturais,

viagens para festivais e outros eventos culturais, visitas a localidades e monumentos, viagens para estudar a natureza, folclore ou arte e peregrinações. O aspecto central nessa definição é que o turismo cultural envolve ‘essencialmente motivações culturais. (Richard, 2009, p. 1)

A segmentação representaria 37% do turismo global, tal percentual variando conforme o conceito para turismo cultural aplicado pelas localidades. Entre os seus públicos estariam os próprios agentes turísticos e trabalhadores no setor cultural. Segundo Richard (2009), significaria que “as pessoas que trabalham em museus, quando estão em férias, visitam outros museus. Essa parece ser uma clara evidência de que a extensão mais do que a reversão dos padrões de consumo cotidianos é importante para muitos turistas culturais” (Richard, 2009, p. 3).

A partir dos quatro pressupostos apostos à pesquisa, o presente artigo propõe compreender como se organiza historicamente o Carnaval em Maceió, e como se constituem suas relações com o campo cultural e com o turístico no espaço urbano, levando a peculiaridades como a já citada “Prévias”. No processo de investigação optou-se pela abordagem qualitativa. A coleta de dados resultou de revisão bibliográfica e pesquisa documental a partir das palavras-chave “carnaval”, “turismo” e “cultura”, e de recolha através de entrevista em profundidade, questionando as interrelações entre os mesmos, na cidade de Maceió. Considera-se, a partir de proposta de Tomazzoni (2009), que na análise de situações associadas ao turismo — e se poderia acrescentar, à cultura —, é necessário incluir, entre outros, autoridades e realidades políticas, a cultura local, os turistas, e parceiros locais e externos, neste processo. Para o autor, tais atores são os empreendedores privados, o setor público, as comunidades locais e os turistas. A sua interação exigindo fronteiras permeáveis para criar um ambiente favorável à criação e às reinvenções.

Nesses termos, foram ouvidos dirigentes das organizações culturais e turísticas, na cidade, sendo que para o presente artigo destacam-se as falas de Vinicius Palmeira (então presidente da Fundação Municipal de Ação Cultural da Cidade de Maceió); Edberto Ticianeli (diretor e fundador do Jaraguá Folia); Bruno César Cavalcanti (antropólogo e pesquisador na Universidade Federal de Alagoas); e registros de entrevista de rádio que reuniu, em 21 de fevereiro de 2014, Vinicius Palmeira e Claudia Pessoa, então, respectivamente, secretários municipais de Cultura e Turismo (Rádio Educativa de Alagoas, 2014).

## CONTEXTO TEÓRICO

O Carnaval está entre as grandes festas sazonais — Natal, Páscoa e Ano Novo, entre outras —, de origem europeia, que reportariam a rituais pagãos na sua origem, simbolicamente associados ao nascimento, morte e ressurgimento da vida, e a ciclos marcados na natureza. Tais festas foram, posteriormente, cristianizadas e urbanizadas, quando se expandem, porque na cidade se instaura um “tempo urbano próprio à realização da festa” (F. Ferreira, 2009, p. 25).

Peter Burke (2010) afirma que as festas populares sofreram sucessivas transformações ao longo da história recente, quando o peso da tradição e senso de coletividade

decaem, sobrepujados pela noção de indivíduo. O historiador registra, ainda, que as cortes medievais eram constantemente influenciadas pelas danças e formas de cantar do campesinato, mas que, a partir do século XVI, as festas da aristocracia se tornaram mais reservadas e sóbrias, ao mesmo tempo que o Carnaval passou a associar manifestações políticas e antirreligiosas. A modernidade incrementa as festas populares, situação facilitada pelo advento da imprensa, demarcando novos comportamentos. No cenário moderno, em 1873, o tradicional carnaval de Nice já se apresentava como recurso para atrair turistas, em ações coordenadas por um comitê de festas local (F. Ferreira, 2009).

Academicamente, o Carnaval está inserido em uma categoria de análise mais ampla, que é a de festa. Freud (2006) afirma que o sentimento festivo é liberado quando agimos em coletividade e abrimo-nos para “um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” (p. 144). Durkheim (1989) considera este sentimento como similar ao ritual religioso, em que as pessoas são transportadas para fora de si e distraídas de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Mas, nas suas assimetrias, o carnaval é também momento do universo cultural e, assim,

momento privilegiado, pelas suas características, para análise das práticas de sociabilidade e dos múltiplos sentidos que as trespassam e orientam (ou condicionam), uma vez que os seus ritos (práticas Carnavalescas), refletem os diálogos e tensões da sociedade que os produz, transpondo-os para o campo do simbólico. (Brito, 2005, p. 2)

Brito (2005) prossegue afirmando que o Carnaval deve ser perspectivado como um fenômeno social em que toda a sociedade se expressa, sendo fruto da cultura e, portanto, resultante de trocas que extrapolam — mas não anulam — os limites da situação de classe e dos campos sociais. O importante seria apreender os seus significados, entre outros, colocando-se como espelho do individual e do coletivo, para ali “buscar reencontrar as garantias histórico culturais, reconfirmando-as no ato da representação, no ato comunicativo e comunitário” (M. Ferreira, 2005, p. 28). Significa, ainda, que festas com a dimensão do Carnaval extrapolam àqueles fisicamente presentes nas arenas festivas, envolvendo a sociedade como um todo de forma direta ou indireta.

Para discutir o Carnaval da cidade de Maceió, o presente artigo retoma questões propostas por Lorena (2019), para quem a festa momesca tem sido usada para análise de temáticas associadas à identidade nacional e a outros aspetos da vida social, entre eles a classe social, raça, gênero e mesmo o turismo, “temas que costumam surgir, aliás, intersectados” (p. 63). A autora realiza uma revisão dos estudos sobre o carnaval e os configura em grandes linhas de aporte teórico. A primeira, aquela inaugurada por Bakhtin, vê a festa como inversão, não só na tradição em que homens se travestem em mulher, mas como subversão de hierarquia e estratificações do status quo, assim como escape das tensões do cotidiano, e daí tratar-se de um momento extra-ordinário.

Lorena (2019) também destaca DaMatta, que se inclui entre os teóricos que tratam o Carnaval na linha da inversão-subversão, mas na premissa de que essa festa, ao afrontar o sistema, o validaria, sendo necessário considerar, portanto, não apenas a

performance em si, como intensões subjacentes a ela. A validação (ou não) do sistema passaria pela discussão sobre o controle social exercido sobre a festa e a resiliência da sociedade ao mesmo. Visto como forma de resistência, o Carnaval

constituiria um instrumento contra hegemônico, em que não só as assimetrias e as desigualdades seriam reveladas e questionadas, como outros mundos alternativos seriam criados e vivenciados, ainda que temporariamente. O potencial de subversão do carnaval poderia chegar mesmo a afetar as estruturas e relações de poder. (Lorena, 2019, p. 55)

Independente do *parti pris*, Lorena (2019) destaca a importância das intersecções apostas ao Carnaval, que no presente artigo priorizam a triangulação cidade, cultura e turismo, para considerar o caso brasileiro, na cidade de Maceió. No Brasil, os Carnavais se apresentam como festas populares marcadamente urbanas, com fortes vinculações culturais-identitárias ao explicitar o sentido de ser/estar no mundo de uma dada sociedade, no sentido proposto por Bakhtin (1987). Além disso, trata-se de eventos com forte mobilização empresarial e financeira, que garante à festa a condição de um grande negócio, que movimenta uma economia complexa (Miguez, 2008), nela incluso o turismo.

Mais ainda, mesmo que seja reconhecido como espetáculo cultural e artístico, ele está

íntima e dinamicamente relacionado com a ordem política e com a luta pelo poder. Mas o seu significado político muda consoante o contexto. É o dinamismo do evento que confere ao seu estudo um alcance heurístico na análise de dinâmicas políticas e culturais. (Lorena, 2019, p. 56)

Trata-se, portanto, de um fenômeno multifacetado, como bem destacado por Lorena (2019), para cujo estudo contribuem diferentes áreas das ciências sociais, dentre as quais, a cultura e o turismo, diversificando e enriquecendo as abordagens (Cavalcanti, 2013).

Para a análise dos dados, considera-se ainda Lorena (2019) uma vez mais, quando cita Scott (1990), para quem o Carnaval seria uma forma “institucionalizada de disfarce político e um bom instrumento analítico para dissecar a ordem social” (p. 59). A autora traz também Cohen (1993) para afirmar que o Carnaval seria, ainda, “política mascarada por trás das formas culturais” (Cohen, 1993, como citado em Lorena, 2019, p. 59).

## CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL

No Brasil, a mais antiga longínqua referência ao Carnaval data de 1553, no livro *Antologia do Carnaval do Recife*, em que se registra que um casal, morador do engenho Camaragibe, doou aos seus trabalhadores uma porca abatida, numa terça-feira de entrudo (Silva, 1991), denominação mais remota do que viria a se caracterizar como carnaval. Outro registro, de 1608, refere-se à proibição da realização do entrudo em Laguna, Estado de Santa Catarina, pela prática do mela-mela (troca de beijos e carinhos, nem sempre de livre consentimento entre as partes) que acompanharia a festa. Outras proibições se seguiram (Fernandes, 2001; Pereira, 2004; Silva Neto, 2014).

Em 1808, campanhas em jornais acionavam a opinião pública contra o que seria a barbárie dos e nos entrudos, colocando-se em prol de uma modernidade civilizada, cuja referência seria o carnaval francês da *belle époque* (Cunha, 2001). As campanhas surtem efeito e farinha, talco e outros materiais pouco nobres, atirados pelos convivas entre si e nos passantes, foram substituídos por água de cheiro, groselha, vinho e vinagre, confetes, serpentinas e lanças perfumes. O Rio de Janeiro, sede do governo imperial, realiza seu primeiro baile de máscaras por volta de 1840, em salões com banquetes, músicas e bebidas, a musicalidade marcada pela polca e pela valsa (Cunha, 2001).

Vale destacar que durante o primeiro Carnaval de Máscaras, realizado em 1851, na cidade de Recife, a atenção foi para o casal de mascarados com adornos afros, revelando-se já naquele momento a assimilação das linguagens negras pela burguesia local, avançando nas décadas seguintes sua aproximação aos frevos e maracatus da região (Cunha, 2001). Em Salvador, na Bahia, registra-se o fenômeno de reafrikanização<sup>3</sup> do Carnaval local, a partir da década de 1970 (Miguez, 2008). Maceió está geograficamente localizada ao meio destas duas metrópoles do nordeste brasileiro, Recife e Salvador, por isto diretamente por elas referenciada.

Ao longo do século XX, o Carnaval cresce de importância nas cidades brasileiras porque, cada vez mais, atrai convivas locais e muitos outros, vindos de cidades próximas ou distantes, levando a intervenções públicas e privadas associadas ao turismo e, não raro, a disputas com o campo cultural (Silva Neto, 2014). Trata-se de dois campos conceitualmente complicados e aproximá-los levanta outras questões e tensionamentos. A começar pela cultura, a multiplicação de estudos, abordagens e conceituações que cerca o termo gera discussões teóricas e influencia suas práticas. O mesmo, entretanto, pode ser aplicado ao turismo, pois trata-se de um “fenômeno que apresenta, ao mesmo tempo, aspectos econômicos, sociais, culturais, administrativos e ambientais referidos a um universo, no qual diversos atores sociais, com interesses contrastantes, encontram-se numa arena de relações complexas” (Barretto, 2005, p. 3), da mesma forma afetando tanto o âmbito teórico como o das práxis.

