



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Rafael dos Santos Oliveira

**Sobre fluxos: a experiência deslocada de grupos
invisibilizados intermediada pelo hip-hop e outras tecnologias**

Rio de Janeiro

2019

Rafael dos Santos Oliveira

**Sobre fluxos: a experiência deslocada de grupos invisibilizados intermediada
pelo hip-hop e outras tecnologias**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48 Oliveira, Rafael dos Santos.
Sobre fluxos: a experiência deslocada de grupos invisibilizados intermediada pelo hip-hop e outras tecnologias / Rafael dos Santos Oliveira. – 2019.
81 f. : il.

Orientador: Jorge Luiz Cruz.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Arte urbana - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Espaço urbano – Teses. 4. Arte e tecnologia - Teses. I. Cruz, Jorge, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26(815.3)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rafael dos Santos Oliveira

Sobre fluxos: a experiência deslocada de grupos invisibilizados intermediada pelo hip-hop e outras tecnologias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre) ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 19 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Lilian do Valle
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Beatriz Cerbino
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, dentre tantas pessoas que contribuíram com esse projeto, aos meus pais, pelo afinho com o qual me forneceram insumos para questionar e aprender. Este trabalho, ou os desdobramentos que nele culminaram, não teria sido possível sem a motivação incessante que me foi dada por tia Angela, falecida pouco tempo após a defesa desta dissertação. Se hoje faço arte, devo agradecer substancialmente às contribuições de minha tia, ao me ensinar técnicas simples de desenho e leitura.

Sobre os que já se foram, também gostaria de agradecer à Victor Hugo dos Santos, amigo e dançarino entusiasta, cuja vida foi interrompida pouco antes da defesa deste trabalho. Kaleghari, como era conhecido, me ajudou em minha pesquisa servindo como modelo para alguns trabalhos. Suas indagações, seus gostos e sua impressão do mundo continuam comigo, e permeiam à minha poética. Também gostaria de agradecer a Luciano Costa por suas indagações sobre a cena, e por me direcionar a uma prática mais pacífica. Obrigado por querer fazer paz.

Sobre os que ficam, gostaria de agradecer incondicionalmente ao meu orientador, Jorge Luiz Cruz ao longo de toda essa empreitada, pela paciência e pelo tato no decorrer da orientação. Suas dicas e provocações incrementaram a relevância da minha produção. Também agradeço à Luciana Mayume e Álvaro Alves, meus parceiros no projeto artístico Coletivo 56, de que faço parte desde 2015, além de Natalie Souza, aos colaboradores da Oi Kabum! Lab e aos frequentadores da cena bass carioca.

RESUMO

OLIVEIRA, Rafael dos Santos. **Sobre fluxos:** a experiência deslocada de grupos invisibilizados intermediada pelo hip-hop e outras tecnologias. 2019. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O trabalho em questão diz respeito a reflexões e a uma produção artística no campo dos fluxos, em um sentido amplo. Neste texto, procura-se averiguar a experiência de deslocamento de diversos indivíduos oriundos de áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro e intermediada pela música de matriz africana. É feito um apanhado teórico acerca das expressões marginais criminalizadas pela opinião pública no Brasil e sobre a formação das primeiras favelas sob a ótica do Direito À Cidade. Ao longo do trabalho, foram produzidas obras no âmbito do vídeo, da intervenção e da instalação, que identificam esses deslocamentos na cidade como possibilidades de afirmação e de motivação do indivíduo.

Palavras-chave: Arte e vida. Direito à cidade. Arte e tecnologia. Teoria do fluxo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Rafael dos Santos. **On flows:** the displaced experience of marginalized groups intermediated by hip-hop and other technologies. 2019. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The work presented depicts some reflections and an artistic production in the field of the flows, in a broad sense. In this text, it is aimed to verify the experience of displacement of many individuals originated from peripheric areas from great Rio de Janeiro and intermediated by African-based music. A theoretical research is then conducted on the marginal expressions that were criminalized by the public opinion in Brazil and also about the formation of the first favelas under the viewpoint of the Right to the City. Throughout this work, some oeuvres were produced within the scope of the video, the intervention and the installation, that identify these displacements in the city as possibilities of affirmation and motivation of the individuals.

Keywords: Art and life. Right to the city. Art and technology. Flow theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Quadro da animação generativa “Celesteki”	48
Figura 2 –	Instalação Celesteki exposta na Mostra da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.....	49
Figura 3 –	Render conceitual de instalação “Celestéki 2.0” ambientado em Curitiba em período diurno	50
Figura 4 –	Render conceitual de instalação “Celesteki 2.0” ambientado no Rio de Janeiro em período diurno	50
Figura 5 –	<i>Flyer</i> de divulgação da intervenção do “Sarau instantâneo”	51
Figura 6 –	Registro da primeira experimentação do “Sarau Instantâneo” mesclando vozes improvisadas e vídeos	52
Figura 7 –	Registro da segunda experimentação do “Sarau Instantâneo” ocorrida na Casa Nem, na Lapa	53
Figura 8 –	Terceira experimentação, ou gravação do vídeo <i>teaser</i> para a intervenção do “Sarau Instantâneo”	54
Figura 9 –	Detalhe do projeto gráfico da festa “EmTranse”	57
Figura 10 –	Quadro do vídeo de divulgação para redes sociais da festa “EmTranse”	58
Figura 11 –	Registro da primeira edição da festa “EmTranse”, pista inferior	59
Figura 12 –	Projeto gráfico contendo logotipo para a segunda edição da festa “EmTranse”	60
Figura 13 –	Trecho de entrevista com Pedro Cholodoski	61
Figura 14 –	Render conceitual de instalação HAF #2 frontal	62
Figura 15 –	Render conceitual da instalação HAF #2 anterior	63
Figura 16 –	Detalhe da estrutura do cubo durante a etapa da montagem ..	67
Figura 17 –	Material de divulgação para a oficina realizada no festival Conexidade	68

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	CONTEXTUALIZAÇÃO	12
1.1	A luta anticapitalista: da crítica marxista à intensificação da experiência urbana	12
1.1.1	<u>Benjamin e a vivência moderna</u>	21
1.1.2	<u>Direito à cidade nos trópicos</u>	33
1.2	Sobre fluxos e fortalecimento	39
2	SÍNTESE	45
2.1	O corpo e a cidade em três fluxos	45
2.1.1	<u>A vadiagem</u>	46
2.1.2	<u>O trânsito</u>	55
2.1.3	<u>A redenção</u>	63
	CONCLUSÃO	72
	REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Antes de começar o texto em questão é importante ressaltar a importância do emprego da primeira pessoa no que se sucederá: falo de uma realidade da qual pertenço, experimento junto de um grupo de semelhantes (ainda que no seio da alteridade, que gera o cada um) e relato a partir do meu corpo, carne, encarnado. A ideia do texto que compõe essa pesquisa nasceu muito antes da minha entrada no âmbito da pós-graduação, especificamente quando entrei em contato com as primeiras festas de ruas do estilo *Bass Music*, como ocorrido na festa *Wobble*, de 2013. Nesta experiência, recobrei meus contatos com a dança popularmente conhecida no Brasil como rebolado, e que era algo que fazia comumente durante a infância intermediado pelo axé *music*. O objetivo geral da pesquisa que realizo ao longo desta dissertação é o de discorrer sobre fluxos performados por identidades marginalizadas do sistema: pessoas negras e não-binárias. No trabalho em questão, opto por evidenciar as poéticas de fluxo que envolvem a música, em especial gêneros da cultura *Hip-Hop* no Brasil e no mundo. Essas poéticas envolvem os participantes tanto em territórios mais individuais quanto no encontro do espaço urbano, no calor das festas de rua.

A dinâmica da festa, especificamente para os que rebolam, é marcada por uma estereotipação e sexualização que a impregnaram culturalmente de signos pejorativos. Por um contexto familiar marcado por violências de cunhos racista e homofóbico, eu acabei por enterrar as experiências o rebolado apenas no meu quarto, desde minha infância até a experiência ocorrida na Praia do Leme, no natal de 2013. Um ano após isso, comecei a conduzir um projeto teórico prático de TCC no curso de Bacharelado em Design, intitulado “A Revolução Será Videotecada: O Protagonismo de Grupos Invisibilizados Através de Ambientações Interativas”, em que discutia sobre estratégias desenvolvidas por organizadores de festas de rua em duas cidades do Brasil, e imaginando a Videotecagem (VJing) e técnicas de captura de movimentos como uma mídia engajada na projeção de corpos outros. Ao longo da fundamentação teórica desse projeto, percebi como o recorte da pesquisa culminaria em um trabalho dissertativo, com forte apego às estruturas tradicionais e sem espaço para uma expressão poética de minha parte. Se de uma forma este trabalho não extrapolou a questão poética, ele efetivamente me consolidou um

problema acerca de intersecções de raça, gênero e sexualidade na pista de dança, sendo essa pista caracterizada na rua, e é essa consolidação que eu levei como o problema que causa esta dissertação.

No tocante de um trabalho problematizado a partir de uma poética em progresso, eu precisaria falar de mim: como me entender enquanto um corpo em fluxo constante, seja intermediado pela música ou por outras mídias que se desenrolam ao longo do cotidiano? Como extrapolar a problemática familiar que me afastou de manifestações como o rebolado e o *funk* durante a infância se este “falar de mim” ainda se faz com uma rigidez cientificista? Como me entender dentro de um âmbito público e privado, intermediado por essas mídias que retroalimentam a cultura visual do *Hip-Hop*? O que eu sei de mim é que costumo dançar, em estado dançante praticamente em todos os momentos em que estou acordado, e palpito que nos sonhos seja uma situação parecida. Pesquiso por paixão pessoal danças orientais como o Bon Odori e o ParaPara desde a adolescência, tendo sido praticante do ParaPara desde os 14 anos, idade em que treinava a dança em espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, junto com uma dezena de amigos que aproveitava o reflexo de prédios espelhados para sincronizar danças previamente coreografadas. A dança sem dúvidas foi o ponto de partida e norteador desta pesquisa-escrita-dissertação-fluxo que se somou ao longo desses últimos dois anos (e tantos). Foi por problemas que me foram apontados dentro do campo da dança, da expressão corporal e da performance que eu aprimorei e defini o problema a ser discutido neste texto.

Desde a etapa de pré-projeto é importante perceber as atualizações no título do trabalho. Anteriormente, prezava-se por incluir o termo heterotopias e associá-lo às ficções possíveis do mundo dos videoclipes. O momento de mudança se deu ao longo da realização do primeiro trabalho em vídeo, intitulado *Heterotopia Afrocentrada Ficcional #1*(2017), em que durante uma das entrevistas, a performer não-binária Pedro Cholodoski menciona a sensação de estar em um videoclipe durante o seu trânsito no espaço urbano. A relação entre transe e trânsito é explicitada por Luís Antônio Simas pelo viés dos corpos na produção de espaços de encantamento (O DIA, 2016) e foi justamente através do contato com sua contribuição, especificamente sua palestra proferida à Oi! Kabum Lab em 2017 e seu artigo de opinião para o Jornal O Dia que a alteração foi feita. Além disso, foi de suma importância que eu me afrocentrasse ao longo dessa pesquisa e assumisse

uma perspectiva mais engajada no que diz respeito às minhas referências: a maior parte dos pensadores que trouxe era composta por pensadores europeus e eurocentrados, partindo seus pressupostos de cidades europeias, e isso se manteve até o momento da qualificação, nos primeiros contatos com a banca, momento onde as trocas me possibilitaram expandir esse repertório com contribuições decoloniais, descentralizadoras, diaspóricas e que falam por um viés de protagonismo, e não mais investigando o corpo outro. Essa afrocentralidade quando irrompo a problemática dos preconceitos familiares e a atrelo as teorias de embranquecimento racial, componente fundamental ao racismo estrutural que se percebe até hoje praticado pela superestrutura do Capital.

A metodologia empregada para a realização desse projeto se sucedeu por uma série de tentativas e de reformulações do texto. Optou-se por manter a formatação do desenvolvimento em dois capítulos principais para o texto da dissertação: fundamentação teórica e síntese. Ambas conterão citações de livros, mas a síntese será um capítulo mais pessoal, com maior disposição de fluxo subjetivo e de experimentações. Foi realizada uma pesquisa aplicada no âmbito do espaço urbano e dos corpos marcadores da alteridade que ali se movimentam. Para tanto, formatei a fundamentação teórica de modo a responder a lógica da cidade com o passar do tempo desde a percepção do fetichismo e da popularização do *flanêur* enquanto uma pessoa produtora de movimento e fluxo. Após isso, passo a me debruçar sobre os movimentos de Direito À Cidade e aos Situacionistas, que propõem também uma intensificação do cotidiano através de exercícios de deslocamento, movimentos chamados de *derivas*. Logo a seguir, comento sobre a Teoria dos Fluxos e alguns movimentos de revalorização comunitária e da vida urbana, como o *Hip-Hop*. Nisto, adentro o momento das sínteses, onde discorro sobre outros movimentos urbanos pesquisados entre 2017 e 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Ao todo o capítulo de sínteses compreende três produções, sendo um vídeo, uma série fotográfica analógica em pequeno formato (com filmes de 35mm), e um projeto conceitual para instalação/monumento.