Em geral, as expressões culturais locais são segmentadas como turismo cultural, no âmbito das políticas públicas que têm no mercadológico, um viés importante. O brasileiro *Plano Nacional de Turismo 2013-2016* (Ministério do Turismo, 2013), por exemplo, configurava turismo cultural nos macroambientes de negócios, pois “são neles que as oportunidades se concretizam” (p. 105). Já nos documentos sobre segmentação turística encontra-se que o turismo cultural “compreende as atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura” (Ministério do Turismo, 2010, p. 5).

Nos documentos da autoridade pública brasileira, o palco de realização da oferta turística seriam as construções arquitetônicas monumentais, devendo-se considerar

<sup>3</sup> “Risério (1981) utiliza o termo ‘africanização’ para caracterizar a forte presença de organizações e clubes negros nos carnavais da Bahia, na virada do Século XIX para o XX, retirando-lhe o sentido pejorativo comumente empregue pela imprensa da época, e contrapondo-o ao espírito de ‘europeização’ que, oficialmente, marcava a festa. Identificando fenômeno semelhante na metade dos anos 1970, com a emergência dos blocos afro e o ressurgimento dos afoxés, esse mesmo autor vai caracterizar tal momento como o da ‘reafrikanização’ do carnaval baiano” (Miguez, 2008, p. 104).

ainda, os recursos que acompanham o conjunto dos fazeres e saberes locais, entre eles a culinária, o artesanato e os eventos articulados com as manifestações próprias da localidade. Percebe-se uma racionalidade integradora dentro das políticas públicas, em parceria com as iniciativas privadas, a partir de um crescente investimento nas expressões culturais locais, reforçando neste entrelaçamento, suas teias de sustentabilidade, sua regionalização, comercialização e um reforço das relações locais.

Ainda sobre a relação turismo e cultura, Gastal (2012) alerta que a lógica presente nas políticas de segmentação, destacadas nos planejamentos públicos em diferentes instâncias, têm se caracterizado por um reducionismo das possibilidades de experiências dos visitantes nas localidades. O turismo cultural não pode ser visto apenas como uma especificidade das motivações dos viajantes nos seus deslocamentos “a ser utilizada pelo marketing das localidades. A reflexão e as práticas culturais apresentam, atualmente, performances muito instigantes, que não podem ser ignorados pelo turismo” (Gastal, 2012, p. 237).

#### CONTEXTO EMPÍRICO: A CIDADE DE MACEIÓ

Maceió foi elevada a condição de vila em 1815 e a capital da província de Alagoas em 1839 (Carvalho, 1980). O povoamento, desde então, configurou uma região central, que passa a receber incentivos para seu desenvolvimento institucional e comercial. Em 1856, há a inauguração da Catedral Metropolitana com visita do casal imperial Pedro II e Teresa Cristina à Alagoas. O imperador foi recebido no porto marítimo e um curso o conduziu até a Praça Matriz. “Curioso desfile”, ele afirmou em suas anotações (Duarte, 2010, p. 122.). A partir de então, outras transformações vieram na vida urbana<sup>4</sup>, acomodando festas como entrudos, corsos, banhos de mar a fantasia e os bailes nos clubes sociais. Em 1883, apresentava transporte regular, a vapor, para destinos nacionais e estrangeiros, e seis hotéis no serviço de hospedagem (Sauer, 1883).

No início do século XX, a cidade colecionava opiniões dos seus ilustres visitantes. Citamos duas: a do escritor Mário de Andrade (2015), que empreendeu uma jornada nas regiões nordeste e norte do país na década de 1920 e registrou: “Maceió, feiosinha...” (p. 202). De opinião divergente, o embaixador português no Brasil, Júlio Dantas ao instalar-se no Bela-Vista Palace Hotel em 1924, enquanto convidado oficial do Governo do Estado, afirmou: “tenho a impressão de que estou numa terra de príncipes, pois este hotel é um dos mais lindos do Brasil” (Veras Filho, 1991, p. 44). Tais opiniões, entretanto, antes do que divergentes, pontuam uma cidade marcada por profundos contrastes, também presentes no seu carnaval, como apresentado a seguir.

“Enquanto reflexo das sociedades e das culturas, o Carnaval é um produto histórico” (Lorena, 2019, p. 60). Se histórico, é importante resgatar seu percurso temporal,

<sup>4</sup> Alagoas possui uma das maiores concentrações fundiárias do Brasil (Lira, 2007). Esta elite agrária, ao ocupar os postos avançados da política, do judiciário e setores do comércio, faz com que as mudanças e renovações civilizatórias cheguem tardiamente ao estado submetendo-as a um intenso controle regulador. Este mal estar ainda é percebido nos séculos XX e XXI ao traduzir-se em obras agônicas como a curta metragem ficcional *Maré Viva* (Tela Tudo Clube de Cinema, 2013) e em diversas poesias de Lêdo Ivo (2004), dentre as quais “Planta de Maceió”: “O vento do mar rói as casas e os homens,/Do nascimento à morte, os que moram aqui/andam sempre cobertos por leve mortalha de mormaço e salsugem” (p. 546).

para melhor compreensão. Grosso modo, seria possível compor o Carnaval de Maceió em quatro ciclos, não necessariamente excludentes: o das manifestações espontâneas que passam a ganhar certa organicidade e, em decorrência, a presença do racismo pelas elites brancas (1850 até cerca de 1930); o da segregação espacial (1930 até 1990), o da segregação temporal (1993 até 2005) e o da expansão sem inclusão (a partir de 2005).

O primeiro ciclo iria de meados do século XIX até início do século XX, quando o Carnaval passa a ser comemorado com certa organicidade na sua espontaneidade, na forma de Fandangos, Maracatus, Cordão de Quilombolas e Zé Pereiras, muitos deles com forte influência africana (Rafael, 2004). Lima (1956) descreve o desfile na noite de sábado de 1903, quando, “em bondes especiais, surgiu o tradicional e muito aplaudido Zé Pereira da Fênix Alagoana, depois de anunciado a toques de clarim” (p. 12). Seguiu-se “a luzida guarda de honra, composta de sócios, vestidos de branco uns, fantasiados outros, todos montados a cavalo, conduzindo fogo de bengala”<sup>5</sup> e um primeiro carro na forma de uma enorme avestruz que “de asas abertas, carregava uma garotinha, ricamente vestida, ladeada por Fenianos fantasiados. No segundo carro via-se bem arranjada gondola, tripulada por formosas senhoritas, vestidas de pierrettes” (Lima, 1956, p. 12).

Numa sociedade ruralizada e de forte influência católica, os racismos eram presença de longa data. Por exemplo, no mesmo ano de 1856, em que a corte imperial do Brasil esteve em Maceió, a Câmara Municipal promulgou uma lei que impedia a comercialização de gêneros de primeira necessidade por afrodescendentes, “citando que os negros monopolizavam o comércio de gêneros alimentícios e era necessário acabar com o monopólio” (Andrade, 2012).

No crescente desta mácula há no Carnaval de 1912 a invasão e destruição de terreiros de Candomblé no dia 2 de fevereiro daquele ano, fato que a história registrou como Quebra-Quebra de 12 (Lima, 2015). As consequências destas ações resultaram, entre outros, no silenciamento cultural e religioso da matriz afro na cidade e no estado, com ampliação dos processos de evitação étnica (Silva Neto, 2014). Mesmo assim, as influências se fizeram presentes. Os africanos em Alagoas são oriundos do tronco linguístico Banto (ou Bantu), deixando como legado

valores morais, espirituais, religiosos, estéticos, sociais e políticos, técnicas corporais, tecnologias agrícolas, comportamentos coletivos associativistas, modelos de organização familiar e outros. E é por isso que o africano não contribuiu com a cultura brasileira, pois quem contribui o faz “de fora”; ele a constituiu, isto é, a elaborou “por dentro”. (Milani, 2005, para. 6)

Lima (1956) registra movimentações festivas nas semanas que antecedem aos dias de Carnaval, na primeira metade do século XX, envolvendo pequenos comerciantes e artesãos na Rua do Hospital, com máscaras ornamentando as vitrines dos estabelecimentos comerciais. Destaca a movimentação de foliões na casa de um certo “seu” Ludgero, velho marceneiro, e em uma casa comercial chamada “Chapéu Chinez”, que só abria no

<sup>5</sup> Tipificação de um fogo de artifício que arde em várias cores.

período festivo. No domingo de Carnaval havia blocos na praça dos Martírios, centro do poder público administrativo e referência para o comércio, que misturavam lado a lado, trabalhadores e comerciantes. Além dos blocos, o mesmo autor identifica “foliões avulsos”, fantasiados como personagem do folclore alagoano, além de moças vestindo calça (o que horrorizaria as mulheres de “boa família”), “índios” pintados de urucum e “cowboys” cinematográficos.

Sobre essa pulverização identitária, o pesquisador da Universidade Federal do Alagoas entrevistado no âmbito da pesquisa ressaltou, se referindo a outro estado nordestino, a Bahia, mas com o que pode ser reportado a Maceió, devido às influências que exerce sobre o assunto aqui em análise: “até os anos 1970, o negro baiano se vestia de índio norte americano. Não era índio do Nordeste, era índio de penacho. Então, a alteridade era essa, a vítima do cowboy do cinema” (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014). A reafricanização da Bahia teria ocorrido quando os empresários do turismo viram que podiam explorar o modelo *étnico*.

O segundo ciclo marca-se pela segregação espacial, processo que iniciaria no final dos anos 1930 e indo até os anos 1980, marcado pelos banhos de mar à fantasia na praia da Avenida, Maratonas Carnavalescas e bailes em clubes sociais da praia da Pajuçara, para os associados, caracterizando-se como a primeira descentralização festiva, em relação ao centro histórico. Sobre a particularidade desse período, o mesmo professor universitário explica que sempre houve “uma tendência de prévias aqui. (...) Diegues Jr., nos anos 1930 já dizia que o banho de mar a fantasia sempre foi Prévias. Sempre foi antes do Carnaval. Então é tradicional, essa tendência nossa a prévias” (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014). Outra razão histórica para as Prévias que acontecem na semana anterior à data oficial do carnaval no calendário, estaria associada à introdução do trem, em 1894, ligando a cidade à Recife e ao Rio de Janeiro, levando as elites locais a buscar os festejos carnavalescos naquelas cidades. Mas, o carnaval apenas seguiria uma tendência maior. Para Edberto Ticianeli, entrevistado na pesquisa, a fuga dos mais abonados de Maceió para outros locais, sempre que a oportunidade se fizesse, se deveria a urbanização da cidade que, para ele, foi tardia:

a primeira escola de Maceió apareceu em 1900 e poucos. Os cursos superiores, em 1940. Isso fez com que os filhos da elite fossem estudar fora, em Recife, Salvador, Rio [de Janeiro], alguns na Europa. As compras eram feitas em Recife. Então, esse problema faz com que Maceió, durante o Carnaval, ou ia brincar Carnaval no interior, que era muito bom, eram bons porque eram próximos das famílias, do núcleo de amigos, etc. Ou iam pra Recife, pra Salvador, ou para o Rio de Janeiro. (Edberto Ticianeli, 8 de fevereiro de 2014)

A Prévias Carnavalesca tornou-se uma maneira de participação na festa pelas elites locais. Ainda segundo o mesmo entrevistado,

na retomada de 1985 é a classe média que vai pra rua já. Não é o povo, não é o Carnaval popular. É a classe média. [O bloco] Meninos da Albânia é a classe média. Predominantemente classe média. Claro, pela vinculação com o PCdoB [Partido Comunista do Brasil] tinha muitos segmentos

populares. Mas era um bloco de classe média. Com discurso de classe média. Não é mais um resgate do Carnaval de Maceió. É um fenômeno novo. E nosso modelo era a Bahia, porque a Bahia foi a primeira experiência de classe média na rua. (Edberto Ticianeli, 8 de fevereiro de 2014)

O terceiro ciclo, o da segregação temporal, marca-se pela realização do Maceió-Fest, ou a Micareta<sup>6</sup> ou carnaval fora de época. O evento foi criado por iniciativa da Liga dos Blocos e do poder público, em período em que o Partido Socialista Brasileiro (PSB)<sup>7</sup>, esteve, em concomitância, na gestão tanto da Prefeitura de Maceió como do Governo do Estado de Alagoas. Neste momento ocorre a segunda descentralização da festiva, afastando-se ainda mais do centro da cidade e da praia da Avenida, degradada pela poluição. O novo circuito de trios elétricos, utilizando veículos de grande porte e equipamentos de som sofisticados, percorre agora as praias Pajuçara e Ponta Verde, nos meses de dezembro, culminando no início da alta temporada com as festas de fim de ano e as férias de verão. Ticianeli explica o porquê da transposição dos desfiles de blocos:

o Jaraguá vivia um período, meados dos anos 1990, em que com a tal revitalização do bairro, com aquela reforma arquitetônica, com aquela reforma de prédios, melhoria da rua, etc., houve também uma reativação de vida noturna, de bares, muito intensa. Isso provocou uma vida cultural também intensa na área. (...) E no final dos anos 1990 então, o Tanagi, dono da Casa da Sogra, um dos bares mais frequentados lá me chamou para uma espécie de consultoria. Ele foi o único que comprou o imóvel, todos os outros foram alugados. Todo mundo foi fechando, entrando em decadência e ele estava com uma mão na frente e outra atrás. E disse: olhe, o que é que eu faço da vida aqui que tá se acabando? Faça alguma coisa, crie alguma coisa pra Associação dos Bares e Restaurantes do Jaraguá, pra gente tentar levantar isso aqui. Tá muito complicado. [Respondi:] É um processo que está além do que eu posso atuar, mas eu posso criar ao menos um evento. (...) Em 2001 aconteceu o primeiro evento, na época a gente nem chamava de Jaraguá Folia. (Edberto Ticianeli, 8 de fevereiro de 2014)

Em que pese a iniciativa de buscar a maior popularização do carnaval de rua com a transferência para o bairro do Jaraguá, longe do centro da cidade, esta não obteve o sucesso esperado, porque:

<sup>6</sup> Micareta (1995-2005) organizada pela viabilidade do poder público, pelos empresários do setor de entretenimento e pela Liga Independente dos Blocos Carnavalescos de Maceió. Este último fora extinto na primeira década dos anos 2000 e reativado em 2019 sob o nome Liga Carnavalesca de Maceió sendo considerado como entidade de Utilidade Pública pelo Projeto de Lei Municipal n.º 7.340/2020.

<sup>7</sup> Ronaldo Lessa (PSB), prefeito de Maceió 1993-1996; Kátia Born (PSB), prefeita de Maceió 1997-2000 e 2001-2003. Ronaldo Lessa, governador 1999-2003, aliado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Partido Popular Socialista (PPS), Partido Verde (PV), Partido dos Trabalhadores do Brasil (PTdoB), Partido Humanista da Solidariedade (PHS), Partido da Reedificação da Ordem Nacional (PRONA), Partido da Mobilização Nacional (PMN), Partido Liberal (PL), Partido Democrático Trabalhista (PDT) e Partido dos Trabalhadores (PT). Segundo Bezerra (2007) foi a partir da sua gestão que começou instaurar-se institucionalmente uma *nova identidade cultural alagoana*.

Carnaval da orla é um Carnaval segregador. Isso aqui [refere-se à Praia da Ponta Verde] não é o espaço do povo. [...] tanto em Jaraguá quanto na orla, é um Carnaval de classe média. Um certo perfil sociológico, o povão mesmo, a massa, está excluída da festa. Auto excluída digamos assim. Porque eu brinco uma semana antes que você. O problema não é termos prévias, é termos prévias com exclusividade [para as elites], porque depois vai todo mundo embora e o resto que se exploda. Se houvesse prévias com todo mundo ficava até interessante. (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014)

Neste sentido há um comportamento, que dura ao longo da história, de evasão da cidade durante os dias oficiais de carnaval na cidade de Maceió que ocasiona dois movimentos subsequentes na atualidade: a veiculação publicitária voltada aos turistas que queiram descansar no período momesco e o incómodo gerado nos intelectuais e agentes culturais que acreditam que esta veiculação inviabiliza ações nativas pujantes referentes à festividade.

Ciclo da expansão sem inclusão, iniciado no final da década de 1990, vem até à atualidade, consagrando as Prévias Carnavalescas, sendo que seus principais eventos são gratuitos: Pinto da Madrugada, desde 1999, na praia da Pajuçara, na manhã do sábado que antecede ao carnaval, com milhares de foliões e blocos de frevo; e o Jaraguá Folia, desde 2001, no bairro homônimo, e hoje com mais de 100 blocos de frevo, afoxés e maracatus, na noite da sexta-feira que antecede ao carnaval. Neste ciclo inicia-se, também, o desenvolvimento e a consolidação da construção de programações carnavalescas no interior do estado, muitas delas influenciadas pelo formato do MaceióFest, com trios elétricos e Axé Music.

O quarto ciclo marca-se por ações do poder público em prol do Carnaval de Maceió, nas quais é possível considerar que a vontade política busca a maior democratização da festa e a valorização da cultura local. A Lei municipal n.º 4.749/1998 institui a permissão de uso da via pública para fins festivos, desde que solicitada previamente ao órgão competente e que a manifestação inclua no mínimo 50% de blocos e músicos locais. A legislação municipal destaca como de utilidade pública, a União dos Blocos de Frevo de Maceió, a Liga das Escolas de Samba de Alagoas, a Associação Cultural Tambores de Alagoas, o Núcleo Cultural da Zona Sul de Maceió, o Centro Cultural e Esportivo do Benedito Bentes, o Núcleo de Cultura Afro-brasileira Iyá-Ogunte, a Organização Cultural Serenata da Pitanguinha e o histórico Clube Carnavalesco Cavaleiro dos Montes.

Em 2013, a Fundação Municipal de Ação Cultural passa a ter como missão “operar a política cultural e inserir Maceió, sobretudo, no Sistema Nacional de Cultura. Entramos com a missão de estruturar, entramos com a missão de fazer, principalmente nos campos dos marcos regulatórios da instituição”, segundo o então secretário Vinicius Palmeira, em entrevista. Na mesma entrevista, destacou ser

um equívoco dizer que Maceió é uma cidade para descansar durante o período do Carnaval, se essa máxima restringe a cidade ao silêncio. É uma cidade que tem 1.000.000 habitantes, dos quais 800.000 ganham até dois

salários mínimos. Essas pessoas não estarão descansando nos dias de Carnaval. (Vinicius Palmeira, 14 de fevereiro de 2014)

Sobre a relação com o turismo, esclarece:

nós trabalhamos a política cultural que prepara a cidade, que a política de turismo segue e aproveita (...). Por exemplo, eu não faço o Maceió Verão 2014 para o turista. Faço para a cidade. Para as pessoas daqui, da minha cidade, do meu estado. E, conseqüentemente, queremos que todos os turistas que estejam aqui vão participar. (...) Entendemos que o turismo se beneficia com a política cultural. (Vinicius Palmeira, 14 de fevereiro de 2014)

Segue-se a essa fala a sua discordância, por exemplo, em relação a ações como a de “colocar um grupo de folguedo tradicional no cais do porto para receber turista, que eu acho que o papel da nossa cultura popular não é esse”. Sobre as articulações técnicas entre turismo e cultura em Maceió, Cavalcanti considera:

temos um problema sério de quadros profissionais. Não temos gestão, nem documentos que registrem memórias dessas gestões. É muito grave isso. Hoje há uma abertura maior pra cultura aqui em relação ao turismo, ainda que utilitária. O legal seria que o turista que chega aqui visse a população local prestigiando o giro de folguedos junto com ele. Parece uma relação de prateleira, de vitrine. O turista vai pra Jaraguá, o bairro é agradável [mas] ali não tem nada pra fazer. (...) Temos que fazer coisas mais orgânicas pra cidade. Uma cidade de verdade, não uma cidade cenária. Turista gosta de experiência, a palavra de ordem é essa, experiência. (...) Nunca houve essa preocupação em deixar a cidade mais orgânica pra quem nela vive. (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014)

Ao comentar a incumbência que a prefeitura tomou para si de organizar o Carnaval, acrescenta:

o Vinicius foi elevado à condição de secretário com um apoio muito grande de grupos culturais e ele tá sabendo conduzir isso respeitando as decisões desses grupos a esse modelo de gestão cultural. (...) Agora, o que eu acho que tá acontecendo é que antes, os vínculos entre o trade hoteleiro e turístico e a administração pública municipal era escancarado. (...) Você ouvia muito mais a secretaria de Turismo funcionar que a de Cultura. (...) O Carnaval de frevo daqui é o Carnaval que exclui o folguedo. (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014).

A expansão sem inclusão também pode remeter à urbanização, se considerada outra fala do mesmo entrevistado:

nossa urbanização muito tardia cria vários problemas. (...) Uma segregação social absurda entre ricos e pobres. Temos uma cultura popular riquíssima

e que a gente detesta. Aprendemos a valorizá-la como um símbolo de negociação social, o que não quer dizer que a gente goste. A gente gosta de dizer que tem uma diversidade folclórica muito grande, mas a gente não sabe cantar uma música. Isso, paradoxalmente, dá uma liberdade criativa muito grande. (...) Então, é uma cidade muito instigante para ser investigada, estudada. (...) Aqui a gente vive essa alienação saudável eu diria. Paradoxo alagoano que me atrai muito como tema de estudo. (Cavalcante, 10 de fevereiro de 2014)

Em entrevista de rádio em fevereiro de 2014, a então secretária municipal de turismo, Claudia Pessoa, explica que o perfil de turista esperado para o Carnaval na cidade, naquele momento, era a “família, o jovem, a melhor idade. A gente tem sempre buscado o público qualificado, quer dizer, não significa que tenha muito dinheiro, mas é um público qualificado, que foi o que nós vimos nas edições do Maceió Verão”. A língua exprime processos de pensamento que transcorrem em palavras e que nunca são inocentes. Ao reafirmar o perfil “público qualificado” como o desejado, a então secretária parece reforçar certa tradição narrativa alagoana, qual seja, a da evitação socio-étnico-racial:

mas eu reafirmo essa questão do perfil que nós vimos nas últimas edições do Maceió Verão, famílias, nós víamos crianças nos colos dos seus pais, aqui no cangote como a gente diz, no pescoço dos pais, das mães. Muitos a gente via que a pele era bem clarinha, os olhos muito claros. Via que era muita gente de fora mesmo, até do exterior. Aí a gente fica muito feliz porque a visão clara que é a realização de um trabalho esteado na responsabilidade, na parceira também com a comunidade. (Claudia Pessoa, fevereiro de 2014)

A entrevista da autoridade pública, ao tentar apresentar a importância da opção por uma festa que envolva famílias de pele e olhos claros e, nesses termos, estranhos ao local, consolida o que o artigo procurou apresentar como diferentes momentos de exclusão, que levam ao esvaziamento dos festejos como manifestação popular, em Maceió. Dos desfiles em automóvel, que dão organicidade ao que eram manifestações espontâneas do entrudo, passando pela segregação espacial, quando a festa é transferida para espaços mais afastadas do centro urbano e consolidando-se na segregação temporal pela antecipação dos festejos em uma semana, para que a elites possam desfrutar do carnaval em outras cidades, o processo consolida-se com o branqueamento da festa, quando políticas públicas priorizam o turista em detrimento dos locais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo objetivou lançar um olhar reflexivo sobre o Carnaval na cidade de Maceió, situada na região nordeste do Brasil, região onde, a exemplo do Rio de Janeiro, estes festejos são marcados pela efervescência cultural, alegria dos foliões e alta participação popular, situação que transforma a festa momesca em produto turístico de alto apelo. Na capital do estado do Alagoas, entretanto, os festejos apresentam peculiaridades que o diferenciam, mesmo em relação a outras festas regionais do período.