Sobre o âmbito do Direito à Cidade, inclusive, é percebido que boa parte da crítica se entremeia à crítica da razão do urbanismo enquanto atividade. É visto que o urbanismo enquanto ciência culminou nas atividades de zoneamento por atividade e renda, o que modificou drasticamente o panorama das cidades e veio a gerar os primeiros movimentos de gentrificação no mundo, ainda no século XIX. Às

populações mais pobres, empurradas para as periferias, em sua maioria em condições precárias de habitação, passou a construir sua própria indústria cultural, com expressões na música, literatura e dança, e desta disputa de narrativa vemos a difusão da cultura *Hip-Hop* e *funk*, por exemplo.

Pessoalmente as motivações também são várias, já que trabalho no âmbito da *bass music*¹ e das festas de rua desde 2015 e me interesso pela cena e pela componente ritualística da festa e do transe performático da pista de dança. Vejo neste trabalho uma oportunidade para confluir assuntos que particularmente me interessam tanto no âmbito acadêmico quanto no pessoal.

¹ O termo *Bass Music* seria um macro-gênero musical que abarca outros estilos como RnB, *Grime*, *Drum n Bass*, *Bassline* e outros (disponível em: <https://www.residentadvisor.net/features/1539> último acesso em: 30/09/2018).

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Para a concretização dos trabalhos artísticos planejados ao longo desta dissertação, é de suma importância que retomemos determinados aspectos dos pensamentos de alguns teóricos a respeito do espaço urbano, desde o início da era moderna até os dias atuais. Para tanto, no presente capítulo, estudaremos a cidade e seus habitantes pela ótica do modernismo, interpretando tanto o fenômeno da luta de classes quanto da fetichização da mercadoria, e fazendo uso desses termos, desdobraremos a crítica à modernidade através de autores como Charles Baudelaire e Walter Benjamin. Após isso poderemos adentrar às contribuições de Henri Lefebvre a respeito do Urbanismo como um mecanismo subserviente ao Capital especulativo e, portanto, aos anseios de classes dominantes. Posto isto, refletiremos sobre o papel da Internacional Situacionista na crítica do Espetáculo e na proposição de situações como uma estratégia de insubordinação ao Capitalismo. Após isso, evocaremos a Teoria de Fluxo e manifestações de culturas afrodiáspóricas para discutir novas estratégias de fortalecimento de comunidades e grupos à margem.

1.1 A luta anticapitalista: da crítica marxista à intensificação da experiência urbana

É importante que se considere a trajetória e, em particular, os escritos de Marx para que possamos perpassar alguns aspectos da teoria que o sucede e que culminará na síntese artística deste projeto. De um modo geral, percebe-se que suas maiores contribuições literárias estão na análise do âmago do *Capital* (Marx, 2011) e na proposição de outros sistemas político-econômicos, culminando no *Manifesto do Partido Comunista* (1848). Bottomore (1988) alude à Engels, que vê as maiores contribuições científicas de Marx na percepção do Materialismo Histórico e na Teoria da mais-valia. O termo Materialismo Histórico é crucial para elucidar o cerne da filosofia marxista. Para entender o emprego do termo, precisamos nos ater à noção de dialética proposta por Marx. Segundo Pires (1997), as correntes filosóficas apresentadas por Aristóteles e que culminam no método científico e da lógica formal

procuram apresentar a dicotomia, no que a um evento só caibam a possibilidade de ser ou não (PIRES, 1997), o que contribui para uma noção polarizada de sujeito e objeto. É somente com a dialética proposta por Hegel que esta noção binária passa a se descolar do método científico. O que Hegel propõe é uma linha de pensamento que passa a entender um evento como algo que possa ocorrer ou não pela concomitância de fatores (Ibidem). Sendo assim, o que nos permite interpretar a lógica dos eventos e a História é um estudo aprofundado acerca dos elementos que circundam e influenciam o evento. Marx reinterpreta os estudos de Hegel na medida em que propõe um método para compreender os eventos históricos. “Para o pensamento marxista, importa descobrir as leis dos fenômenos de cuja investigação se ocupa; o que importa é captar, detalhadamente, as articulações dos problemas em estudo, analisar as evoluções, rastrear as conexões sobre os fenômenos que os envolvem” (PIRES, 1997, p. 85-86).

Este termo opõe-se à noção de Idealismo Histórico, que “entende as ideias ou a consciência como os agentes fundamentais ou únicos da transformação histórica” (BOTTOMORE, 1988). Podemos interpretar o termo Materialismo Histórico, portanto, como uma visão do desenrolar da história que procura a causa final e a grande força motriz de todos os acontecimentos históricos importantes no desenvolvimento econômico da sociedade, nas transformações dos modos de produção e de troca, na consequente divisão da sociedade em classes distintas e na luta entre classes (ENGELS apud BOTTOMORE, 1988, p. 383).

No que tange o termo mais-valia, ou mais-valor, Marx aponta que esta seria “a forma específica que assume a exploração sob o capitalismo” (BOTTOMORE, 1988, p. 335). Seria basicamente a diferença específica, que toma o nome de lucro, nas mãos dos donos dos meios de produção, observando o fato de que a produção líquida da força trabalhadora é substancialmente maior do que o que se recebe como salário. Podemos interpretar este fenômeno como a separação do lucro obtido através da mão-de-obra trabalhadora por meio de imposições das elites dominantes (MARX, 2011). É através da noção de mais-valia que se faz pungente a crítica de Marx sobre as relações sociais do trabalho, onde não mais o trabalhador se realiza enquanto homem por meio dos frutos do trabalho, mas novas relações de escravização se estabelecem, não estando o proletariado em condições de romper com essa premissa. Esta condição de impotência, além do sentimento de estar alheio à totalidade do processo de produção de mercadorias chama-se alienação

(RANIERI, 2006), e é fundamental que entendamos o conceito para compreender a crítica à indústria cultural formulada por pensadores que sucedem a Marx.

É no contexto de crescimento do Capitalismo Financeiro e Industrial que Marx formaliza a noção de Materialismo Histórico, e neste contexto de formação de classes e da ascensão de um poder hegemônico dominante que vemos a edificação de obras monumentais além de reformas com o intuito de sofisticar as cidades. Neste caso, podemos citar a reforma de Haussmann em Paris, que não apenas culminou na criação dos *boulevards* e das novas malhas viárias da cidade, mas que principalmente permitiu uma política de *zoning*, ou zoneamento (DORON, 2008), que aproximou as elites e a burguesia dos centros urbanos e afastou as massas para as periferias, seja pela formação de condomínios e outros agrupamentos proletários, no caso de trabalhadores, ou pelo surgimento da zona, área interpretada por Doron (2008) e seus pares como um terreno fora das fortificações de Paris que passou pelo descaso das autoridades e que tornou-se lar dos mais diferentes tipos de pessoas marginalizadas. Marx percebe esta dinâmica dos centros, mas apenas mais tarde estudos aprofundados sobre isso seriam realizados, com a proeminência de Walter Benjamin, Henri Léfèvre e David Harvey com uma contundente crítica à ontologia do Urbanismo.

O termo Materialismo Histórico possibilita uma compreensão diferente da História não mais embasada no ideário, mas sim nas relações produtivas entre os indivíduos. Marx interpreta o caso da Era Moderna não apenas pelo viés da tecnologia, mas sobretudo como fruto de relações sociais entre dois atores, senão grupos de atores: a burguesia e o proletariado. É pela efetivação desses dois grupos que o Capitalismo se consolida nos centros urbanos junto com seus mecanismos de controle. Nesse sentido, as classes dominantes sempre tentarão suprimir o intuito de emancipação do proletariado, seja pelos mecanismos do trabalho, como intensas jornadas, ambientes insalubres e a retirada de direitos trabalhistas.

Através deste novo contexto que Marx problematiza a formação de classes no ambiente do trabalho, e o acirramento de suas diferenças até o que se entende como luta de classe. Marx aponta que a consolidação da classe burguesa, que detém os meios de produção se deu por conta da assimilação da classe trabalhadora, ou do proletariado. O autor, que é oriundo de um ambiente familiar burguês, se debruça sobre o sistema fabril alemão do século XIX de modo a formar uma crítica contundente ao tipo de produção material da época, a efetivação de um

projeto de modernidade. Segundo o autor, a mais-valia seria o conceito crucial para a percepção da primeira desigualdade entre as classes, de modo que o valor de uma mercadoria pressupõe o lucro de quem detém do meio de produção e destitui esse valor das forças de quem o produz. Marx ainda aponta que é na consciência da classe proletária partindo do reconhecimento desses processos que podemos acirrar a luta de classes, admitindo uma trajetória revolucionária (MARX, 2011).

Se por um lado os mecanismos de controle e empobrecimento da vida proletária são evidentes, por outro também são vistas estratégias irrompidas de baixo para cima, como a formação dos sindicatos, as greves, a desobediência civil, as ocupações, a manifestação, e também outros modos de assimilação da empresa, como é o caso das cooperativas e dos exemplos trazidos no campo da Economia Solidária. Especificamente entre os séculos XVIII e XIX, é vista a difusão dos primeiros sindicatos e movimentos grevistas contra jornadas de até 18 horas diárias. Neste ambiente também foi formado o movimento Cartista, que ganha esse nome por causa da confecção da Carta do Povo, e também o movimento ludista, formado como uma ofensiva contra o desemprego estrutural e conhecido pela estratégia de danificação das máquinas como uma forma de reivindicação da força de trabalho humana.

No livro *O Capital*, publicado originalmente em 1867, Marx debruça-se sobre as relações sociais intermediadas pelas mercadorias. Enquanto também aborda temas como o mais-valor e uma taxonomia a respeito do trabalho, Marx procura enfatizar que este fenômeno social consiste na efetivação da mercadoria enquanto possuindo uma “energia própria” que conduz o valor final do produto. É importante assumirmos que a questão da mercadoria passou a ser fundacional para o desdobramento do cotidiano principalmente em virtude das Revoluções Industriais, das Grandes Navegações e pelo advento da imprensa. É através da difusão de livros, periódicos e das técnicas de gravura que o panorama cultural passa a se descolar de uma premissa religiosa, por exemplo. Efetivamente, a reprodução técnica de obras como a Bíblia traduzida acarretou em profundas transformações políticas, como a Reforma Protestante e a Contrarreforma. As revistas e jornais, especialmente no séc. XIX, passam a incluir páginas dedicadas à publicidade dos mais diversos produtos, criando fetiches e expandindo o movimento consumidor.

Marx argumenta que os produtos em geral possuem uma “mística” que advém dos seus processos transformativos, que não está fundada em sua forma ou

matéria, mas primordialmente em uma relação traçada com quem a produz e consome. Segundo Marx, entendemos essa mística “como propriedades sociais que são naturais a essas coisas” (MARX, 2011, p. 206). Marx procura associar este processo de transformação do produto em mercadoria por um viés religioso, em que “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens” (ibidem, p. 206-207). De modo geral é neste processo de significação que se efetiva o fetichismo. Marx comenta ainda que, justamente por compararmos os valores das mercadorias, como por exemplo um quilo de ferro valendo o mesmo que duas onças de ouro, notamos o valor enquanto uma grandeza, e não mais enquanto um caráter. Esta legitimação ocorre, segundo Marx à sua época, sem que de fato seja possível a sua identificação. Além disso ela acontece pois comparamos o valor de todos os produtos oriundos do trabalho.

Podemos entender a fetichização como um mecanismo retroalimentador do sistema capitalista em que está inserido. Podemos enumerar as influências que a sua existência causou e ainda realiza no espaço urbano. Passou a realizar a propriedade imobiliária por um padrão de renda e, portanto, de classe. Passou a aplicar a política de zoneamento como uma ferramenta de posicionamento das massas, movendo os mais ricos para os centros e expropriando os mais pobres e miseráveis para além das periferias. A própria política de expropriações, que negligencia aspectos importantes como a memória das relações do indivíduo com seu entorno, passou a configurar uma brutal política repressiva que consolida direitos básicos, como a moradia, como bens capitalistas, ou mercadorias. O fato é que, em um mundo onde todos os direitos se tornam mercadoria, a própria condição humana também se mercantiliza, o que torna a crítica de Marx ainda mais contundente.

Um dos momentos que passam a efetivar a fetichização não apenas como um método, mas como um pilar da superestrutura capitalista é a ocorrência das Exposições Universais nos países ditos centrais a partir de meados do século XIX. Essas exposições, inicialmente localizadas em grandes centros urbanos europeus, objetivavam um ambiente de comércio entre os países, evidenciando seus inventos e tecnologias, e é vista uma publicidade que busca a reconciliação entre nações perante à conclusão do projeto modernizante. Apesar disso, é visto que essas Exposições serviram para acirrar o sentimento de nação e os movimentos

nacionalistas que, entre outros, permitiram a eclosão das Guerras Mundiais ao longo do século XX. Além disso, as Exposições Universais corroboraram para o exotismo de países periféricos ou tidos como colônias, além de reforçarem mitos raciais contra outros povos.