Seguindo o que foi sistematizado por Lorena (2019), que indica que mais importante do que as performances associadas à festa são as intensões a ela subjacentes, essas apareceram, no caso em estudo, quando da articulação das relações, na cidade, entre cultura e turismo, construídas historicamente. Para reconstituir tais processos, compilaram-se fontes bibliográficas, documentais e entrevistas com pessoas ativas, na década de 2010, no campo cultural e no campo turístico da cidade Maceió.

Os resultados permitem sistematizar a reconstrução histórica a partir de quatro momentos, não necessariamente tendo a demarcá-los datações rígidas ou de maior precisão. Há o esgarçamento dos ciclos entre si, em especial por apresentarem-se em todos eles, recorrências como o racismo, mesmo que às vezes velado, e a exclusão social (e cultural) das camadas populares.

No primeiro momento, que os registros histórico-literários permitem indicar como se dando em meados do século XIX, há a superação das livres manifestações anárquicas do entrudo, às quais se sobrepõe certa organização em grupos de foliões (Maracatus, Zé Pereiras, etc.) e presença de desfiles em automóveis e carros alegóricos. Tal organização facilita a segregação de grupos de matriz africana. O desfile, por sua vez, separa aqueles que fazem o Carnaval, das assistências presentes ao longo do seu percurso.

A segregação espacial ao longo das décadas de 1930 e seguintes, decorre da transferência dos festejos para praias ao longo da orla, deixando implícito a busca pelo distanciamento físico das camadas populares que ocupavam o centro histórico. A segregação temporal, a partir de 1993, associa-se ao distanciamento espacial, quando a festa carnavalesca das elites passa a acontecer na semana anterior à data oficial da festa, nas denominadas Prévias. Por fim, a partir de 2005, há expansão social patrocinada por governos de esquerda, que incorpora segmentos de classe média, mas não alcança a inclusão das classes populares, mais propriamente.

Constatamos que as mudanças da centralidade festiva carnavalesca muda conforme a expansão urbana. Os dados indicam que o abandono de Maceió pelas elites locais no feriado momesco é uma ação tradicional, que perdura no tempo. Radicaliza-se na passagem para o século XXI, pela oferta turística de programação foliã em cidades litorâneas nos estados vizinhos ou mesmo valorizando o carnaval do Rio de Janeiro. Alagoas insere-se geograficamente entre os dois maiores polos carnavalescos do país, Pernambuco e Bahia, nos quais haveria a assimilação identitária das expressões populares da cultura local em seus Carnavais, alimentando certo senso de pertencimento (baianidade; pernambucanidade), o que ainda seria pouco presente na busca por uma *alagoanidade*.

O marketing turístico de Maceió, entre os diversos slogans que adotou ao longo do tempo, priorizou o apresentá-la como “cidade descanso”, buscando atrair visitantes menos afetos aos excessos festivos carnavalescos, presentes na maioria dos destinos turísticos de sol-e-mar. A reação de alguns entrevistados do campo cultural nos permite inferir que o slogan “cidade descanso” causa incômodo entre os mesmos, por realçar, ato contínuo, as fragilidades locais em termos identitários. Tal apelo viria, ainda, na contramão da promoção de um carnaval local popular e inclusivo. Numa cidade onde o ímpeto carnavalesco não é legitimado nem mesmo em termos turísticos, reforçam-se estereótipos sociais e culturais associados à festa, que reforçam a inviabilidade de acesso

das camadas populares aos festejos, na sua indesejada presença marcada pela origem étnica. Contradições que podem resultar, muitas vezes, em encontros conflituosos.

## REFERÊNCIAS

- Andrade, F. G. (2012, 1 de fevereiro). 1912: A guerra contra os xangôs alagoanos. *Gazeta de Alagoas*. <https://d.gazetadealagoas.com.br/opiniaio/117312/1912-a-guerra-contra-os-xangs-alagoanos>
- Andrade, M. (2015). *O turista aprendiz*. IPHAN.
- Bakhtin, M. M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento - O contexto de François Rabelais*. Hucitec; UNB.
- Barretto, M. (2005, 8-10 junho). *Dificuldades e possibilidades da pesquisa interdisciplinar no mestrado em turismo* [Apresentação de comunicação]. II Encontro Internacional de Pesquisadores da Rede Latino-americana de Cooperação Universitária, Universidade de Caxias do Sul, Brasil.
- Bezerra, E. J. G. (2007). *Configurações em torno de uma identidade ornamental: aA emergente identidade cultural alagoana*. [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Pernambuco].
- Borges, H., & Nealdo, C. (2019, 29 de dezembro). *Desigualdade de renda em Alagoas é a maior do Brasil, revela levantamento da FGV*. Portal GazetaWeb.com. <https://www.gazetaweb.com/noticias/economia/desigualdade-de-renda-em-alagoas-e-a-maior-do-brasil-revela-levantamento-da-fgv/>
- Brito, S. (2005). O carnaval e o mundo burguês. *Revista da Faculdade de Letras*, 3(6), 313–338. <https://ojs.letas.up.pt/index.php/historia/article/view/3796>
- Burke, P. (2010). *Cultura popular na idade moderna-Europa, 1500-1800*. Cia das Letras.
- Campos, L. J. (2012). O museu é o mundo: Intervenção na cidade e estranhamento do cotidiano nos fluxos urbanos. *Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade*, 4(4), 599–608. [http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/viewFile/1808/pdf\\_89](http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/viewFile/1808/pdf_89)
- Canclini, N. G. (1999). Políticas culturales: De las identidades nacionales al espacio latinoamericano. In N. G. Canclini & C. Moneta (Eds.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 33–54). Eudeba.
- Carvalho, C. P. (1980). *Formação histórica de Alagoas*. Grafitec.
- Cavalcanti, B. (2013). Novos lugares da festa: Tradições e mercados. *Revista Observatório Itaú Cultural*, 14, 10–20. [https://issuu.com/itaucultural/docs/revista\\_observatorio\\_14/1?ff](https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_14/1?ff)
- Cunha, M. C. P. (2001). *Ecos da folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. Cia das Letras.
- Duarte, A. (2010). *Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas: A viagem realizada ao Penedo e outras cidades sanfranciscanas, à cachoeira de Paulo Afonso, Maceió, Zona Lacustre e região norte da Província (1859-1860)*. Cepal.
- Durkheim, E. (1989). *As formas elementares da vida religiosa*. Paulinas.
- Featherstone, M. (1995). *O desmanche da cultura: Globalização, pós-modernismo e identidade*. Studio Nobel.
- Fernandes, N. N. (2001). *Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Secretaria das Culturas.

- Ferreira, L. F. (2009). Um carnaval a francesa: A construção na cidade de Nice. In M. L. Cavalcanti & R. Gonçalves (Ed.), *Carnaval em múltiplos planos* (pp. 15-34). Aeroplano.
- Ferreira, M. N. (2005). *As festas populares na expansão do turismo: A experiência italiana*. Arte e Ciência.
- Freud, S. (2006). *Totem e tabu e outros trabalhos 1913-1914*. Imago.
- Gastal, S. (2012). Turismo e cultura: Aproximações e conflitos. In M. Beni (Ed.), *Turismo: Planejamento estratégico e capacidade de gestão* (pp. 235-276). Manole.
- Gastal, S., & Moesch, M. (2007). *Turismo, políticas públicas e cidadania*. Aleph.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Universidad Iberoamericana.
- Instituto Brasileiro de Geografia e de Estatística. (s.d.). *Maceió*. Retirado a 25 de agosto de 2020 de <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/al/maceio.html>
- Ivo, L. (2004). *Poesia Completa / 1940-2004*. Topbooks.
- Lei Municipal n.º 4.749/1998, Prefeitura Municipal de Maceió (1998). <https://www.maceio.al.leg.br/documentos/docs/doc.php?filepath=leis&id=4804>
- Lei Municipal n.º 7.340/2020, Prefeitura Municipal de Maceió (2020). <https://www.maceio.al.leg.br/documentos/docs/doc.php?filepath=leis&id=6662>
- Lima, C. E. Á. C. D. (2015). "A sensaboria dos indefectíveis e detestáveis maracatus": Consequências do Quebra de Xangô sobre essa expressão popular no carnaval de 1912 [Dissertação, Universidade Federal de Sergipe]. <https://ri.ufs.br/handle/riufs/9292>
- Lima, F., Jr. (1956). Festejos populares em Maceió de outrora. *Cadernos da AABB*, 13, 11.
- Lira, F. J. (2007). *Formação da riqueza e da pobreza de Alagoas*. Edufal.
- Lorena, C. D. (2019). Subsídios para a análise da festa: O carnaval visto pelas ciências sociais. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6(2), 51-67. <https://doi.org/10.21814/rlec.2110>
- Miguez, P. (2008, 27-29 de março). *Emergência do carnaval afro-elétrico empresarial* [Apresentação de comunicação]. IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association, Tulane University, New Orleans, Louisiana.
- Milani, L. (2005, 5 de novembro). As bantas coisas de Alagoas - culturas negras, passado e presente. *Gazeta de Alagoas*. <https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/as-bantas-coisas-de-alagoas-culturas-negras-passado-e-presente/>
- Ministério do Turismo. (2010). *Turismo cultural: Orientações básicas*. [http://antigo.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o\\_ministerio/publicacoes/downloads\\_publicacoes/Turismo\\_Cultural\\_Versxo\\_Final\\_IMPRESSxO\\_.pdf](http://antigo.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/Turismo_Cultural_Versxo_Final_IMPRESSxO_.pdf)
- Ministério do Turismo. (2013). *Plano nacional de turismo 2013-2016. O turismo fazendo muito mais pelo Brasil*. <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/plano-nacional-2013-pdf>
- Pereira, L. A. M. (2004). *O carnaval das letras: Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Unicamp.
- Pérez, X. P. (2009). *Turismo cultural. Uma visão antropológica*. Editora Pasos. <http://www.pasosonline.org/Publicados/pasosedita/PSEedita2.pdf>

- Rafael, U. N. (2004). *Xangô rezado baixo: Um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Richards, G. (2009). Turismo cultural: Padrões e implicações. In P. Camargo & G. Cruz (Eds.), *Turismo cultural: Estratégias, sustentabilidade e tendências* (pp. 25–48). UESC.
- Richards, G. (2011). Creativity and tourism: The state of the art. *Annals of Tourism Research*, 38(4), 1225–1253. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0160738311001204>
- Sauer, A. (1883). *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Império do Brazil* (Vol. 3). H. Laemmert.
- Silva, L. D. (1991). Elementos para história social do carnaval do Recife. In M. S. Maior & L. D. Silva (Eds.), *Antologia do carnaval do Recife* (pp. 11–98). Massagana.
- Silva Neto, E. V. (2014). *“Tem mais tá faltando!”: gestos interpretativos sobre turismo e carnaval de rua em Maceió-AL* [Dissertação de mestrado, Universidade de Caxias do Sul].
- Tela Tudo Clube de Cinema. (2013, 11 de dezembro). *Maré viva* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/81663734>
- Tomazzoni, E. L. (2009). *Turismo e desenvolvimento regional*. Educus.
- Veras Filho, L. (1991). *História do turismo em Alagoas*. Sergasa.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Ernani Viana da Silva Neto é mestre em turismo, Universidade de Caxias do Sul, mestrando em museologia e patrimônio, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, graduado em turismo e lazer, Centro Federal de Educação Tecnológica de Alagoas. Produtor cultural, na área do audiovisual. Atua e pesquisa nas áreas: turismo; cultura; patrimônio cultural; festas populares, povos tradicionais e audiovisual.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6629-3828>

Email: [ernaniviana@gmail.com](mailto:ernaniviana@gmail.com)

Morada: Universidade e Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130, CEP 95070-560 - Caxias do Sul-RS, Brasil

Susana A. Gastal é doutora em comunicação social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, mestra em artes visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bacharel em comunicação social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Fez estágio pós-doutoral na Universidade Católica Portuguesa. É professora titular na Universidade de Caxias do Sul, pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade (Mestrado e Doutorado) na mesma Universidade. Editora da *Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade*, desde 2009. Bolsista CNPq de Produtividade em Pesquisa. Áreas de pesquisa: turismo; cultura; cidade; gastronomia.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5706-9672>

Email: [susanagastal@gmail.com](mailto:susanagastal@gmail.com)

Morada: Universidade e Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130, CEP 95070-560 - Caxias do Sul-RS, Brasil

**Submetido: 24/06/2020 | Aceite: 07/04/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



**ENTREVISTA | *INTERVIEW***



## ENTREVISTA COM HILDEGARD WESTERKAMP: “QUANDO COMEÇAMOS A OUVIR O MUNDO ESTAMOS A TRATAR DA VIDA TODA”

INTERVIEW WITH HILDEGARD WESTERKAMP: “ONCE YOU START  
LISTENING TO THE WORLD YOU ARE DEALING WITH ALL OF LIFE”

**Madalena Oliveira**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

**Cláudia Martinho**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

---

Os postais ilustrados são em parte responsáveis pela relação visual que ainda hoje temos com os lugares urbanos. Costumavam fixar imagens de vilas e cidades e chamar a nossa atenção para o que se pode ver. As cidades são, no entanto, locais que também podem ser vividos e descritos em termos auditivos. São uma espécie de auditórios, onde o ruído do trânsito se combina com o canto dos pássaros. A experiência de ouvir conscientemente — que vem sendo analisada de forma mais intensa desde a década de 1970 — é uma forma de conhecer o ambiente, bem como uma forma de preservar a natureza sentiente do corpo. Nesta entrevista — que foi gravada em janeiro de 2021 no âmbito do projeto “AUDIRE. Repositório Áudio: guardar memórias sonoras” —, Hildegard Westerkamp explica quão original e único pode ser um passeio sonoro e quão inspirador ou perturbador pode ser a experiência acústica urbana hoje em dia. O conceito de paisagem sonora e a noção de escuta consciente são aqui considerados fundamentais para a compreensão da nossa relação com o meio ambiente.

Com formação académica em música e comunicação, Hildegard Westerkamp é compositora, radialista e ecologista sonora. Nasceu na Alemanha, mas está, desde 1968, radicada no Canadá. Como pesquisadora, participou na equipa do “World Soundscape Project”, que foi coordenada por R. Murray Schafer. Em meados dos anos 1970, liderou o projeto de redução de ruído da Society Promoting Environmental Conservation (SPEC; Sociedade de Promoção da Conservação Ambiental), em Vancouver, e alguns anos depois criou um programa de rádio pioneiro, o *Soundwalking*, na Vancouver Co-operative Radio. Lecionou comunicação acústica na Simon Fraser University durante quase uma década, entre 1982 e 1991, e foi investigadora do projeto “Women in Music”. Entre 1991 e 1995, Hildegard Westerkamp editou o boletim *The Soundscape Newsletter* e, em 2000, fundou o *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, de que foi editora principal até 2012.

Entusiasta promotora de passeios sonoros, que descreve como excursões cujo objetivo principal é ouvir o meio ambiente, Hildegard Westerkamp é membro fundador do Fórum Mundial de Ecologia Acústica. De acordo com a *Canadian Encyclopedia* (Enciclopedia Canadiana; Bazzana, 2007), Westerkamp é membro de muitas associações e

vários dos seus trabalhos artísticos têm sido premiados e reconhecidos em competições americanas e europeias.

Os sons do ambiente são os recursos “musicais” das suas composições. Como artista, Hildegard Westerkamp é uma espécie de poetisa sonora. A sua excecional experiência na transformação de sons do quotidiano em práticas artísticas e o seu entendimento claro, mas emotivo, do som como uma linguagem são os motivos que a tornam hoje uma das referências mais distintas para os investigadores dos estudos do som.

**Não haverá hoje investigador na área de estudos sónicos que não se refira, de uma forma ou de outra, à palavra *soundscape* (paisagem sonora). Na sua opinião, por que é que esse conceito é tão especial?**

Quando comecei a trabalhar com Schafer em 1973 e no “World Soundscape Project” (WSP), a palavra *soundscape* (paisagem sonora) era nova. Aparentemente, a palavra tinha sido usada por outra pessoa antes, mas foi Schafer quem pegou nesse conceito e realmente o desenvolveu.

A maneira simples de falar sobre isso é referir-se à palavra paisagem. Na língua inglesa, esta é uma conexão muito óbvia. Quando pensamos em paisagem, pensamos em tudo, desde a sua geografia, a sua vegetação, os seus habitantes e o seu conteúdo cultural, ou seja, a interação entre os seres vivos e o ambiente específico em que vivem. O mesmo se aplica à paisagem sonora, que, segundo Schafer, deve ser entendida como um lugar sonoro que nos comunica e que comunicamos internamente. É um lugar percebido auditivamente. O interesse de Schafer pela paisagem sonora teve origem na preocupação de que não estávamos a prestar atenção suficiente a esta dimensão da paisagem, de que estávamos a começar a ter muitos problemas sonoros, principalmente no ambiente urbano.

Quando falamos sobre paisagem sonora, não falamos apenas sobre os sons que estão a acontecer no ambiente. Estamos a falar também, e mais importante, sobre o nosso relacionamento com esse ambiente, na verdade, o de qualquer ser vivo, e como o ouvimos e emitimos som nele. Qual é a interação? O que estamos a fazer com o ambiente sonoro? Que vozes estamos a colocar aí? E como é que os sons ocupam um ambiente? Como é que um ambiente reflete o som de volta? Um ambiente, uma paisagem, um lugar urbano, uma sala moldará qualquer som por meio de reflexos, ecos e ressonâncias, e dar-lhe-á as suas características únicas.

Há sempre uma relação entre o modo como um ambiente recebe um som e o modo como colocamos som nele. Muitas vezes esse tipo de relação ecológica de que estamos a falar aqui é esquecido quando a expressão *paisagem sonora* é usada hoje em dia. Mas, historicamente, o termo paisagem sonora implica sempre — e isso é de facto a sua essência — que falemos sobre a relação entre os seres vivos e o meio ambiente. Hoje em dia, muitas vezes, ouvimos as pessoas falarem sobre uma paisagem sonora, mesmo quando se trata de uma peça musical, uma composição, e não necessariamente uma composição que usa som ambiental. Na verdade, às vezes uma peça musical também pode ser uma paisagem sonora. Mas muitas vezes, nesses contextos, a ênfase seria

numa compreensão ecológica dessa paisagem sonora, como nos relacionamos com ela, como ouvimos, que significados os sons têm para nós e assim por diante.

**Provavelmente por causa da sua conotação com a ecologia sonora e as paisagens naturais, a palavra é frequentemente usada para significar uma audição agradável...**

Isso é um mal-entendido. Lembro-me de quando estive no Japão há alguns anos, tivemos uma intensa discussão exatamente sobre isso. O termo paisagem sonora na cultura japonesa tendia a significar um ambiente sonoro agradável, como os belos jardins tradicionais. Não, na tradição do “World Soundscape Project”, estamos a falar de *qualquer* ambiente sonoro. A ideia da época, nos anos 1970, de começar a ouvir conscientemente todos os aspetos do ambiente sonoro baseava-se muito no facto de o ambiente sonoro estar cada vez mais poluído. E, precisamente por isso, precisávamos de o ouvir, especialmente porque, como Schafer intuía, as pessoas envolvidas no combate à poluição sonora não incluíam a escuta nas suas lutas anti-ruído. Fizeram-se muitas medições e estudos de ruído a fim de entender a poluição sonora e fazer alterações, mas a única coisa que faltava era *ouvir* o ruído. Schafer afirmou que ouvir conscientemente nos ajudaria a entender visceralmente o que realmente está a acontecer lá fora. A ideia dele era que, no nosso estudo de toda a paisagem sonora, também precisávamos de inserir a percepção na abordagem ao ruído, por mais incómodo que fosse.

Na verdade, pode ser francamente desconfortável ouvir a paisagem sonora se um passeio sonoro passar por uma rua barulhenta por muito tempo. Nesse contexto, a escuta é consciente! Aí não estaremos apenas a bloquear o ruído; estaremos a fazer o oposto, estaremos a abrir-nos para isso. E isso pode tornar-se muito desconfortável e cansativo. Uma experiência como essa é uma verificação da realidade. Revela o que acontece ao nosso corpo e à nossa *psique*, mesmo que não prestemos atenção a isso. Se bloquearmos esse som, como costumamos fazer na vida diária, enquanto caminhamos pela rua, geralmente também não temos consciência do que esse som está a fazer connosco. Portanto, a essência do motivo pelo qual gostaríamos de ouvir paisagens sonoras dessa maneira é entender o seu impacto em nós mesmos e em qualquer ser vivo, especialmente quando estamos expostos a esse tipo de ruído na vida quotidiana. Qual é a realidade disso? Complementar a experiência auditiva com medições e pesquisas acústicas era o ideal que estava por detrás do trabalho do “World Soundscape Project”: trabalhar com cientistas que estudam o ambiente sonoro e reunir as informações que vêm tanto de dados quantitativos quanto de pesquisas qualitativas. Se combinarmos essas abordagens, podemos obter uma compreensão mais ampla do que estamos a fazer com os nossos ambientes sonoros.

No entanto, essa abordagem abrangente para estudar o ambiente sonoro abre enormes e complexas arenas de trabalho. Antes de começar a trabalhar com o “World Soundscape Project”, quando ainda era estudante de música, nunca tinha ouvido falar em pesquisa de som, medições de ruído, acústica ambiental e coisas do género, e certamente nunca imaginei entrar nessa área de estudos. De repente, começamos a lidar com dados quantitativos, desejamos compreender termos como decibel, reverberação,

ressonância e assim por diante; queremos entender como as condições ambientais influenciam a qualidade do som, por que algo é perturbador ou não; aprendemos sobre a psicologia da audição, a fisiologia do ouvido, para citar apenas alguns aspetos do estudo do mundo do som. Aí não estamos apenas a entrar em áreas multidisciplinares de som e acústica, mas, num nível pessoal, também começamos a entender *como* ouvimos, que tipo de ouvinte somos. Esta é uma tarefa de vida realmente, começar a entender como ouvimos, como reagimos ao som, por que algumas pessoas são mais sensíveis a ruídos e sons em volume elevado do que outras, por que certas culturas são muito mais sonoramente expressivas e extrovertidas do que outras. Costumo dizer que Schafer nos deixou um grande legado, porque quando começamos a ouvir o mundo, estamos a tratar da vida toda.