Se por um lado os escritos de Marx apontam para uma contribuição científica centrada nos processos de formação de valor, podemos perceber que seus estudos servem como ponto de partida para a elaboração de uma Teoria Crítica Marxista, como pautada posteriormente por Walter Benjamin. Neste sentido, precisamos nos debruçar numa crítica ao urbanismo, em especial o impacto da realização deste panorama intermediado por mercadorias no desenvolvimento urbano, a ver, na prática de zoneamento para agregação de grandes complexos comerciais, os *boulevards* parisienses, e na expropriação das camadas populares que ali habitavam.

Em seguida ao postulado de Karl Marx, é visto que uma escola de pensamento se funda estritamente ligada à ótica do autor com o objetivo de enfatizar a crítica às sociabilidades produzidas no âmbito da Modernidade. Outros pensadores da Escola Marxista se dedicam a explorar e pesquisar os fluxos urbanos, como é o caso de Walter Benjamin. Benjamin estava igualmente a par da questão de que o conceito de fetiche aparece em Marx de modo a expor a problemática na representação e na consciência em uma via contrária ao desenvolvimento do capitalismo. Benjamin de fato viu na ênfase dada por Marx ao fetichismo uma experiência cultural da mercadoria que é menos parecida com uma “reflexão mecânica” do que com características “ambíguas”. Benjamin ressaltou a questão da ambiguidade de modo incorporado à definição de fetiche. O que é ainda mais principal é a questão de que o estudo de Benjamin da introdução aos fundamentos do fetichismo de Marx o fez definir seu próprio conceito de estrutura da sociedade. Benjamin se distancia da conceituação marxista de superestrutura como sendo uma resposta da base. Ao invés disso, ele ressalta o seu papel de importância (KANG, 2009).

De fato, Benjamin contribui com seus textos para diversos campos do pensamento humano. Para este documento, escolhem-se textos do autor especificamente na área da Teoria da Arte, do Urbanismo e das Ciências Sociais que refletem sobre o ambiente moderno, em específico o do final do século XIX e do início do século XX. Benjamin escreveu os livros “Charles Baudelaire: um poeta na

época do capitalismo avançado” e “Paris, a capital do século XIX” onde se dedica a traçar as novas dinâmicas que a cidade de Paris havia tornado possível, seja por suas galerias de lojas ou pelo intenso fluxo de pessoas no espaço público. Benjamin era, ele mesmo, um entusiasta dessas multidões e passagens, exercendo ele próprio o papel do *flâneur*, termo cunhado por Charles Baudelaire definido como “o pintor da vida moderna” (BORISENKOVA apud BAUDELAIRE², 2017). A autora Anna Borisenkova caracteriza o *flâneur* como um caminhante solitário, “percorrendo as ruas sem razão aparente, observando tudo o que se passa nos bairros e nos grandes *boulevards*, prestando uma atenção particular aos ritmos da vida urbana” (BORISENKOVA, 2017. p. 75³).

Anna Borisenkova destaca o que seria específico de uma experiência individual do século XIX, e contextualiza que o perfil do *flâneur* também passou a variar com o tempo, em torno da “participação do flâneur no meio urbano assim como a sua capacidade de reconfigurar o sentido de espaço social” (ibidem. p. 76⁴). Ela também se dedica a entender o conceito de *flâneur* para Benjamin, sendo ele o primeiro pensador creditado a de fato contextualizar o termo de Baudelaire como um “leitor da experiência europeia moderna”. Benjamin por vezes se presta ao papel de *flâneur* quando se desloca pela cidade sem destino modificando seu trajeto pelas atrações e emoções que cada rua o evocava, e principalmente de modo a estar entre as multidões. De fato, credita-se a Edgar Allan Poe, em seu livro “O Homem da Multidão” (ibidem) a primeira definição deste espectador da vida moderna. Benjamin se consagra a definir a multidão como descrito por Charles Baudelaire ao longo de sua literatura, em especial o livro, Flores do Mal (1857), que explora os novos fluxos e ritmos urbanos. No soneto “À transeunte”, lê-se:

A rua ia gritando e eu ensurdecia.
Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.

² BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*, Paris: Calmann Lévy. 1885.

³ “On remarque que l’expérience de cet(te) ami(e) de la rue, marchant dans les villes sans raison apparente, observant tout ce qui se passe dans les quartiers et les grands boulevards, tout en portant une attention particulière aux rythmes de la vie urbaine”, em tradução livre.

⁴ “[...] la participation du flâneur dans le milieu urbain, ainsi que sa capacité de reconfigurer le sens de l’espace social”, em tradução livre.

Um raio... e depois noite! – Efémera beldade
 Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
 Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! É tarde! Talvez nunca!
 Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
 Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias!
 (BENJAMIN apud BAUDELAIRE⁵, 2015. P. 27)

Benjamin destaca o soneto acima de modo a revelar o Homem Erótico e a efemeridade das relações humanas no meio urbano, bem como uma aparente falta de controle, no que tange o poder do eu lírico de possuir a bela amada. É percebida uma transposição da vida privada no meio público urbano e entende que dentro dessas relações:

O que se acentua é o valor real ou sentimental dos objetos assim preservados, subtraindo-os ao olhar profano do não proprietário; e, sobretudo, apagam-se os seus contornos de forma significativa. Não há nada de estranho no fato de a resistência ao controle, que se torna uma segunda natureza no elemento antissocial, se manifestar também na burguesia abastada (BENJAMIN, 2015, p. 28).

Efetivamente, Benjamin entende o *flâneur* como “uma espécie de botânico do asfalto” (BENJAMIN, 2015, p. 23), ou alguém que transforma o espaço público em interior. De fato, podemos perceber que a essa figura também se identifica o consumidor médio e Benjamin oportunamente se debruça a interpretar o *flâneur* sob a luz da fetichização da mercadoria. Benjamin, ao ler Baudelaire, percebe a influência que esta “empatia com o inorgânico” (ibidem. P. 33) exerce na escrita do poeta e aproxima o fetiche envolvido nas relações comerciais ao do consumo de drogas ilícitas. Como podemos ler abaixo:

Baudelaire era um conhecedor de drogas estupefacientes. Apesar disso, escapou-lhe um dos seus efeitos sociais mais importantes, o da simpatia que os viciados irradiam sob a influência da droga. O mesmo efeito pode encontrar-se na mercadoria, que vai buscá-lo na multidão que a inebria e envolve no seu murmúrio. A massificação dos clientes, que só o mercado consegue, ao transformar a mercadoria em mercadoria, aumenta o encanto desta para o comprador médio. Quando Baudelaire fala de um “estado de embriaguez religiosa das grandes cidades”, o sujeito desse estado, que permanece anônimo, poderia bem ser a mercadoria. E a “sagrada prostituição da alma”, comparada à qual seria “bem pequeno, limitado e débil aquilo a que os homens chamam amor”, não pode ser outra coisa – se quisermos manter o sentido do confronto com o amor – senão a prostituição da alma da mercadoria (BENJAMIN, 2015, p.33)

Na exposição de Benjamin, ainda é possível perceber, a partir da leitura de Baudelaire, o caráter médio e descartável do homem moderno e, portanto, sua

⁵ BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres. 2 volumes. Paris: 1931-32.

redução à mercadoria. Segundo Benjamin, o *flâneur* seria um homem implicitamente a par de sua condição, já que:

é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. Apesar de não ter consciência dessa particularidade, ela nem por isso deixa de atuar sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o flâneur é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores (BENJAMIN, 2015, p. 32)

Jaeho Kang também parece evocar esta autoconsciência genérica partilhada pelo *flâneur* por este ser “reconhecido como ‘o espectador do mercado’, o flâneur não apenas procura abrigo na multidão, mas também prazer visual da multidão e da loja” (KANG, 2009, p. 18). Esta dissolução do homem na multidão também se associa a outra questão amplamente debatida ao longo da literatura de Benjamin: o empobrecimento da experiência, sendo a experiência produzida “no fluxo imediato da vida” (MATEUS apud JAMES⁶, 2014, p. 93).

Enquanto anuncia o *flâneur* como um homem engajado na constituição de uma experiência coletiva, ele também parece passar por uma supressão dessa experiência, e já que não “vivenciou” a guerra, ou fome, ou miséria, esvai-se de um sentimento de empatia para com essas questões. Segundo o autor, dentro das sociedades modernas houve a gradual substituição da ideia de experiência por outra tida como experiência vivida. Segundo Benjamin este empobrecimento se deu por uma combinação de fatores como a crescente na midiática do cotidiano e uma oposta diminuição na transmissão da experiência entre pais e filhos, como a seguir:

Com efeito, a denominada “decadência da experiência” (BENJAMIN, 1933, p. 731) prende-se com a crise da transmissão que interrompe a continuidade do saber e das memórias. Benjamin identifica a I Grande Guerra como esse evento monstruoso onde a experiência subitamente se arruinou. Os soldados regressaram em silêncio e o mundo calou-se estacando a transmissão da experiência de pai para filho. A pobreza da experiência significa que os homens têm de começar de novo sendo, por esse motivo, uma experiência esvaziada. O indivíduo moderno “é como um recém-nascido nas fraldas sujas do presente” (BENJAMIN, 1933, p. 733). O empobrecimento da experiência traduz-se na carência de uma temporalidade que permita inscrever várias gerações, numa míngua da formação (Bildung) válida para toda a sociedade (MATEUS, 2014, p.4)

Isto, como podemos perceber, parece sugerir uma direção contrária à do materialismo histórico interpretado por Marx, e inclusive a uma aparente alienação em massa que nos permite entender e definir a condição moderna como

⁶ JAMES, William. *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1912. [1976].

continuamente atordoada, adormecida. Esta condição moderna será o principal pilar da escrita de Benjamin, que por momentos é traduzida em sua obra como os termos “fantasmagoria” e “imagem onírica”. A Teoria de Benjamin se engaja com a Teoria Cultural Marxista na medida em que ele também propõe uma Crítica à Cultura enquanto o entendimento da expressão ideológica dominante e um “despertar”, para a emergência de “imagens dialéticas”.

1.1.1 Benjamin e a vivência moderna

Essencialmente, quando menciona a queda da experiência diante do advento da modernidade, Benjamin cunha o termo “fantasmagoria”. Em carta à Gretel Adorno, Benjamin define a fantasmagoria como “a cultura da sociedade produtora da mercadoria” (KANG, 2009, p. 217). Enquanto em alguns momentos o autor procura traçar a “fantasmagoria” em um sentido similar ao de fetichização da mercadoria, por vezes sua análise parece esboçar outros contornos ao seu termo. De fato, uma aproximação possível da teoria de Benjamin está no termo “espetáculo”, amplamente difundido por Guy Debord e pelo movimento situacionista à luz da Escola de Frankfurt, na qual muitos pensadores se formaram, dentre os quais, o próprio Benjamin.

Em outros momentos, Walter Benjamin parece entender a fantasmagoria como uma percepção angustiante do estado inerte da modernidade. Benjamin procura, no poema *Os Sete Anciões* de Baudelaire, perceber como o poeta trata tipos específicos de pessoas nas multidões como sendo pares, gêmeos, agrupando-os fisionomicamente e atribuindo-os inclusive uma personalidade parecida. Benjamin traduz essa prática sob a luz de uma aparente impotência do transeunte, no sentido em que:

o indivíduo assim apresentado na sua multiplicação, sob a forma do sempre-igual, sugere a angústia experimentada pelo cidadão por não poder, apesar do aparecimento das mais excêntricas singularidades, romper esse círculo mágico do tipo social. Círculo mágico já sugerido por Poe na sua descrição da multidão. Os seres que, segundo a sua visão, compõem-na surgem submetidos a automatismos (BENJAMIN, 2015, p. 129)

Benjamin destaca que a figura do herói é a base do conceito de *modernité* cunhado por Baudelaire (BENJAMIN, 2000, p.10), assumido ora como o proletário, assalariado do chão de fábrica ora como outras figuras habitantes destes centros urbanos. Benjamin transcreve Baudelaire em:

A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais — estes poetas preocupam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. Mas existem temas da vida privada muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade — dos criminosos e das prostitutas (BAUDELAIRE apud. BENJAMIN, 2000, p.14).

De acordo com a teoria de Benjamin, o sonho pertencente a era capitalista diz respeito à manutenção de uma sistemática agora/sido, em que rapidamente a obra de arte e estética perde valor em detrimento a uma anterior, uma aparente sucessão ocorre, mas o sentimento não aponta para uma supressão do sistema capitalista, portanto uma certa “vigília” se mantém (AQUINO, 2004, p. 51). É exatamente no âmbito da manutenção de desigualdades atreladas aos conflitos de classes que os artistas modernos encontram seu objeto. “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica” (BENJAMIN, 2000, p.14).