**Como descreveria os nossos ambientes acústicos do dia a dia, pensando especialmente nas pessoas que vivem nas cidades? Falou sobre o ruído. David Hendy (2013) diz que a modernidade é barulhenta. Também é essa a sua ideia?**

É um assunto complicado. Tem havido uma resistência em comparar a cidade e a vida urbana ao ruído. Não é uma questão de preto e branco. Schafer foi criticado por apresentar uma dualidade entre natureza/bom/tranquilo, cidade/barulhento/ruim. Superficialmente, sim, isso é o que se pode ler no seu livro [*The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World; A Paisagem Sonora. O Nosso Ambiente Sonoro e a Sintonização do Mundo*], que foi escrito nos anos 1970, quando a poluição sonora se tornou um ímpeto fundamental para que ele prestasse atenção à qualidade da paisagem sonora. Mas quando se lê realmente o seu trabalho em profundidade, a premissa de ouvir o mundo e pesquisar o ambiente sonoro revela profundas complexidades sobre como as paisagens sonoras são vivenciadas e interpretadas. Nunca é preto e branco. Por exemplo, como as pessoas em culturas mais antigas sabem, os ambientes urbanos podem ter lugares silenciosos incrivelmente bonitos — os recantos e os becos de pequenas ruas, onde os sons motorizados não podem penetrar. Na América do Norte, é um pouco diferente: as cidades tendem a ser locais extensos, onde o som da banda larga do tráfego pode invadir grandes territórios. O ronco de baixa frequência de sons motorizados e de ar condicionado de prédios altos, por exemplo, pode viajar para longe e ser penetrante.

Em contraste, na minha própria cidade natal na Alemanha, foi decidido nos anos 1970, eu acho — eu já tinha emigrado —, esvaziar o centro antigo da cidade de todo o trânsito motorizado. É o espaço urbano mais bonito que posso imaginar, porque tudo o que se ouve são passos, músicos e vozes, basicamente. Os prédios não têm saídas de ar-condicionado como acontece nas cidades norte-americanas. Claro que se pode experimentar isso em muitas outras culturas, nas quais se pode encontrar esta combinação interessante de uma paisagem sonora silenciosa (desprovida de sons motorizados) e ainda socialmente uma atmosfera muito animada — belos ambientes urbanos que podem ser muito mais silenciosos do que algumas partes do campo onde se ouvem máquinas agrícolas ou grandes artérias de trânsito. Se realmente começarmos a ouvir

todos esses detalhes da paisagem sonora, não poderemos mais insistir em interpretações dualísticas do ambiente sonoro.

### **As autoridades também se estão a tornar mais sensíveis à qualidade acústica das cidades e dos edifícios...**

Exatamente. Peter Cusack escreveu recentemente um livro intitulado *Berlin Sonic Places. A Brief Guide* [Lugares Sónicos de Berlim. Um Guia Breve], no qual ele destaca como, quando nos movemos por uma cidade, “passamos por uma sucessão contínua de paisagens sonoras que se fundem, muitas vezes despercebidas, de uma para a outra”. Cada parte da cidade tem as suas próprias características sonoras. Quando o “World Soundscape Project” estava a estudar a paisagem sonora de Vancouver no início dos anos 1970, essa era uma abordagem muito nova. Isso não havia sido feito de forma abrangente antes. Estávamos a tentar obter uma espécie de “imagem” auditiva global — por falta de palavra melhor! — de Vancouver, gravando a cidade, estudando diferentes aspetos. Só nesse processo é que começamos a entender o quão impossível isso realmente é, quão complexo é um ambiente urbano, quão inspirador ou também absolutamente opressor pode ser. Temos praias em Vancouver e lindos espaços abertos. Isso não significa que não ouvimos um zumbido urbano o tempo todo, dependendo do clima, do vento, da pressão do ar. Isso muda todos os dias. E temos também o oposto, o Downtown East Side. As pessoas que moram lá têm de lidar com ruídos que podem ser assustadores, ruídos que não são apenas de trânsito intenso, mas também de sirenes, vozes de pessoas que sofrem de dependência e sem-abrigo e, sim, há trânsito contínuo, construção e por aí fora. Entre esses extremos, temos tudo o resto, incluindo o centro comercial e financeiro mais chamativo do centro da cidade com os seus prédios altos.

Durante os primeiros meses da covid, de repente tivemos muito pouco trânsito. Foi particularmente interessante entrar naquelas áreas de arranha-céus quando a circulação automóvel praticamente parou. De repente, podia-se realmente ouvir os parâmetros acústicos de um lugar como aquele. Andava-se por aquelas ruas agora vazias rodeadas por vidro, paredes altas, superfícies duras e percebia-se que, quando se faz um único som ali, ele reverbera fortemente ou até mesmo ecoa. Mas quando essas mesmas ruas estão cheias de som de trânsito contínuo, é muito difícil discernir o quanto esse som é amplificado e reverberado por aquelas paredes de vidro. As ruas do centro são basicamente túneis acústicos de sons de motores amplificados. É o chamado efeito de *ravina*. A covid destacou muitas dessas características da paisagem sonora e, idealmente, pode encorajar e possibilitar mudanças no design de som urbano no planeamento futuro da cidade.

### **É um desafio experimentar a natureza polifónica das cidades?**

A polifonia, para mim, representa a união de muitas vozes interagindo entre si, e de uma maneira ideal ouve-se todos os seus aspetos. Numa fuga de quatro partes de Johann Sebastian Bach, ouve-se cada nota. Quando se está numa rua no centro da América do Norte, como descrevi antes, há um som que domina, que é o trânsito. Sim,

pode-se ouvir uma polifonia de carros a passar, de autocarros e camiões, e pode-se ouvir isso claramente. Ouve-se os passos das pessoas que caminham na calçada? Ouve-se as suas vozes? Ouve-se vozes do outro lado da rua? Ouve-se o vento nas árvores que podem estar lá? Ouve-se os pássaros cantando ao mesmo tempo? Sim, mas qual é a relação entre tudo isso? Se retirássemos o trânsito, ouviríamos aqueles sons mais baixo claramente. Quando o trânsito está lá, pode-se ainda ouvir alguns aspetos, mas não têm a mesma transparência e clareza que teriam numa paisagem sonora verdadeiramente polifónica equilibrada, onde todas as vozes são claramente discerníveis. O trânsito cria uma parede de som, como Schafer lhe chamou, que nos impede de ouvir à distância ou as subtilezas da voz humana. Numa conversa numa rua barulhenta, ouve-se a entoação subtil da pessoa que está a falar connosco? Precisamos de falar mais alto por causa do trânsito e isso afeta a nossa entoação? Algumas espécies de pássaros ficaram mais barulhentas devido ao ruído do tráfego. Então, podemos ouvi-los, e podemos ouvi-los porque ocupam uma faixa de frequência maior do que o trânsito. As altas frequências ainda continuam a penetrar, mas eles estarão a ouvir-se com clareza suficiente? Por que é que eles cantam mais alto? Para se ouvirem uns aos outros. Por uma questão de sobrevivência.

Sim, existe uma polifonia de muitas vozes em ambientes urbanos densos. Isso pode ser muito inspirador, pode ser estimulante, como num ambiente de mercado, onde há muita coisa a acontecer, onde ouvimos vendedores e muitas vozes animadas. E agora, durante a pandemia, todos nós desejamos ouvir um monte de vozes nas ruas novamente, ouvir a vida das pessoas na cidade. Essa é uma experiência positiva de pessoas que vivem juntas numa comunidade e esse tipo de polifonia social precisa de ser examinado: existe um equilíbrio de vozes em termos do seu poder sónico? Se o trânsito dominar, como eu disse antes, a comunicação real entre humanos e animais não será tão claramente decifrável. Se os responsáveis pelo planeamento urbano pudessem fazer passeios sonoros, especialmente agora durante estes tempos de pandemia, a escuta consciente que acontece em qualquer passeio revelar-lhes-ia novas informações úteis para o projeto acústico urbano... e informações significativamente diferentes daquelas que resultam das medições de ruído. Mas, infelizmente, essa consciência de escutar ainda está a faltar em grande parte do planeamento urbano.

**A nossa cultura e os nossos sistemas de aprendizagem são muito baseados no visual (nos ecrãs digitais). A nossa experiência de lugares urbanos também é provavelmente mais visual que acústica. Pelo menos a maneira como registamos essa experiência. De que forma se poderia promover uma experiência mais sonora dos espaços urbanos? E o que é que pode oferecer-nos uma experiência sonora que não possa ser visto?**

Em primeiro lugar, eu diria que a experiência se tornou mais visual por causa dos ambientes barulhentos em que vivemos. Um ambiente denso com sons motorizados e de banda larga — sons que cobrem todo o espectro de frequência e muitas vezes são sons contínuos, como ar-condicionado, tráfego de veículos, etc. — ambientes como esse não incentivam a escuta, porque rapidamente se tornam desinteressantes. Quando

uma paisagem sonora se torna aparentemente muito familiar e não contém novas informações, torna-se um som de fundo que aparentemente não requer a nossa atenção, mas também não nos dá nenhuma pista para orientação nos nossos movimentos. É um aspeto natural da nossa perceção auditiva bloquearmos o que não nos interessa. No entanto, quando conversamos com alguém enquanto caminhamos por uma rua barulhenta, os nossos ouvidos têm de se esforçar para ouvir as palavras e torna-se papel dos nossos olhos garantir que atravessamos a rua com segurança, por exemplo. Sob tais condições, tornou-se nosso hábito orientarmo-nos principalmente através da visão. As únicas pessoas que precisam de confiar na sua acuidade auditiva, mesmo em ambientes barulhentos, são as pessoas cegas. Mas para eles é muito difícil, porque eles têm que decifrar as informações acústicas do fluxo e refluxo do trânsito e a partir de dentro da densidade de banda larga dos sons do tráfego.

A covid ensinou-nos algo, acredito. Quando o mundo acalmou tão repentinamente em março de 2020, aquele som de banda larga estava quase ausente e os nossos ouvidos despertaram para um novo ambiente de bairro. Ouvimos com mais clareza o que sempre esteve lá, o silêncio em si. De repente, pode-se ouvir todo o som de um carro a passar desde o início do seu aparecimento até ao final de seu desaparecimento — uma experiência sonora muito rara na cidade. Podia ouvir-se vozes individuais a comunicar-se, pessoas a falar na rua umas com as outras. Podia ouvir-se muito mais pássaros, que provavelmente sempre estiveram lá, mas não os notávamos antes. Como aquele leito de ruído da cidade havia sumido, podíamos ouvir todos os sons mais subtis com mais clareza. Foi um prazer ouvir as pessoas a falarem das suas varandas. Por muitos meses aqui em Vancouver, todas as noites às 7 horas, as pessoas saíam para as suas varandas e faziam sons e ruídos de gratidão pelos profissionais de saúde que estavam a trabalhar arduamente em hospitais e lares de idosos. Lembro-me de ir a diferentes partes da cidade para gravar aqueles eventos das 7 horas. Cada bairro parecia diferente! O início da covid-19 foi um momento de despertar auditivo para todos no mundo. Mas agora a novidade acabou. É justamente nesse momento que precisamos de ficar acordados auditivamente e nos consciencializar do que podemos aprender com essa experiência para o futuro do design de paisagens sonoras urbanas.

O contraste de sair de um ambiente barulhento para um ambiente silencioso, se for vivenciado conscientemente, é o mesmo tipo de chamada de atenção. Se conduzirmos um carro por horas, a nossa acuidade auditiva será reduzida. Os nossos ouvidos terão sido inundados por horas de som de motor. Portanto, experimentaremos uma mudança temporária do limiar, ou seja, ficaremos ligeiramente surdos. Quando chegarmos e sairmos do carro, sentiremos um súbito silêncio. Levará algumas horas para que os nossos ouvidos se recuperem da mudança induzida pelo ruído na nossa audição e, gradualmente, os sons subtis no ambiente mais silencioso irão chamar a nossa atenção, especialmente se pudermos experimentar essa transição conscientemente.