Segundo o autor, o desenvolvimento tecnológico fruto das Revoluções Industriais acabou por cunhar novos papéis à arte. Ele exemplifica seu ponto expondo noções históricas:

As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1955, p. 3).

Prosseguindo seu embasamento, Benjamin procura esmiuçar o conceito de “aura”, intrínseco à obra de arte clássica e às formas de contemplação do espectador:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. (BENJAMIN, 1955, p. 3).

A fantasmagoria se dá também através da queda ou descentralização da aura, graças ao advento da reprodutibilidade das Obras de Arte e de meios como a gravura e a fotografia. Segundo Benjamin, essa destruição da aura se dá porque a autenticidade da obra não é mais o importante. “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica” (BENJAMIN, 1955, p. 2). Essa questão ocorre porque o mecanismo do aqui e agora da arte tradicional foge ao pretendido através da reprodução da Obra. Segundo Benjamin:

o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo (BENJAMIN, 1955, p.3).

Benjamin procura aqui nos conduzir a uma linha de raciocínio que evidencia um dos papéis da reprodutibilidade técnica, que culmina na emancipação da obra de arte “pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1955, p. 3). É neste sentido que, por um viés relacional às reivindicações dos movimentos de massa e às figuras provenientes das áreas mais pobres dos centros urbanos, a existência serial da obra de arte desafia o “domínio da tradição do objeto reproduzido” e “toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1955, p. 3).

O autor também parece entender questões sobre o avanço do fascismo durante o século XX e a práxis artística em detrimento daquilo definido como “Espetáculo”, vista na citação abaixo como uma certa retrospectiva:

Na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos. Agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (BENJAMIN, 1955, p. 14).

O professor e teórico Jaeho Kang procura estudar o trabalho de Benjamin de modo a aproximar seu texto sobre a reprodutibilidade técnica e destruição da aura com a componente do situacionismo de meados do séc XX, cujo pensador mais notório seria Guy Debord com seu texto *A Sociedade do Espetáculo*. Jaeho, ao ler “A Obra de Arte” percebe que a ideia de reprodutibilidade pode ser lida na obra de Benjamin também na realização do cidadão genérico, já que “em uma sociedade moderna, o indivíduo é padronizado e representado em termos de uma entidade

funcional que é constantemente reproduzível” (KANG, 2009. p.8). Da mesma forma, Benjamin aponta que a crescente midiaticização do cotidiano culminou num atordoamento do espectador, e neste caso “ ele localiza a questão da imagem (das Bild) no centro da problemática moderna ao refletir sobre a crise da ‘comunicabilidade da experiência’” (ibidem).

Como parte do seu postulado, Benjamin propõe o conceito de “imagem dialética”, em que tece uma análise ao tempo histórico e ao mesmo tempo diferencia-se da dialética hegeliana. Enquanto o conceito de tempo de Hegel traz uma componente evolucionista, Benjamin percebe a dialética como o “Tempo do Agora”, uma relação que une o “Então” e o “Agora”, algo que se entende entre o contínuo e o instantâneo. Ele entende o presente, de outro modo, como o “Agora do reconhecível”. Benjamin percebe que a história de cultura está conectada ao conceito de Hegel de “Espírito do Tempo” (Zeitgeist). A sua crítica nasce ao entender que o ensino da história materialista deveria desconstruir nessa noção objetiva de tempo, que tende à reconstrução da história como um objeto do passado (Ibidem).

Benjamin também conclui que a experiência fantasmagórica se cruza com uma característica crucial da experiência moderna, no que diz respeito particularmente ao “choque” que adentra ao cotidiano e a crise subsequente da comunicação. A fantasmagoria não aponta uma forma efêmera ou intermediária, mas completa, abrangendo a experiência, devido ao aumento na mutação das relações sociais sob a ótica da mercadoria (ibidem). Kang também aponta que, ao centralizar o conceito de fantasmagoria na sua análise da sociedade moderna, Benjamin induz a uma nova teoria a partir de que esquematiza o sistema da cultura pós-aurática, ou o que se pode entender como a cultura do espetáculo (ibidem).

Kang aponta que o apanhado crítico cultural que Walter Benjamin realiza não se trata exclusivamente de uma teoria, mas ao mesmo tempo de um conjunto de práticas que muda constantemente a partir de questões da cultura contemporânea do Espetáculo (ibidem). Kang diz que é justamente ao analisar as mudanças do espaço que foram ligadas à *flânerie* que Benjamin percebe a forma como os estabelecimentos do Espetáculo – “galerias, interiores, salas de exibição, dioramas e panoramas” (ibidem, p. 17) – crescem e como isso rapidamente se difunde no meio do século XIX. O *flâneur* só é possibilitado dentro dessa sociedade. Toda a poética de Baudelaire, assim como a percepção do consumidor médio, é a concepção

dessas mutações da sociedade, que traz como atributo principal a vertiginosa difusão da cultura da mercadoria. O início da cultura do consumo, por um aspecto, a priori, visual, faz com que o *flâneur* surja no ambiente urbano como um novo personagem da sociedade. Se pensamos na sua ocorrência de modo relacionado ao aumento das galerias, também podemos perceber a sua decadência através das reformas de Haussmann nas ruas de Paris e também pela ascensão das lojas de departamento (ibidem).

É fato que Walter Benjamin viu o potencial de emancipação da distração não apenas pela consciência amparada pelo vislumbre visual, mas também em uma componente tátil que já é impregnada à experiência do cotidiano (ibidem) “pois as tarefas que estão diante do aparato perceptivo humano em momentos históricos cruciais não podem ser realizadas somente por meios visuais — isto é, pela contemplação. Elas são gradativamente aprendidas — a partir das dicas da percepção tátil — pelo hábito” (BENJAMIN apud KANG⁷, 2009, p. 268). Podemos entender a fantasmagoria por essa ótica. Esta iluminação profana se faz não só pelo aprendizado da práxis crítica, mas também pelo fortalecimento do modo de agir cotidiano que permeia as faculdades miméticas das massas (KANG, 2009).

Segundo Kang, Benjamin procura esmiuçar o mecanismo de despertar como uma ideia de rememoração, e que age de modo a “jogar luz sobre os sonhos do indivíduo com a ajuda da doutrina dos sonhos históricos da coletividade” (BENJAMIN, 1955, p. 908). O que Kang subtrai da obra de Benjamin como sendo “o espetáculo da modernidade” diz mais respeito à apreensão do conceito de fantasmagoria como anestesia diante do Capitalismo; contudo, o ideal da sua Teoria Crítica da Cultura é a “sinestesia de um corpo coletivo” (KANG, 2009, p. 19). De fato, Benjamin parecia ver no cinema um certo potencial emancipatório por sua reprodutibilidade por isto sugeriu movimentos que se relacionam com a produção de massa, como em:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em

⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 3ª Versão . In: SW, vol. IV, p. 268.

seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (BENJAMIN, 1955, p.2).

De fato, Benjamin percebe na ascensão de tecnologias de reprodução um potencial político, em especial com relação ao cinema. O que Benjamin não anteveria seria um vertiginoso avanço tecnológico culminado pela indústria de comunicação e sobretudo nas primeiras redes virtuais, democratizando o acesso à informação e a uma série de tecnologias da comunicação. Efetivamente se percebermos o acesso a novos ambientes tecnológicos, em especial sua democratização em meio às camadas menos abastadas, podemos nos aproximar mais facilmente da componente sinestésica coletiva mencionada por Benjamin.

O que nos importa desta análise enxuta de Walter Benjamin é que ele por muitos momentos procura cunhar um conceito voltado para a aparente anestesia e inércia da vida cotidiana. Sua análise de fantasmagoria perpassa por momentos claros uma visão sobre a indústria do espetáculo. Além disso, ele também propõe, através da supramencionada “sinestesia de um corpo social” (KANG, 2009, p.233) uma determinada intensificação da vida cotidiana. Isto, como veremos a seguir, se aproxima ao ideário propagado pelo movimento Internacional Situacionista, que vê que a intensificação das trocas econômicas do capitalismo de meados do século XX havia perfidamente tornado os indivíduos como mercadorias.

Ao analisar a obra seminal de Benjamin “As Passagens” e, em especial, o postulado que compreende a sua definição de fantasmagoria e de imagens dialéticas até a proposta de uma Teoria Crítica da Cultura podemos observar que sua crítica se deriva de elementos específicos da vida cotidiana, em especial aqueles que provocaram sua profunda mutação, a ver a, iluminação a gás nas ruas, que possibilitou a *flânerie* e galerias, além das lojas de departamento. Isto, não oportunamente, se assemelha ao trabalho do teórico contemporâneo Theodor W. Adorno, que define o aparato “indústria cultural” como parte fundamental na mudança constante do modo de vida moderno, em especial entre os séculos XIX e XX.

A Indústria Cultural aparece, nesse contexto, como importante difusora da fantasmagoria e pelo amor dela, e sustenta até os dias de hoje uma forma de controle social, uma vez que “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO, 2002, p.30). Esta relação de dominância também se

dá pela alienação do público, uma vez que “toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada” (ibidem, p.31). Até mesmo as noções de estilo e as práticas culturais que o permeiam parecem ter sido modificadas pela existência do que é afirmado como “indústria das aparências”. Neste sentido,

o estilo seria “o idioma do mundo das aparências em que vivemos”, um mundo em que a experiência social viria escasseando e/ou se enfraquecendo. Em outras palavras, para ele, na sociedade contemporânea, o estilo não estaria necessariamente balizado na experiência social, mas sim atrelado ao consumo e aos interesses do mercado (HERSCHMANN, 2000, p.59).

Theodor W. Adorno parece transpor a figura do chamado “cidadão médio”, que se rende em nome do apelo das mídias espetaculistas em um exemplo que se dá ainda atualmente:

para a dona de casa a obscuridade do cinema, não obstante os filmes visarem posteriormente a integrá-la, representa um refúgio em que pode estar sentada por duas horas em paz, como outrora, quando ainda havia noites de festa, ela apreciava o mundo além das janelas (ADORNO, 2002, p.34).

Neste sentido, por uma sucessão lógica, é possível afirmar que “a indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico” (ibidem, p. 43), de forma que:

o Espetáculo não apenas expande os lucros e poder da classe capitalista, mas também ajuda a resolver uma crise na legitimação do capitalismo. Ao invés de gerar ódio contra exploração e injustiça, grupos sociais oprimidos são distraídos e apaziguados por novas produções culturais, serviços sociais, e aumentos salariais. No capitalismo de consumo, as classes trabalhadoras abandonam a sala de reuniões pelos *shopping centers* e celebram o Sistema que abastece os desejos que ela derradeiramente não consegue satisfazer. Mas a abstração avançada do espetáculo traz no seu despertar um novo nível de privação. Marx falou da degradação de ser em ter, onde a praxis criativa é reduzida à mera possessão de um objeto, ao invés da sua transformação imaginativa, e onde a necessidade ao outro é reduzida em individualismo aquisitivo. Debord evoca uma redução além, a transformação de ter em aparentar, onde o objeto material dá passagem para sua representação semiótica, que supõe “seu prestígio imediato e maior função” como imagem – em que aparência, estilo e mostrador funcionam como signos de prestígio social (BEST; KELLNER, 1999, p.134)⁸.

⁸ “The spectacle not only expands the profits and power of the capitalist class, but also helps to resolve a legitimization crisis of capitalism. Rather than vent anger against exploitation and injustice, oppressed social groups are distracted and mollified by new cultural productions, social services, and wage increases. In consumer capitalism, the working classes abandon the union hall for the shopping mall and celebrate the system that fuels the desires it ultimately cannot satisfy. But the advanced abstraction of the spectacle brings in its wake a new stage of deprivation. Marx spoke of the degradation of *being* into *having*, where creative praxis is reduced to the mere possession of an object, rather than its imaginative transformation, and where need for the other is reduced to acquisitive individualism. Debord invokes a further reduction, the transformation of *having* into *appearing*, where the material object gives way to its semiotic representation and draws “its immediate prestige

Tanto a contribuição estudada por Benjamin, com o artigo *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1955), quanto os estudos traçados por seu contemporâneo – e amigo pessoal – Theodor W. Adorno precedem e inspiram a crítica contida na obra literária *A Sociedade do Espetáculo* (1967). Neste livro, o termo Espetáculo (atentar para a capitular) é cunhado por Guy Debord como “a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência” (DEBORD, 1997, p.16). O termo Espetáculo por vezes parece ter um significado emaranhado às noções de fantasmagoria e alienação, trazidas por Benjamin e Marx, e procura compreender a formação de um aparato cultural mais interessado na formação de sujeitos dóceis do que na emancipação individual.