Muitas pessoas não sabem — há uma falta de conhecimento nesta área — que experimentamos o que é chamado de mudança temporária de limiar, onde perdemos temporariamente um pouco da nossa audição. Fisiologicamente, as células no nosso ouvido

interno foram dobradas pelo som do motor contínuo que experimentámos. Se tivermos a sorte de ficarmos expostos a um ambiente silencioso por tempo suficiente após essa exposição — que pode ser até o dobro do tempo da exposição ao ruído, dependendo do nível de decibéis — as células ciliadas retornarão à sua posição vertical saudável e recuperamos a nossa acuidade auditiva original. Se entendermos esse processo físico, saberemos que a quietude é necessária para a recuperação dessa mudança temporária de limiar e podemos tentar dar-nos esse tempo. Se o fizermos, seremos capazes de nos conectar com os sons silenciosos do ambiente, com a sua riqueza. Entrar no deserto ou nas montanhas tem o mesmo impacto. Mas se não tivermos essa oportunidade, se estivermos sempre cercados por uma parede de níveis sonoros mais elevados, não temos a comparação. Em tal situação, se tivermos a sorte de fazer passeios sonoros ou oportunidades para algum tipo de escuta ambiental, que pode dar-nos experiências de contrastes acústicos mesmo dentro do ambiente urbano, então começamos a perceber todas essas subtilezas que estão implícitas ao ouvir conscientemente o meio ambiente.

Depois de fazer um passeio sonoro, não se esquece essa experiência. Podemos falar sobre passeios sonoros, mas a menos que as pessoas realmente os tenham experimentado, elas realmente não sabem do que estamos a falar. Eles têm de ser feitos. Ficar apenas uma hora concentrado em ouvir e não falar, prestando atenção a todos os sons, é uma experiência muito revigorante, embora intensa. Eu acho que nunca estive num passeio sonoro em que as pessoas não se inspirassem depois. É uma experiência inspiradora, porque a sua audição foi aberta de uma nova maneira. Isso acontece mesmo quando se anda num ambiente barulhento. É um pouco mais cansativo. Numa caminhada sonora está-se a conectar ao ato de ouvir de forma consciente, não importa qual seja a qualidade do som do ambiente. E é precisamente aí que se encontra a fonte de descoberta, de novas informações e de inspiração.

O que é que ouvi hoje no meu bairro que sempre estive lá, mas nunca tinha percebido antes? É a percepção que nos conecta auditivamente ao lugar. Num passeio sonoro, tornamos a relação entre nós e o ambiente consciente num nível auditivo, o que é muito diferente de ver um local. Tornamo-nos conscientes de que, na verdade, estamos sempre dentro de uma paisagem sonora, não estamos a ouvir, pois estamos a olhar para algo. Saber por dentro de que é que estamos, o que é essa "sala" acústica dentro da qual estamos todo o tempo, e como a sua estrutura e a sua qualidade mudam e nos afetam ou a uma situação, é uma informação muito importante, porque então também entendemos o porquê de nos relacionarmos com isso de certas maneiras, o como respondemos a isso. Saber quem somos como ouvintes em qualquer cultura, em qualquer ambiente, significa que aprendemos a compreender melhor a nossa relação com esse ambiente. E isso em si é um primeiro passo para a ação ecológica.

**Diria que a prática de passeios sonoros potencializa o nosso corpo como um lugar sensorial em si mesmo?**

Sim, totalmente! Não ouvimos apenas pelo ouvido, sentimos com todo o nosso corpo. Todas as frequências sonoras colocam o ar em movimento e as suas vibrações

tocam os nossos corpos. Se pensarmos nisso puramente em termos da física do som, essa é a realidade. A percussionista e compositora Evelyn Glennie [Reino Unido], que perdeu quase toda a audição em tenra idade, ensinou-nos como todo o corpo, e não apenas o ouvido, é realmente uma unidade sensorial, como diferentes partes do corpo são afetadas por diferentes frequências e como todo o corpo pode "ouvir". Todos nós, que temos a sorte de ter ouvidos saudáveis, temos a desvantagem de nunca realmente aprender como o resto do nosso corpo ouve, porque não precisamos de sentir a paisagem sonora ao nosso redor dessa forma, os nossos ouvidos parecem fazer o trabalho. Apenas em situações muito barulhentas, como clubes noturnos ou ao longo de uma rota de camião, podemos sentir as baixas frequências vibrando em nossos corpos. As pessoas podem tentar proteger os seus ouvidos em tais situações usando protetores de ouvido, mas na realidade a maior parte do som ainda afeta o resto do nosso corpo.

**Além de ser uma forma de termos consciência das crises ecológicas, a prática do passeio sonoro pode ser entendida como uma forma de melhorar a nossa condição, o equilíbrio e o bem-estar? Pode ser uma espécie de terapia?**

Sim, definitivamente. Normalmente nas discussões após um passeio sonoro, há uma sensação de entusiasmo que vem das pessoas, uma empolgação por terem percebido sons que não haviam percebido antes. Isso em si é terapêutico e inspirador. Muitas vezes recebo o *feedback* de que uma caminhada sonora é uma experiência meditativa. Se for um passeio sonoro bem composto, ou se o ambiente "joga" bem conosco durante um passeio sonoro, esperamos ter uma espécie de "composição" sonora que seja equilibrada em si mesma. Os participantes experimentaríamos momentos de estimulação sonora e momentos de repouso, e outras mudanças semelhantes no ambiente sonoro alternando de forma equilibrada.

Às vezes pode haver música de rua ou transições entre sons internos e externos, trânsito, patos num lago ou crianças no parque, tudo é possível. As caminhadas sonoras podem ser muito mágicas quando nos proporcionam aquelas belas mudanças de uma paisagem sonora para outra. Os nossos ouvidos e todo o ser são estimulados por tais mudanças quando as percebemos. Na vida diária, tendemos a bloquear esse tipo de experiência de escuta. Perceber sons num passeio sonoro sem reagir ou falar sobre eles imediatamente, apenas ouvindo, apenas deixando-os ir e vir, é por si só calmante. Na meditação, percebemos os nossos pensamentos, o ruído do nosso cérebro, e aprendemos a reconhecê-los e deixá-los passar. Numa caminhada sonora, fazemos algo bastante semelhante: percebemos o som, reconhecemos em silêncio e deixamo-lo ir. No final dessa experiência, pode ser muito regenerante para as pessoas uma troca sobre o que vivenciaram. Muitas vezes, essa troca mostra como cada um de nós ouve de maneira diferente e o que temos em comum ao ouvir, como nos sentimos a respeito de certos sons, como reagimos a eles.

Num passeio sonoro, as pessoas emocionam-se de várias maneiras. Esse é o efeito imediato. Comparar essas experiências cria uma consciência mais profunda sobre como ouvimos como pessoa ou como comunidade e é uma oportunidade de explorar por que podemos reagir de certas maneiras. Há aspetos terapêuticos em tudo isso,

especialmente se criarmos o passeio sonoro como uma prática contínua. Aqui em Vancouver, isso foi possível para algumas pessoas com o estabelecimento do Vancouver Soundwalk Collective, que ofereceu passeios sonoros ao público através do Vancouver New Music desde 2003. Para alguns membros, esse tipo de escuta tornou-se uma prática nas suas vidas diárias, semelhante a uma prática regular de meditação. É a regularidade de tal prática que tem efeitos positivos e calmantes e estimula um processo contínuo de aprofundamento, mudança e renovação da escuta e, portanto, da relação com o mundo que nos rodeia.

**Tradução: Madalena Oliveira e Cláudia Martinho**

## REFERÊNCIAS

- Bazzana, K. (2007). Hildegard Westerkamp. In B. Graves & J. H. Marsh (Eds.). *The Canadian Encyclopedia*. Retirado em 10 de janeiro de 2021 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/hildegard-westerkamp-emc>
- Hendy, D. (2013). *Noise: A human history of sound and listening*. Harper Collins Publishers.

## AGRADECIMENTOS

Esta entrevista foi realizada no âmbito do projeto “AUDIRE. Repositório Áudio: guardar memórias sonoras”, que é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ref. PTDC/COM-CSS/32159/2017).

Este trabalho é ainda apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Madalena Oliveira é doutorada em ciências da comunicação e professora associada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Portugal, e membro integrado do Centro de Investigação em Comunicação e Sociedade. É professora regular de semiótica, comunicação e linguagens, jornalismo e som. Os seus interesses de investigação focam-se no estudo da cultura sonora e nos estudos de rádio. Atualmente é investigadora principal do projeto “AUDIRE. Audio Repository: Saving Sonic-Based Memories”, tendo também coordenado o projeto “NET Station: Shaping Radio for the Web Environment” (2012-2015). Madalena Oliveira é vice-presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom), tendo fundado o Grupo de Trabalho português de Rádio e Meios Sonoros e exercido as funções de *chair* da Radio Research Section da European Communication Research and Education Association (ECREA) entre 2012 e 2018.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8866-0000>

Email: [madalena.oliveira@ics.uminho.pt](mailto:madalena.oliveira@ics.uminho.pt)

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar,  
4715-398 Braga, Portugal

Cláudia Martinho é investigadora, artista, arquiteta e acústica. É doutorada em arte sonora e atualmente é membro da equipa do projeto “AUDIRE. Audio Repository: saving sonic-based memories”, na Universidade do Minho, Portugal. Cláudia Martinho tem feito experiências com som ambiental, ressonância espacial e geometria, com o objetivo de regenerar as relações entre o ser humano e os ecossistemas envolventes. O seu processo de pesquisa envolve arte sonora, arquitetura, ecoacústica, arqueoacústica, animismo e ativismo, gravação de campo, desenho de paisagens sonoras, instalação, performance, música experimental e workshops. O seu trabalho tem sido partilhado em diversos contextos, nomeadamente em eventos e exposições culturais, em Portugal e no estrangeiro. Além do seu envolvimento em vários projetos colaborativos, Cláudia Martinho foi coeditora da antologia *Site of Sound: Of Architecture and the Ear - Vol. 2* (O Lugar do Som: Da Arquitetura e do Ouvido), cocuradora do evento “Public Art and Urban Interventions” (Arte Pública e Intervenções Urbanas), Bienal de Bordéus, França, e colaboradora do Bureau des Mesarchitectures, Paris, França.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6226-6128>

Email: [claudiamartinho@ics.uminho.pt](mailto:claudiamartinho@ics.uminho.pt)

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar,  
4715-398 Braga, Portugal

**Submetido: 18/02/2021 | Aceite: 30/04/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*



**LEITURAS | *BOOK REVIEWS***



## RECENSÃO DO LIVRO *A CIDADE EM TODAS AS SUAS FORMAS* BOOK REVIEW OF *A CIDADE EM TODAS AS SUAS* *FORMAS (THE CITY IN ALL ITS FORMS)*

**Thatiana Veronez**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

---

La Rocca, F. (2018). *A cidade em todas as suas formas* (A. A. Ramos, Trad.). Editora Sulina. (Trabalho original publicado em 2013)

A obra *A Cidade em Todas as Suas Formas* da autoria do sociólogo Fábio La Rocca, publicada em 2018 pela Editora Sulina, no Brasil, é a tradução para língua portuguesa da obra original publicada em 2013, pela CNRS Éditions, sob o mesmo título.