Iná Camargo Costa (2009) incute sobre a obra do teórico a afirmação de que se tem o Capital, no mundo moderno, “em um nível tal de acumulação, que se tornou imagem: indústria cultural” (COSTA, 2009). Segundo a teórica, “mesmo pela simples condição de o ritual ter um celebrante e demais participantes, faz-se o Espetáculo (...) porque o celebrante detém um saber que os participantes não têm” (ibidem). Se nos ativermos aos processos de Divisão do Trabalho, que ocorrem anteriormente à consolidação do Capitalismo, é vista uma separação que culmina na existência do sacerdote, fruto, segundo Iná, da “divisão do trabalho intelectual e do trabalho manual” (ibidem). Hoje, é percebido que intelectuais e artistas são os principais sucessores dos que um dia desempenharam esta função. “E, portanto, (desfrutam) de privilégios que agricultores não tem, metalúrgicos não tem” (ibidem). Nesse sentido o Espetáculo nasce como “a industrialização do trabalho cerebral” (ibidem). Esta é uma crítica preponderante à sociedade do Espetáculo como cooptadora das manifestações artísticas ao ponto em que a arte se torna mercadoria, e, como tal, se fetichiza.

É importante ressaltar que Guy Debord compunha um grupo de intelectuais com práticas de pesquisa e processos artísticos distintos e precisos. De fato, o Movimento Internacional Situacionista, ou IS, se consagrou por investigar estratégias na criação de situações. De acordo com o pesquisador Patrick Marcolini, autor do

livro “O movimento Situacionista: uma história intelectual”⁹, as situações são um termo cujo significado impresso pelo movimento é o de algo que dirige a atenção do espectador para fora da vida cotidiana. Percebe-se, nisso, que o termo “situação” se dá pelo viés da intensidade, ou citando os próprios situacionistas, da “intensificação da vida quotidiana”. Esta crítica ao quotidiano perpassa o campo do lazer, pois, segundo eles “o lazer de hoje em dia se renuncia contra si próprio”¹⁰. Essencialmente, os Situacionistas almejam a atividade cultural em sua totalidade, como um método de construção experimental da vida cotidiana, de modo impregnado ao lazer, e principalmente através da abolição da divisão do trabalho, começando primordialmente pela divisão do trabalho artístico. A construção de situações, deste modo, visa uma identificação do espectador enquanto alienado e o treinamento para sua própria atividade, o que culmina na capacidade de agitar a sua própria vida. Os situacionistas também pretendem que a atividade passiva do espectador (*spectateur*) seja diminuída através desses jogos e que o próprio termo seja substituído pela figura do viverdor (*viveur*) (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958). Isso se alinha em muito às práticas artísticas que figuravam à época e aos desdobramentos do que se compreende como Arte Contemporânea, mas é interessante ressaltar que o papel inerente das situações é o de despertar para uma prática revolucionária que dissolveria a atividade artística e cultural bem como toda a divisão de trabalho para reinventar modos de vida, suspendendo a relação de dependência entre a vida e o capital pertinente à era moderna. É importante igualmente que entendamos quais os mecanismos de produção de situações e como eles de fato intensificam os modos de vida urbanos.

Segundo Guy Debord em seu texto “Relatório Sobre a Construção de Situações” (1957), a Internacional Situacionista visaria a criação de ambiências momentâneas e suas transformações para uma qualidade passional superior (DEBORD, 1958). É importante ressaltar que a crítica de Debord também tangencia o campo da representação nas artes. Segundo ele, uma ação revolucionária no interior da cultura precisa almejar o alargamento da vida, e não meramente expressar ou explicá-la. Ela deve atacar a miséria de todas as formas. A revolução não se limita a determinar o nível da produção industrial, ou ainda determinar quem

⁹ Le mouvement situationniste: une histoire intellectuelle, l'Echappée, 2012.

¹⁰ “Les situationnistes exécuteront le jugement que le loisir d’aujourd’hui renonce contre lui même”, em tradução livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xygRonFnkKY>.

deve ser o mestre de tal produção. Ela deve abolir não só a exploração da humanidade, mas também as paixões, compensações e hábitos que essa exploração engendrou. Nós temos que definir novos desejos em relação às possibilidades presentes. No grosso da batalha entre a sociedade presente e as forças que estão em vias de destruí-la, nós temos que encontrar os primeiros elementos de uma construção mais avançada do meio e novas condições de comportamento – ambos enquanto experiências por si mesmas, e enquanto material para propaganda. Tudo mais pertence ao passado, e serve a ele (DEBORD, 1958).

E pelo que se vê mais especificamente, este pensamento começou em Paris no início dos anos 50, quando Debord e outros membros da Internacional Letrista – um grupo conhecido apenas entre si, que já era uma dissidência dos letristas, que por sua vez formavam um pequeno movimento neodadá do pós-guerra composto por intelectuais e estudantes anti-guerra – que era devoto às *dérives* (derivas): a deslizar pela cidade por dias, semanas, até meses de uma vez só, percebendo o que eles chamariam de a psicogeografia da cidade. O eles queriam era achar sinais do que o letrista Ivan Chtcheglov chama de “desejos esquecidos” - imagens de performance, excentricidade, rebelião secreta, criatividade e negação. Isso os levou à cidade de Paris (MCDONOUGH, 2002).

Apesar deste caráter inovador no âmbito das práticas político-culturais e artísticas, os Situacionistas também pretendem fazer uso de signos da modernidade, uma vez em que eles pretendem não recusar simplesmente a cultura moderna, e sim aproveitá-la para então negá-la. Segundo eles, ainda, a prática criativa revolucionária não seria possível pelo agenciamento partidário, ainda que por meios originais, mas somente trabalhando ao longo de todos os partidos em direção à transformação necessária de todas as superestruturas culturais (DEBORD, 1958). Esta seria a estratégia do desvio (*détournement*), em que os signos da cultura do espetáculo seriam reconfigurados de modo a evocar a ação revolucionária. Guy Debord faz uso aberto da estratégia ao longo de sua montagem para o filme *A Sociedade do Espetáculo* (1972), baseado em seu célebre livro homônimo (1967), a técnica da colagem parece reverberar como uma tática estético-política para a intensificação do cotidiano de modo a recharacterizar a vida, inclusive nas culturas *funk* e *hip-hop*, como veremos nos próximos capítulos.

Efetivamente, McDonough entende uma certa aproximação entre as estratégias estabelecidas pela Internacional Situacionista e as gestões de repressão

e controle, a ver, a polícia. O que se propunha de forma comum pelos situacionistas e pela polícia não era nada menos que a completa integração do sujeito com os mecanismos da racionalização, com o que a Internacional Situacionista chamou, em própria fraseologia Marxista, “a dominação da natureza”. Manfredo Tafuri – importante arquiteto situacionista – entendia que a integração enquanto um projeto pensado por toda a vanguarda histórica, do futurismo ao construtivismo; até a IS que, já que se percebe como sua herdeira, também planeja “o desaparecimento do sujeito, ou seja, cancelar “a angústia causada pela patética (ou ridícula) resistência do indivíduo às estruturas de dominação que se o enceram” através da indicação de uma “submissão dócil e voluntária àquelas estruturas de dominação como a terra prometida do planejamento universal”, como a dominação da natureza do proletariado. O sujeito deve cessar ser um obstáculo no funcionamento racional da máquina, deve tornar-se completamente moldável à nova ciência de construção de situações. “Os situacionistas”, conclui o artigo de 1958, “vão se situar a serviço da necessidade do esquecimento”. Personalidade, memória, tragédia se mantêm como utopias planejadas tanto pela polícia quanto pela IS (MCDONOUGH, 2002, xi-xii)¹¹.¹² É pertinente perceber como o jogo realizado na construção de situações pode ser tido de modo a intensificar o cotidiano e os meios de fazer a vida nas cidades modernas.

Segundo o autor, ainda, houve de fato uma marca no pensamento situacionista, pouco ressaltada hoje em dia, que dizia respeito especificamente à destruição do sujeito, com a visão de uma humanidade nova, maleável. Essa visão era particularmente aparente nas discussões mais iniciais sobre a construção das situações de o problema conectado ao urbanismo unitário, ambas as quais foram concebidas como meios de incitar novos comportamentos, e que como tais deveriam ter acesso a todos os métodos oferecidos pela tecnologia moderna e pela psicologia.

¹¹ Personality, memory, tragedy stood in the way of the utopias planned both by the police and by the SI”, em tradução livre.

¹² “What was here proposed in common by the situationists and “the police” was nothing less than complete integration of the subject with the mechanisms of socioeconomic rationalization, with what the SI called, in proper Marxist phraseology, “the domination of nature.” Tafuri understood that integration as a project shared by the entirety of the historical avant-garde, from futurism to constructivism; to the extent that the SI was their heir, it, too, saw its task as planning “*the disappearance of the subject*,” that is, canceling “the anguish caused by the pathetic (or ridiculous) resistance of the individual to the structures of domination that close in upon him” through indicating “the voluntary and docile submission to those structures of domination as the promised land of universal planning,” as the proletariat’s domination of nature. The subject must cease to be an obstacle in the rational functioning of the machine, must become completely moldable by the new science of the construction of situations. “The situationists will place themselves in the service of the necessity of *oblivion*”, em tradução livre.

Este neologismo peculiar, “psicogeografia”, conveio exatamente ao desejo de controle racional acerca da mais vasta gama de domínios da vida: como o estudo das leis exatas e efeitos preciso do ambiente geográfico... atuando diretamente no deslocamento afetivo de indivíduos, era uma forma de sistematização, de organização consciente, o que os surrealistas tinham experimentado como o corriqueiro, o maravilhoso. Não menos do que uma arquitetura funcionalista moralizante, tão mal vista pelos situacionistas. Suas ideologias urbanas eram dedicadas a redesenhar o sujeito, a, na realidade, visionar um sujeito vazio modelado pela influência de seus arredores (ibidem).

A lógica situacionista de recuperação se baseou na sua crença na qualidade afirmativa do capitalismo como fundamentalmente estático. Isso era uma estratégia de fragmentação, de uso parcial, através da qual a cultura dominante batalhou, como Debord escreveu em 1957, “para *détourner* (desviar) o gosto para o novo, o que era totalmente inócuo e confuso. O que é autenticamente novo (comparado com uma mera “novidade”) era compreendido como uma ameaça para a ordem social porque cada inovação só exacerbava a contradição central da ordem entre a imensidão das forças produtivas e as condições precárias de produção, entre os meios tecnológicos lançados pela burguesia e sua necessidade enquanto classe para preservar a desigualdade” (MCDONOUGH, 2002, xiv) . Para a IS, as vanguardas do século XX, tanto no que diz respeito às suas políticas e culturas, constituíram uma única, sustentada tentativa de ultrapassar esta contradição, para construir o que Debord chama de “uma organização superior do mundo”, que estaria em conjunção com “o desenvolvimento de potencialidades modernas de produção”. Ele expressou esse ponto de vista à altura dos parágrafos iniciais de seu *Relato sobre a Construção de Situações* (ibidem, xiv).

Nós estamos vivendo em uma crise histórica fundamental, na qual o problema da dominação racional de novas forças produtivas, e da formação de uma civilização em escala global, a cada ano formulada mais claramente. Esse novo desejo sendo definido se situa numa posição peculiar: os recursos da era permitem sua realização, mas a estrutura econômica obsoleta é incapaz de explorá-las. Para a recusa irracional da burguesia de estender a dominação das novas forças produtivas, a IS – como uma vanguarda histórica antes de tudo, racionalmente procurou sua exploração total, inclusive entendem nesta aparente ameaça uma raiz para as dinâmicas de recuperação (ibidem, xiv)¹³.

¹³ O trecho inteiro no texto original é “The authentically new (as compared to mere “novelty”) was understood as a threat to social order because each innovation only exacerbated that order’s central contradiction between the immensity of productive forces and the stifling conditions of production, between the technological means unleashed by the bourgeoisie and its need as a class to preserve inequality. For the SI the twentieth century’s

Adotando a terminologia de Lefebvre, o cotidiano, foi o principal tema do desenvolvimento potencial do Situacionismo, sua esfera de ação. A IS viu a vida cotidiana como caracterizada por sua indigência e subdesenvolvimento (MCDONOUGH, 2002). Percebe-se que autores como Lefebvre eram certamente sensíveis a tudo isso, e não apenas por causa da sua anterior fascinação com os Situacionistas e seus alinhamentos teóricos à ideia de psicogeografia da cidade, a experiência de deriva urbana através de Paris, e exposição ao espetáculo. Se de andar para fora de seu apartamento na Rue Rambuteau era certamente suficiente para deixar todos os seus sentidos tinindo. Por essa razão é extremamente significativa que o livro “O Direito à Cidade” tenha sido escrito antes da Erupção (como Lefebvre mais tarde viria a chamar) de Maio de 1968. Seu ensaio descreve uma situação em que tal erupção não se via apenas como possível, mas quase inevitável. Apesar disso as raízes urbanas do movimento de 68 mantem-se como um tema negligenciado em leituras subsequentes desse evento. Suspeita-se que os movimentos sociais urbanos então existentes se dissolveram ao longo das jornadas e ajudaram a formar suas demandas políticas e culturais, mas que acabaram mascarando o fetichismo das *commodities*, o marketing de nichos, e o consumo urbano cultural, que tinham um papel diferente de inocente na pacificação pós-68 (HARVEY, 2012). É importante entender a importância do que os levantes de Maio de 68 na França culminaram na formação de movimentos organizados em torno da desobediência civil e da violência simbólica. A formação desse novo perfil urbano, amplamente sustentado pelas mobilizações anticapitalistas, parece também tornar mais evidente o caráter repressor do Estado e das suas forças policiais.

1.1.2 Direito à cidade nos trópicos

avant-gardes, in both politics and culture, constituted a single, sustained attempt to overcome this contradiction, to construct what Debord called ‘a superior organization of the world,’ which would be in conjunction with ‘the development of the modern potentialities of production.’ He expressed this viewpoint at length in the opening paragraphs of his ‘Report on the Construction of Situations’: ‘We are living through a fundamental historical crisis, in which the problem of the rational domination of new productive forces, and of the formation of a civilization on the global scale, is each year formulated more clearly. The new desires being defined are placed in an awkward position: the era’s resources permit their realization, but the obsolete economic structure is incapable of exploiting them’’, em tradução livre.

Foi em 1967 que Henri Lefebvre escreveu o seu célebre ensaio sobre O Direito à Cidade. Esse direito, ele descreve, “foi tanto um choro quando uma exigência. O choro foi uma resposta à dor existencial de uma crise atrofiante do dia cotidiano na cidade. Essa exigência foi realmente um comando para olhar a crise claramente no olho e para criar uma vida urbana que seja menos alienada, mais significativa e amigável, mas, como sempre com Lefebvre, plural e dialética, aberta ao devir, aos encontros (tanto os temerosos quanto os prazerosos), e à busca incessante da novidade inconcebível” (ibidem).

David Harvey em seu livro *Cidades Rebeldes: do Direito à Cidade à Revolução Urbana* (2012) evoca Lefebvre como a principal referência no que tange o campo do Direito à cidade. No prefácio, ele busca entender o pensamento de Foucault sob a ótica marxista e anarquista para depois contextualizar as cidades rebeldes que temos nos dias atuais. Harvey em seu livro procura nos fazer refletir sobre o papel jogado pela sensibilidade que aflora das ruas do nosso entorno, os sentimentos inevitáveis de perda provocados pelas demolições, o que acontece quando vizinhanças inteiras são reestruturadas ou grandes conjuntos eclodem aparentemente do nada, casada com a euforia ou o pesar das manifestações da rua sobre os mais variados assuntos, as esperanças à espreita enquanto grupos imigrantes trazem de volta a vida para quarteirões, ou a desesperança que flui a partir do desespero melancólico da marginalização, repressão policial e juventude ociosa perdida no tédio abrupto do crescente desemprego e da negligência nos subúrbios sem vida que eventualmente se tornam locais de uma agitação perturbadora (HARVEY, 2002, p. ix-x).

No caso explicitado por Santos, é de suma importância que assumamos os casos das cidades subdesenvolvidas ou em desenvolvimento como diferentes das cidades desenvolvidas pois, especificamente no caso do Brasil, é visto um crescimento vertiginoso nas populações urbanas até os anos 70, em comparação com os dados sobre as populações rurais. “O retardo da urbanização nos países do ‘Sul’ é seguido por uma verdadeira revolução urbana. No caso do Brasil, a população urbana é praticamente multiplicada por cinco nos últimos trinta e cinco anos e por mais de três nos últimos vinte e cinco anos” (SANTOS, 1988. p.16). Nenhuma cidade europeia ou estadunidense tem índices de crescimento das mesmas cifras, o que torna os exemplos brasileiros únicos. Milton Santos aponta que essa explosão demográfica é um dos sinais traçados por Lefebvre quando

falava sobre a Revolução Urbana, e também aponta em vias práticas a paisagem urbana acaba se dividindo em duas. É esse espaço “dividido”, fruto das práticas de urbanismo, que reflete as desigualdades e profunda segregação geradas pela falta de políticas afirmativas, bem como uma política de expropriações e criminalização das culturas de matrizes africanas.

O conceito de Lefebvre de heterotopia delinea espaços sociais liminares de possibilidades onde a diferença não se faria apenas possível, mas importante para a definição de uma prática revolucionária. Essa diferença não necessariamente aflora de um plano consciente, mas simplesmente do que as pessoas fazem, sentem, e vem a articular enquanto elas procuram significado em suas vidas cotidianas. Tais práticas criam espaços heterotópicos em todos os lugares. Nós não temos que esperar pela grande revolução para constituir tais espaços. A teoria de Lefebvre de um movimento revolucionário é o contrário: uma união espontânea no momento da “erupção”, quando grupos heterotópicos díspares finalmente verem, mesmo que apenas por um momento fugaz, as possibilidades de ação coletiva para criação de algo radicalmente diferente (HARVEY, 2002, xvii)¹⁴.

O então considerado “precariat” deslocou o “proletariat” tradicional pois se há de existir qualquer movimento revolucionário de nossas épocas, pelo menos do nosso lado do mundo (ao contrário da China industrializada), o problemático e desorganizado “precariat” deve ser estimado. Como tais grupos distintos podem se tornar auto-organizados em direção a uma força revolucionária é o maior problema político. E parte da tarefa é entender as origens e a natureza das suas cidades e demandas (HARVEY, 2002, xiv).¹⁵

O poder político, portanto, comumente procura reorganizar infraestruturas urbanas e a vida urbana com um olho no controle de populações inquietas. Este foi o caso mais famoso dos *boulevards* de Haussmann em Paris, que foram vistos

¹⁴ “Lefebvre’s concept of heterotopia (radically different from that of Foucault) delineates liminal social spaces of possibility where “something different” is not only possible, but foundational for the defining of revolutionary trajectories. This “something different” does not necessarily arise out of a conscious plan, but more simply out of what people do, feel, sense, and come to articulate as they seek meaning in their daily lives. Such practices create heterotopic spaces all over the place. We do not have to wait upon the grand revolution to constitute such spaces. Lefebvre’s theory of a revolutionary movement is the other way round: the spontaneous coming together in a moment of “irruption;” when disparate heterotopic groups suddenly see, if only for a fleeting moment, the possibilities of collective action to create something radically different”, em tradução livre.

¹⁵ “The so-called “precariat” has displaced the traditional “proletariat:” If there is to be any revolutionary movement in our times, at least in our part of the world (as opposed to industrializing China), the problematic and disorganized “precariat” must be reckoned with. How such disparate groups may become self-organized into a revolutionary force is the big political problem. And part of the task is to understand the origins and nature of their cries and demands”, em tradução livre.

inclusive à época como meios de controle militar de cidadãos rebeldes. Este caso não é único. A reestruturação das cidades do interior dos Estados Unidos no despertar dos levantes urbanos de 1960 só ocorreram para criar barricadas físicas em estradas, de fato, entre as propriedades de alto valor no centro e vizinhanças empobrecidas (HARVEY, 2002, p. 117)¹⁶.

A luta anticapitalista, no sentido formal marxista, é fundamentalmente sobre a abolição da relação entre capital e trabalho na produção que permite a formação e apropriação do valor excedente do capital. O último objetivo da luta anticapitalista é a abolição dessa relação de classe e de tudo o que a acompanha, independente de onde. Na superfície, este objetivo revolucionário não parece ter nada a ver com a urbanização por si. Mesmo quando essa luta tem que ser vista, como ela invariavelmente faz, pelos prismas da raça, da etnia, da sexualidade, do gênero, e ainda quando ela se desdobra por meio de conflitos no espaço urbano baseados em aspectos interétnicos, raciais e de gênero. A concepção fundamental é que uma luta anticapitalista deve ultimamente alcançar fundo por entre as vísceras do que o sistema capitalista representa e arrancar o tumor maligno representado pelas relações de classe na produção (HARVEY, 2012, p. 121)¹⁷.

O geógrafo brasileiro Milton Santos (1988) identifica um perigo no discurso mundializado do Direito à Cidade pois, segundo ele, os processos de urbanização ocorreram de modos diferentes pelas diferentes metrópoles mundiais, sobretudo nas experiências urbanas verificadas em cidades do Terceiro Mundo (SANTOS, 1988). Nos casos brasileiros, é visto que o descaso e o excesso de medidas para o zoneamento do espaço urbano desencadearam os movimentos de favelização tal qual os conhecemos hoje em dia. A formação das favelas está ligada à emancipação da sociedade negra da condição escrava bem como à falta de políticas

¹⁶ “Political power therefore often seeks to reorganize urban infrastructures and urban life with an eye to the control of restive populations. This was most famously the case with Haussmann's boulevards in Paris, which were viewed even at the time as a means of military control of rebellious citizens. This case is not unique. The re-engineering of inner cities in the United States in the wake of the urban uprisings of the 1960s just happened to create major physical highway barriers-moats, in effect-between the citadels of high-value downtown property and impoverished inner-city neighborhoods”, em tradução livre.

¹⁷ “Anti-capitalist struggle, in the formal Marxist sense, is fundamentally and quite properly construed to be about the abolition of that class relation between capital and labor in production that permits the production and appropriation of surplus value by capital. The ultimate aim of anti-capitalist struggle is the abolition of that class relation and all that goes with it, no matter where it occurs. On the surface, this revolutionary aim seems to have nothing to do with urbanization per se. Even when this struggle has to be seen, as it invariably does, through the prisms of race, ethnicity, sexuality, and gender, and even when it unfolds through urban-based inter-ethnic, racialized, and gendered conflicts within the living spaces of the city, the fundamental conception is that an anti-capitalist struggle must ultimately reach deep into the very guts of what a capitalist system is about and wrench out the cancerous tumor of class relations in production”, em tradução livre.

públicas favoráveis à sua equidade no mundo pós-abolição (VALLADARES, 2005). Ao contrário, o que se viu foram uma série de políticas visando o encarceramento e a morte social dos indivíduos afrodescendentes.

No caso específico das primeiras favelas, na cidade do Rio de Janeiro, é visto que a falta de uma política de moradia, aliada à falta de pagamento dos soldos para os combatentes da Guerra de Canudos, na maior parte negros recém-libertos, que foram inseridos no corpo do Exército brasileiro em grande parte por falta de escolhas, culminaram no deslocamento das famílias de soldados e outros moradores para os morros que circundam a região central da cidade. O primeiro morro habitado foi conhecido como Morro da Favela, nome tido por conta da espécie de árvore que ali se localizava, e que também era vista no vilarejo de Canudos na Bahia. Hoje em dia, esta parte da cidade é conhecida como Morro da Providência (VALLADARES, 2005). É importante ressaltar que o rápido crescimento das favelas, que hoje, só na cidade do Rio de Janeiro, somam mais de 410 áreas, se deu diretamente pela expulsão de famílias do terreno onde habitavam, uma espécie de política recorrente quando falamos de políticas de embelezamento e de abertura de grandes avenidas, como é o caso da Avenida Central, hoje conhecida como Avenida Rio Branco (FERREIRA, 2000), bem como a política de destruição dos cortiços e de formação de uma opinião pública higienista e racista.

Essa opinião pública, influenciada em grande parte pelos grupos midiáticos, em especial de impressos, serviu para inflar um sentimento contrário à existência da favela. Eram frequentes associações que indicavam os morros como locais imundos e mesmo de barbárie. E eram esses pensamentos que balizavam ofensivas e políticas de controle desses territórios pelas forças policiais. Se essa prática se tornou comum no início do século XX, é visto que nos anos 2000, com as medidas das Unidades Pacificadoras de Polícia (UPPs) (FRANCO, 2014) e também da Intervenção Militar ocorrida em 2018, há uma generalização na aplicação dessas políticas.

Alguns teóricos apontam a formação de um *apartheid* social através da dinâmica entre morro e asfalto¹⁸ (VALLADARES, 2005) existente na cidade do Rio. Essa segregação não se dá apenas por uma nova dinâmica espacial, mas pela

¹⁸ Alguns autores do âmbito das ciências sociais, como Lícia Valladares (2005), mencionam a existência de um “apartheid social”, percebendo dois espaços antagônicos: a favela, ou o morro, carecendo de serviços básicos e políticas públicas, e o asfalto, consideradas as áreas urbanizadas da cidade.

criminalização e apropriação de manifestações culturais pelos grupos hegemônicos. Isso se evidencia através de políticas como a criminalização da vadiagem, ou seja, a criminalização de pessoas que não possuíssem um ofício. Na prática, esta foi uma política que visou o cerceamento de práticas africanas grupais, como o samba, a capoeira e manifestações religiosas. Além disso podemos perceber que os grupos mais vulneráveis a essa política foram as comunidades negras da cidade, que tiveram sua cultura descontextualizada e inclusive apagada da tradição oral. A opinião pública contrária ao que se sucedia nas favelas também corrobora para o desaparecimento de práticas culturais ou para as suas criminalizações, a despeito do que houve com o samba, e, no final do século XX, com a marginalização do funk carioca (HERSCHMANN, 2000). Era comum que os jornais trouxessem charges e outros materiais depreciativos em relação à cultura afrodiáspórica praticada nos morros e terreiros. Esta veiculação de notícias possibilitou a formação de uma campanha higienista contra as favelas, que respondeu com uma profunda aversão a políticas diversas, como no caso da Revolta da Vacina (VALLADARES, 2005).