Com inúmeros trabalhos publicados nas temáticas de sociologia do imaginário, comunicação e média, sociologia visual, cidades e espaços urbanos, neste livro, dividido em quatro capítulos, Fábio La Rocca presenteia os leitores, ao longo das páginas, com um passeio apaixonado pelo universo citadino, sendo, assim, capaz de suscitar reflexões acuradas e atualizadas sobre as infinitas possibilidades urbanas em constante metamorfose. Frequentemente resgatando obras de Simmel, Heidegger, Baudrillard, Maffesoli, entre outros, é-nos fomentado um desassossego: afinal, é necessário aprender a pensar com os olhos as ambiências urbanas.

Com o intuito de elaborar uma *flânerie* literária pelos capítulos, passamos a registar abaixo algumas impressões e reflexões que a obra despertou.

### DEAMBULAR POR AMBIÊNCIAS URBANAS NUMA CLIMATOLOGIA ATUAL

Numa primeira paragem, La Rocca apresenta, em forma de pergunta, uma síntese das próximas páginas. “De que maneira olhar a cidade?” (La Rocca, 2013/2018, p. 17). Haveria, perguntámos, uma maneira mais correta de ver o espaço urbano? Reconhecendo essa impossibilidade, é proposto pensar, então, em novas maneiras de perceber, compreender, sentir e viver a(s) cidade(s). Para isso, é necessário deambular por seus caminhos e experienciar sua “pele” arquitetónica, suas formas, estilos, identidades e fragmentos. Até que a urbe, como Calvino (1972/1990) refere, responda a uma pergunta nossa.

Nessa climatologia contemporânea, compreende-se a mudança de paradigma urbano que o La Rocca evoca. As cidades lineares, oriundas do racionalismo estrutural à Le Corbusier cedem espaço, como que numa eclise, às cidades pós-modernas de Robert Venturi e Denise Scott-Brown, que preveem a explosão de formas, situações abertas e uma estética da diversidade.

Nessa deambulação urbana, forma e modalidades da cidade física são interpretadas ao lado da sensibilidade da experiência estética dos diferentes sujeitos responsáveis por dar sentido ao lugar. Esse encontro profícuo entre espaço e socialidade, resgatado sob a análise heideggeriana do “ser-cidade”, é elucidado como “um processo de elaboração simbólico do espaço que emerge nas práticas da vida quotidiana” (La Rocca, 2013/2018, p. 20).

As cidades são compreendidas, dessa maneira, como uma poética sensível que reflete seu espírito pós-moderno, seja (a) através da cidade–corpo arquitetónica com formas sinuosas, ícone de beleza que espacializa o imaginário e funciona como um *medium* ao realizar o transporte de narrativas polissêmicas; (b) a partir da cidade–*cyborg* caótica, espetáculo gigante, resgatada pelo autor na metáfora *blade runnerização*; ou (c) na compreensão dos “superlugares” — neologismo associado à ideia de não-lugar em Marc Augé (1992/2016), em obra publicada no ano de 1992 — de atração psicofísica que se espalham pelas metrópoles, alterando e se configurando como espaços magnéticos para consumo não apenas de objetos, mas principalmente de desejos, pulsões e sonhos.

### IMAGINÁRIO(S) URBANO(S)

No segundo capítulo, intitulado “Formas do Imaginário Urbano”, a cidade reafirma-se enquanto um grande laboratório de investigação do social ao se tornar uma personagem cinematográfica. Objeto de numerosas análises nos últimos anos, o cinema foi visto por Marc Ferro (1977/1992), na década de 70 do século XX, como aquele que oferecia uma contra-análise da sociedade. No seguimento dessa premissa, observa-se que a magia desse *medium* seria a de contribuir na produção e propagação de um imaginário social e de mapas mentais. Na esteira dessa ideia, valendo-se de inúmeras referências, La Rocca depreende que uma das possibilidades de imaginários urbanos está intrinsecamente relacionada com o mundo das imagens no cinema. Em suas palavras: “o cinema se apresenta como a produção de uma cultura urbana capaz de nos mostrar e de nos fazer enxergar a vastidão das formas da paisagem urbana que, consequentemente, se tornam paisagens cinematográficas” (La Rocca, 2013/2018, p. 81). Assim, é na visualidade do cinema que conseguimos experimentar e verificar a complexidade da(s) forma(s) urbana(s), numa nova cartografia mental criada individualmente em cada um(a) da audiência.

Essa análise caminha na direção de uma *fenomenologia da percepção*, proposta por Merleau-Ponty no ano de 1945, como bem refere o autor. O cinema realiza, nas considerações de La Rocca, um convite à reflexão da relação individual dos sujeitos com o espaço e redesenha, dessa maneira, uma “geografia íntima” da cidade. Entretanto, nessa intimidade haveria espaço para enxergar-se em comunidade?

Tecendo considerações sobre a cidade coletiva, ou melhor, a cidade dionísica (Maffesoli, 2003) em que nos embebedamos e *flanamos* (Baudelaire, 1976, como citado em La Rocca, 2013/2018), La Rocca traz uma outra sugestão de imaginário urbano: a *hype city*. Nesse ponto, é considerada uma cartografia urbana do divertimento, do

“sensacionalismo dos prazeres”, da “religação tribal”. Diversos episódios festivos da *city* tornam-se *medium* da “excitação nervosa mobilizando todos os sentidos. Uma mobilização total e sinestésica das energias que acompanha a ideologia do divertimento” (La Rocca, 2013/2018, p. 109).

Independentemente de como e onde, a partir desse ponto é possível interpretar a cidade em “um processo contínuo de transformações e de transfigurações dos seus próprios espaços” (La Rocca, 2013/2018, p. 125). O autor desestrutura e reestrutura a urbe a partir da narração coletiva de situações infinitas que acontecem no quotidiano. Comunicação e comunidade. Num dinamismo existencial, pedaços de vida, lugares de socialidade e espaços (sensíveis) de emoções concebem e significam, num processo ritualístico originado pelos sujeitos, seguindo a linha de James Carey (1992), aquilo que hoje conhecemos como a realidade simbólica da/na cidade. São as práticas coletivas que “conferem sentido, valores e significações ao espaço” (La Rocca, 2013/2018, p. 135). Não há cidade sem seus habitantes.

#### VER E PENSAR COM OS OLHOS

No terceiro ponto, há uma crescente solicitação visual oriunda da proliferação da imagem nas cidades que, por sua vez, experienciam um *continuum* elaborar quotidiano de experiências e possibilidades. As formas urbanas são, então, consideradas como um polígono de sinais. “Nós nos vemos numa posição de relação com essa solicitação visual como nunca antes vista, uma solicitação apta a exercer um poder de fascinação, de atração, mas também de repulsão” (La Rocca, 2013/2018, p. 158). Martins (2011), na obra *Crise no Castelo da Cultura: Das Estrelas Para os Ecrãs*, já atestava que a “imagem constitui a própria forma da nossa cultura” (p. 77).

Nesse percurso guiado por inúmeros *stimuli* visuais pelas cidades, entretanto, podemos adotar a atitude *blasé* simmeliana como forma de uma certa proteção ou realizar uma *flânerie* visual seja nas deambulações diárias ou nos entre-caminhos para o devir incontável. Em transportes ou ao ar livre, sentados no interior de um café, por exemplo, é necessário (re)aprender a ver a cidade por trás desse vidro-tela.

Nessa travessia urbana da climatologia pós-moderna, sem certezas e promessas, “aparece então uma constelação comunicacional, que é bem o sinal de uma espacialização estética a partir da qual um percurso do imaginário urbano é acionado” (La Rocca, 2013/2018, p. 165). Há espaço, então, para (a) tocar (com) o olhar através da publicidade exterior, corpo social, forma de comunicação e expressão cultural que contribui para desenhar um espaço urbano — e inibir ou mesmo impedir outros (Pires, 2007) —; e (b) para manifestar um “ser-no-mundo” a partir dos *graffiti*, interpretados por La Rocca (2013/2018) como códigos visuais e linguísticos, tatuagens na “pele” urbana, “ícones que produzem um imaginário visual que se incrusta nos interstícios urbanos, e que tornam as ruas similares a galerias de arte a céu aberto” (p. 211).

## NAVEGANDO POR CIDADES HÍBRIDAS

Após percorrer a gramática visual urbana que se configura como uma “metáfora emocional e ao mesmo tempo simbólica” (La Rocca, 2013/2018, p. 211), no quarto capítulo, é apresentada a *tecnópolis*. Ao iniciar este percurso, La Rocca nos provoca com a pergunta do arquitecto Cedric Price, que remonta a década de 60 do século XX: “se a tecnologia é a resposta, qual seria a questão?” (La Rocca, 2013/2018, p. 213).

Ao pensar as metrópoles cada vez mais permeadas pelo tecnodigital, invariavelmente novas formas de viver e habitar esses espaços despoletam no quotidiano. Essa fusão urbana, onde a “*technè* entra em fusão com o *bios*” (La Rocca, 2013/2018, p. 217), é vista a partir dos tópicos interconexões mediáticas, espacialidades tecnodigitais e *second city*.

Na climatologia contemporânea, a vida e presença humana na urbe — sempre *on* ou *available* — é registada e partilhada num *imprinting* digital tribal; ampliada e “orientada” — e algumas vezes possibilitada — pela presença tecnológica, em que um exemplo possível são as modulações digitais de deambulação digital como Google Maps, Google Earth, Drive & Listen, entre outros.

Seria essa a despedida do *flâneur/flâneuse* que circula pelas galerias e ruas inebriado pelas ambiências mil?

Em consonância com as ideias de Leite (2006), compreende-se, a metamorfose da personagem baudelairiana. Afinal, nessa nova concepção de espaço, ou melhor, nessa *second city*, onde se potencializam as capacidades de comunicação e armazenamento de informação — o ciberespaço — há espaço para a *ciberflânerie*. Na pós-moderna “arquitetura de bits”, há espaço para um “ser-cidade” reconfigurado ontologicamente, nutrido e habitado de maneira simbiótica, interativa e cada vez mais híbrida.

O passeio chega ao seu fim quando as páginas deixam de surgir, mas segue como um valioso contributo epistémico em nossa *flânerie* do conhecimento sobre a(s) *cidade(s) em todas as suas formas*.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

## REFERÊNCIAS

- Augé, M. (1992/2016). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (M. S. Pereira, Trad.). Livraria Letra Livre.
- Calvino, I. (1990). *Cidades invisíveis* (D. Mainardi, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1972)
- Carey, J. (1992). A cultural approach of communication. In J. Carey (Ed.), *Communication as culture. Essays on media and society* (pp. 13–36). Routledge.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história* (F. Nascimento, Trad.). Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1977)

La Rocca, F. (2018). *A cidade em todas as suas formas* (A. A. Ramos, Trad.). Editora Sulina. (Trabalho original publicado em 2013)

Leite, J. (2006). Da cidade real à cidade digital: A flânerie como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. *Famecos*, 13(30), 99–105. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2006.30.3380>

Maffesoli, M. (2003). *O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas* (R. Almeida & A. Dias, Trad.). Instituto Piaget.

Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura: Das estrelas para os ecrãs*. Grácio Editor.

Pires, H. (2007). *Gritos na paisagem do nosso interior: A publicidade outdoors e a experiência sensível, nos percursos do quotidiano: à deriva por entre lugares imaginários* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. RepositóriUM. <http://hdl.handle.net/1822/7100>

## NOTA BIOGRÁFICA

Thatiana Veronez é doutoranda em ciências da comunicação na Universidade do Minho. É investigadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Os seus interesses de investigação incluem as temáticas da comunicação cultural, com especial interesse em questões dos estudos urbanos e arte visual urbana, cultura visual televisiva, e estudos de género e sexualidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3271-3449>

Email: [b12277@ics.uminho.pt](mailto:b12277@ics.uminho.pt)

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga

**Submetido: 11/05/2021 | Aceite: 14/06/2021**

*Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional.*