Com o passar dos anos, é vista uma articulação dos movimentos negros brasileiros, em grande parte inspirados pela mobilização política tida a partir dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos por intermédio do Partido dos Panteras Negras. Culturalmente falando, esta época permitiu a difusão de manifestações culturais de outras comunidades diáspóricas, como foi o exemplo da cultura *soul* estadunidense e da cultura *dancehall* jamaicana (HERSCHMANN, 2000). Nos dois casos citados, em especial no ocorrido na Jamaica, a formação dessas cenas se deu entremeada a uma profunda participação popular no âmbito do espaço da cidade. Era comum, por exemplo, a prática dos *soundclashes*, que eram batalhas entre grupos que construía sistemas de som potentes, os *sound systems*, e que tocavam os estilos produzidos localmente, além de outras referências negras vindas de países desenvolvidos (LE, 2012). Esta nova forma de interação urbana, da festa com equipamentos sonoros de grande projeção, não foi necessariamente bem recebida nos países desenvolvidos, pelo contrário, é visto que uma campanha cultural antagônica a essas manifestações se deu tanto nos EUA quanto no Reino Unido, de modo similar à formação de opinião pública havida no Brasil. Entretanto, é visto que, ao penetrar o território e os novos públicos brasileiros, tanto a cultura *soul* quanto a *dancehall* possibilitaram novos diálogos no âmbito dessa comunidade, que

passaram a se engajar politicamente em torno da máxima “*Black is beautiful*” (HERSCHMANN, 2000), reafirmando os corpos e culturas de matriz africana.

Nos anos 70, especificamente na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, são vistos os primeiros bailes, que ainda não tocavam o *funk* como conhecemos hoje, haja vista suas diversas influências até a criação do que se entende ultimamente pelo estilo. Os bailes, predominantemente voltados para a *Soul Music*, ocorriam em locais fechados da cidade, mas movimentavam as galeras pelo espaço de modo que sua reunião culminava por impor respeito e causar desconforto nas populações brancas e oriundas de áreas não periféricas. Nos bailes, era comum a presença do Mestre de Cerimônias (MC), bem como do DJ, que escolhia as músicas e as dispunha em uma técnica conhecida até hoje como mixagem, além dos grupos de dançarinos, que faziam o chamado *Breakdance*. Se no início a difusão dessas festas se deu mais como uma tendência de importação da cultura estadunidense, tão logo os bailes da pesada se tornaram um marco político no processo de identificação e politização de toda uma geração de jovens negros. A falta de precedentes também se tornou um legado: toda a estética dos bailes, seja os de funk ou os de charme, ou os de *soul*, nasceu nestes eventos e das sociabilidades que eles possibilitaram (HERSCHMANN, 2000). Ao invés de obterem reconhecimento das iniciativas, os organizadores passaram a ser cobrados por um crescente de ódio popular, veiculado por alguns grupos midiáticos.

O ambiente da favela também foi alvo de uma ofensiva liderada, entre outros fatores, por um sentimento de medo e ódio veiculados por essas mesmas mídias. O aparecimento do crime organizado aliado ao tráfico de mercadorias ilícitas culminou em um aumento da violência urbana de modo geral, e a resposta militarizada brutal das forças policiais corrobora no aumento significativo de homicídios nos morros cariocas. Com relação à opinião pública a respeito desta conduta, parece haver um consenso entre os grupos veiculadores de notícias no sentido de glorificar e espetacularizar as operações policiais.

1.2 Sobre fluxos e fortalecimento

É possível que, sob a lógica de funcionamento dos centros urbanos, possamos interpretar metodologias de fortalecimento para a experiência mediada pela música em espaços segregados como as cidades brasileiras. Enquanto uma leitura geral do termo fluxo pode aproximá-lo da definição de movimento, aqui procuraremos entender o fluxo por si só enquanto uma experiência. O autor Mihaly Csikszentmihalyi propõe o termo em 1976 entendendo Fluxo como “a sensação holística presente quando agimos com total envolvimento. É o tipo de sentimento após o qual é dito nostalgicamente: “isso foi divertido” ou “isso foi proveitoso” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p.136)¹⁹. Esta definição vê o termo mais pelo contexto da qualidade na execução de atividades.

Nós a experimentamos como um fluxo unificado de um momento ao próximo, no qual nos sentimos no controle de nossas ações, e em que há pouca distinção entre self e ambiente; entre estímulo e resposta; ou entre passado, presente e futuro (CSIKSZENTMIHALYI, 2014. p.137)²⁰.

O autor busca caracterizar ainda uma miríade de atividades que podem culminar em experiências de fluxo, apontando que a qualidade na sua efetivação ocorre “apenas quando os indivíduos encaram tarefas que estão dentro de suas habilidades de performance” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014. p.138)²¹. Neste sentido, a atividade não deve ser encarada como algo difícil de ser realizado, mas ao contrário, como pertencente a um léxico facilmente apreendido por quem a performa. O autor aponta que essa experiência se mostra mais comum em “atividades que possuem regras de ação claramente estabelecidas, como rituais, jogos ou formas participativas de arte como a dança” (ibidem. p.138)²². Neste trabalho, especificamente, interpretaremos os rituais e jogos também enquanto formas de participação em um contexto de arte contemporânea para a produção dos experimentos durante a fase de síntese.

Tanto em seus escritos quanto em palestras, como a proferida pelo autor no *TED talks* em 2008, Csikszentmihalyi evoca a função do dançarino embebido pelo estado de fluxo quando entrevista um performer:

¹⁹ “Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement. It is the kind of feeling after which one nostalgically says: ‘that was fun’, or ‘that was enjoyable’”, em tradução livre.

²⁰ “We experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future”, em tradução livre.

²¹ “[...] only when persons face tasks that are within their ability to perform”, em tradução livre.

²² “[...] most often in activities which have clearly established rules for action, such as rituals, games, or participatory art forms like the dance”, em tradução livre.

Sua concentração é muito completa. Sua mente não está dispersa, você não está pensando em outra coisa; Você está totalmente envolvido no que está fazendo. Seu corpo se sente bem. Você não percebe nenhuma rigidez. Seu corpo está acordado da cabeça aos pés. Você não nota nenhuma área bloqueada ou rígida. Sua energia flui muito suavemente. Você se sente relaxado, confortável e energético. (CSIKSZENTMIHALYI, 2014. p.139)²³.

O autor ainda menciona na palestra em que há uma aparente suspensão da subjetividade e dos processos de identificação do indivíduo, uma vez que há a disposição de informações em um grau maior do que o que podemos processar. É ainda visto que, durante o estado do fluxo, algumas pessoas dizem se movimentar sem que queiram, de forma desordenada, como se estivessem possuídas ou como se conseguissem se perceber infusas à atividade performada. De uma forma geral o autor elabora um diagrama a respeito que indica pontos cruciais sobre como é o sentimento de estar em fluxo como exposto a seguir em tradução livre:

- 1- Completamente envolvido no que se está fazendo – focado, concentrado.
- 2- Um sentimento de êxtase – de estar fora da realidade cotidiana.
- 3- Ampla clareza interior – saber o que precisa ser feito, e o quão bem se faz.
- 4- Saber que a atividade é realizável – que nossas habilidades são adequadas à tarefa.
- 5- Um senso de serenidade – nenhuma preocupação sobre si próprio, e um sentimento de crescimento além dos limites do ego.
- 6- Senso de perda do tempo – profundamente focado no presente, horas parecem passar em minutos.
- 7- Motivação intrínseca – o agente que produz o fluxo torna-se sua própria recompensa.

(CSIKSZENTMIHALYI, 2008)

O teórico, ainda sendo citado, passa a questionar como podemos introduzir o fluxo em um contexto cotidiano como forma de nos abstrair de sensações de apatia, tédio ou ansiedade, mas não responde diretamente à pergunta na medida em que contextualiza que a atividade que nos induz ao fluxo pertence a uma ordem da subjetividade, diferindo de pessoa para pessoa. Apesar disso, muito nos interessa, para este estudo, a elaboração de situações onde a participação se faz essencial para o desenrolar de narrativas. Como vimos anteriormente, o principal difusor do estado de fluxo - Mihaly Csikszentmihalyi - interpreta este fenômeno como pertencente a um campo holístico. A pesquisa de Maro Pantazi, intitulada *TechnoGnose: Mídia, Performance e Alterações de Consciência no 'Palco' da*

²³ “Your concentration is very complete. Your mind isn’t wandering, you are not thinking of something else; you are totally involved in what you are doing. Your body feels good. You are not aware of any stiffness. Your body is awake all over. No area where you feel blocked or stiff. Your energy is flowing very smoothly. You feel relaxed, comfortable, and energetic”, em tradução livre.

Cultura Trance Psicodélica²⁴ (2013) busca entender o âmago desses estados alterados e interpreta o jogo, o ritual e a performance como três ambientações que nos impulsionam a essa nova consciência. Segundo Pantazi, durante o ritual,

participar é contribuir para algo que vai além de si. Essa contribuição pode ser pensada conforme manifestado no âmbito não físico, em um plano mágico, por exemplo, que existe separadamente e conectado ao mundo das percepções do dia-a-dia mas em um nível diferente de realidade. Essa é uma visão que tradições ocultas e mágicas contemporâneas defendem quando solicitas a racionalizar suas práticas. Quando uma bruxa performa um ritual sozinha, longe da presença física de outros no mundo corpóreo, ela intencionalmente se envolve através de sua imaginação em âmbitos ocultos de realidade que através de analogias e correspondências estão conectadas à vida como manifestado em um nível físico. A diferença de uma brincadeira de criança não está na mentalidade participatória, mas na “intenção” e crença no poder do ritual; ritual aqui definido como “jogo sério” evoluído enquanto “jogo sagrado” ou enquanto um ato performado com a mentalidade participatória julgada em termos de sua eficácia. Essa eficácia opera em um nível psicológico enquanto ritual é aqui melhor entendido enquanto “ação ritual”, como um ato envolvendo a possibilidade de ser performado apenas uma vez ou que é caracterizado em geral por um mínimo elemento de repetição. Como na brincadeira de fingir, a consciência performativa de indivíduos em ritual – a atuação “como se” – não é claramente delineada, porque no ritual, assim como na brincadeira de criança, “atuar” costuma significar “fazer” o que deve ser atuado; e esse é exatamente o entendimento de performance que corresponde à mentalidade participatória dos humanos, que pelo ponto de vista da “casualidade instrumental”, é concebida como uma atuação “como se”, e não apenas “atuação” com a mentalidade participatória. Assim, como o jogo, o ritual é uma forma de participação performativa que quando performada na presença física de outros torna-se um ato social no sentido que todos os participantes contribuem para a transação de todo o evento performativo de acordo com seus papéis e responsabilidades. Rituais encenados com a mentalidade da causalidade instrumental param de ser rituais e se transformam em “performances” secularizadas, muito entretanto, elas continuam a exibir elementos de participação performativa e social (PANTAZI, 2013, p. 76-77)²⁵

²⁴ “TechnoGnosis: Media, Performance and Alterations of Consciousness in the ‘Stage’ of the Psychedelic Trance Culture”, em tradução livre.

²⁵ “To ‘participate’ is to contribute to something that is other than oneself. This contribution can be thought of as manifested in the non-physical realm, on a magical plane, for example, which exists separately and connected to the world of every-day perceptions but on a different level of reality. This is a view that contemporary occult and magical traditions defend when asked to rationalize their practices. When a witch performs a ritual on her own, away from the physical presence of others in the corporeal world, she intentionally involves herself through her imagination in hidden realms of reality that through analogies and correspondences are connected to life as manifested at a physical level. The difference from children’s play is not in the participatory mentality, but in the “intention” and belief in the power of the ritual; ritual here defined as “serious play” evolved as ‘sacred play’ or as an act performed with a participatory mentality judged in terms of its ‘efficacy’. This efficacy operates on a psychological level while ritual is here better understood as ‘ritual action’, as an act involving the possibility to be performed only once or that is characterized in general by a minimal element of repetition. Like in pretend play, the performative consciousness of persons in ritual - the acting ‘as if’ - is not clearly delineated, because in ritual as in children’s play, to ‘act’ is to actually ‘do’ what is supposed to be acted out; and this is exactly an understanding of performance that corresponds to the participatory mentality of humans, which from the point of view of “instrumental causality” is conceived as an acting ‘as if’ and not as just ‘acting’ with a participatory mentality. Hence, like play, ritual is a form of performative participation which when performed in the physical presence of others becomes a social act in the sense that all the participants contribute to the transaction of the whole performative event according to their roles and responsibilities. Rituals enacted with the mentality of instrumental causality stop being rituals and become secularized ‘performances’, however much they continue to

Isso é crucial para nos aproximarmos da questão do rebolado, ou *twerking*. Isto porque esta dança se caracteriza pela postura acocorada e pelo movimento repetitivo dos quadris e da lombar no sentido vertical. Alguns teóricos caracterizam a dança pela sensação de que os quadris se movimentam de forma separada do resto do corpo. A dançarina, ativista e pesquisadora Fannie Sosa aponta que a dança era realizada tanto por sacerdotes quanto por sacerdotisas e o movimento repetitivo dos quadris e da lombar aliados sugerem não só a reprodução como também a contracepção, haja vista que o movimento rápido não permite que haja a fecundação. Sosa enxerga no âmagô da dança um perfil de controle do direito ao próprio corpo. Segundo ela, ainda, os movimentos citados servem como um ativador de uma energia interna, como conhecido na medicina holística e em muitas crenças como os *chakras*. Sosa aponta que o *twerking*, justamente pelos movimentos agrupados na região do ventre, evoca o uso do primeiro e do segundo *chakras*, o que se entende como energia *kundalini* (PONCIN, 2015).

A estudante, *performer* e ativista Kimari Brand, afirma que a dança pode ser usada como uma ferramenta de empoderamento contra as técnicas de apropriação cultural veiculadas pela mídia branca hegemônica (GARCIA, 2014). Segundo Sosa, a própria definição de *twerking* interpela os conceitos de performatividade difundidos pelo feminismo. Fannie frequentemente performa em espaços públicos fazendo o *twerking* de forma a contextualizar o seu “empoderamento” no mundo.

É visto no documentário e vídeo artístico *Cosmic Ass* (2015) que a cidade de New Orleans também se tornou conhecida pela dança. Fannie Sosa aponta que a cidade desenvolveu uma subcultura para o estilo *Bounce*, em que a dança realizada é caracterizada por movimentos repetitivos com quadris e nádegas, sendo impulsionado pelos joelhos e outros músculos da perna. Sosa argumenta que particularmente na cidade houve a expansão de uma cena *queer* composta da maior pluralidade de indivíduos. Pérez (2015) evoca de *rappers* homossexuais como *Big Freedia*, que em entrevistas afirma que o *New Orleans Bounce*, nome usado na região e na cena para denotar a mesma dança, é realizado tradicionalmente pelos mais diferentes indivíduos, de crianças a idosos, de todo o espectro de gêneros

conhecidos, no que pode ser explicado através do movimento migratório de africanos em direção à América.

Ainda no âmbito dos fluxos viajados pela dança, são notadas semelhanças entre o *twerking* e outras manifestações como o *calypso*, *tuk* e a música *dancehall*. Fannie Sosa anuncia que, apesar de essas práticas não anunciarem um modelo de transformação das normatividades de gênero, ele ao menos evoca o direito da mulher de sentir prazer e orgulho do próprio corpo apesar da percepção de violência material e simbólica contra elas (PÉREZ, 2015, p. 6). A autora também evoca o “reboleio”, ou “rebolado”, como uma tradição brasileira que mescla movimentos e enunciados que também compreendem o *twerking*. As contextualizações presentes entre a cultura afro-estadunidense e afro-brasileira parecem ser evidentes também no vídeo de Kimari Brand, já que ela referencia o *funk* carioca como exemplo do uso do *twerking* visando o empoderamento feminino (GARCIA, 2014).

2 SÍNTESE

O momento de síntese deste projeto se articula pela composição de alguns trabalhos conceituados e efetivados entre 2017 e 2019 e que dialogam com a dinâmica de fluxos urbanos. O que busco, efetivamente, é entender esses deslocamentos individuais e comunais como outras metodologias de fortalecimento, tanto para pessoas usualmente marginalizadas por uma perspectiva normativa, quanto para uma comunidade construída em torno da cultura *Hip-hop* e seus desdobramentos no campo da música eletrônica. É importante ressaltar que, apesar de a organização deste capítulo se dar contando com a materialização dos projetos seguindo uma ordem cronológica, o processo que culminou nas suas execuções, ou pelo menos a fundamentação deles todos, se deu de forma contínua ao longo do contato com propostas de pares artistas, festas e outros espaços de resistência, bibliografias e, logicamente, eu mesmo.

Quando defini o tema da dissertação, ainda antes da formulação do anteprojeto, imaginei que pensar os movimentos a partir de experiências efetivadas, como a *flânerie* interpretada por Baudelaire e Benjamin, além das Derivas e do postulado situacionista no tocante da intensificação da experiência urbana permitisse outras somas, outras poéticas artísticas possíveis. Isso se dá em consonância entre o indivíduo e o espaço. Procurei ressaltar esse aspecto nos trabalhos que exponho a seguir.

2.1 O corpo e a cidade em três fluxos

A primeira experimentação é composta a partir de uma animação generativa intitulada *Celestéki*, que foi também uma encenação dentro da oca do Parque Lage, composta por uma projeção em uma superfície esférica. Também foram compostas algumas faixas de música generativa que formavam melodias e influenciavam nas animações. Além disso, um microfone foi disposto para os participantes para que eles também pudessem interagir no espaço proposto. Deste trabalho, quis efetivamente esgotar a animação concebida em outros formatos, e nisto fui permitido

pela Oi Kabum Lab, bem como pelo grupo composto por Byu La (Fábio Ritter), David Ritter, Paulo Ebrom e Iury Rodrigues, a inserir esta animação e outras realizadas através de captura de movimentos no projeto de intervenção urbana e arte pública ao qual também passei a compor, chamado de Sarau Instantâneo. O Sarau Instantâneo se organizou em quatro fluxos em pontos específicos da cidade do Rio de Janeiro, todos públicos, sendo alguns espaços abertos, como o caso da rua Moraes e Silva, na Lapa, e da Praça XV. Este processo gerou um material de divulgação e também uma videoarte documentando todos os processos.

Em seguida, o trânsito se articulou pelo trabalho intitulado Heterotopia Afrocentrada Ficcional, com a performer Pedro Cholodoski, em que explorei a dinâmica documental e de videoclipes para interpretar alguns fluxos urbanos que se dão através de dinâmicas de poder, com o outro normatizador e também pelo aspecto do deslocamento intermediado pela música, que gera uma atitude mais empoderada e fortalecida que outrora. Esse trabalho se articulou no mesmo momento em que executei a festa EmTranse, realizada em agosto de 2017, que procurava trazer uma narrativa voltada para o fluxo e uma perspectiva holística para o rebolado. Este trabalho é composto de um vídeo de divulgação, além da festa e das fotos.

A redenção é algo que vem acontecendo a partir de 2019, com minha aprovação como professor em concurso público para o IFSP e o início de atividades de docência. Tenho realizado fluxos em festas e tentado algum tipo de registro para compor imagens. Procurei alguns suportes que pudessem auxiliar a forma e o conteúdo desses fluxos e passei a me debruçar sobre as técnicas analógicas para a execução desta série, que até a presente data não possui um nome. Além disso, imaginei e conceituei uma instalação, ainda sem ser concretizada, unindo aspectos de mídias digitais para a composição de uma instalação física, presencial, mas voltada para a projeção e interação com captura de movimentos usando a tecnologia das câmeras de profundidade para efetivar a noção de um corpo expandido, fora da própria carne, e reincorporado, desta vez pela profusão das diversas mídias digitais.

2.1.1 A vadiagem

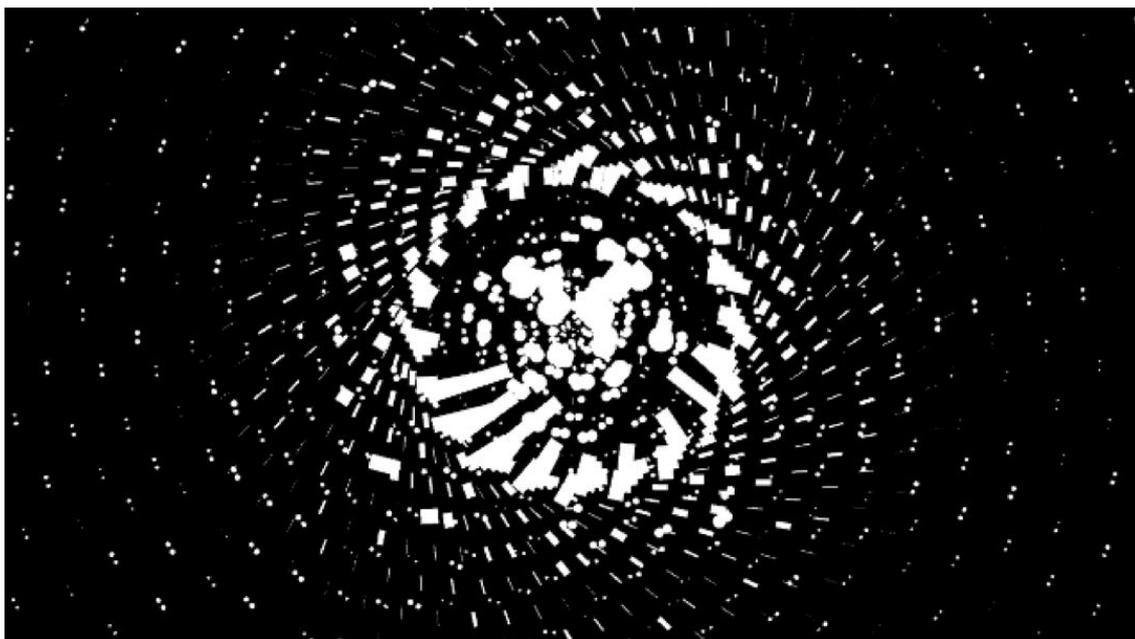
O termo vadiagem me ocorreu por uma assimilação do conjunto de leis que passou a vigorar no Brasil em meados do século XIX de modo a criminalizar manifestações culturais de origem africana e a minha vida no momento. Este conjunto culminou com a criminalização de manifestações típicas da cultura do candomblé, como o pito do pango, além da capoeira e do samba. Estas indagações aconteciam em meados de 2017 e desde o início desse ano eu estava parado com os estudos, recém-formado da graduação e sem possuir uma perspectiva concreta de continuidade da pesquisa realizada como trabalho de conclusão. De fato, havia uma analogia do termo com a minha ociosidade no momento, mas queria aprender e praticar arte.

Foi neste momento em que comecei a participar de oficinas no Parque Lage com o objetivo de consolidar uma poética artística multimídia. Frequentava aulas semanais de tópicos alinhados com curadoria e também de projetos multimídia. Como parte da oficina de programação criativa, fui desafiado a desenvolver animações e sons e protótipos nas interfaces de programação *Processing*, *SuperCollider* e *Arduino*. Este também foi o momento em que estabeleci um contato inicial com o termo Tecnoxamanismo, cunhado pela teórica Fabiane Borges, e busquei aproximar aspectos do que estava pesquisando no momento para esse âmbito. Segundo o postulado que estrutura o que tecnoxamanismo, a Revolução Industrial que cria e difunde o mecanismo e o corpo máquina, afasta o ser humano do ritual, talvez com medo de se reaproximar do religioso, e o aproxima do Espetáculo, neste momento ainda incompleto, sem se entender em um contexto de industrialização massiva e de consumo crescente. O tecnoxamanismo busca religar os indivíduos ao campo ritual através da máquina e do desenvolvimento tecnológico sustentável. É, portanto, comum que esta filosofia se alinhe a uma perspectiva ciborgue, como fundamentado por Stengers, Latour e Haraway.

Ao longo da etapa projetual da oficina de programação criativa, me juntei aos artistas Júlia Furtado e Vinícius Balarini de modo a unir aspectos em comum e realizar uma obra. Ao longo de um mês conceituamos uma instalação que reagiria à presença humana e a todos os sons emitidos no ambiente de modo a clamar pela participação coletiva. Imaginamos que um local circular seria de valia para um trabalho do tipo e, como o Parque Lage dispõe de uma oca para atividades, tão logo formatamos o trabalho para ser exposto ali. A trilha foi composta no *SuperCollider* composta por quatro faixas de som representando um instrumento cada. Além disso,

a programação da animação passou a ser radial de modo que sua projeção fosse facilmente mapeada para a parte superior arredondada da oca. Procuramos uma forma de integrar o *Processing* e o *SuperCollider* fazendo uso de uma câmera de profundidade, o *Kinect*, entretanto, não foi possível operar esse esquema automaticamente.

Figura 1 – Quadro da animação generativa “Celesteki”.



Fonte: O autor.

No dia da intervenção, realizamos a montagem da projeção e do equipamento de som e, considerando a falta do *Kinect*, optamos por adicionar um microfone ao conjunto de elementos para a interação com os participantes, e também dispusemos algumas esteiras concentricamente à oca. Isto permitiu que as pessoas, ao chegar, fossem instintivamente se sentando no chão. Quando perceberam o microfone, aos poucos as pessoas passaram a entoar interações de cunho poético, cômico, dramático e romântico. Ao fundo, algumas emprestavam outras performances a esta intervenção, como dança com bambolê e rebolado. As trilhas eram ativadas manualmente por mim.

Figura 2 – Instalação Celesteki exposta na Mostra da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.



Fonte: O autor.

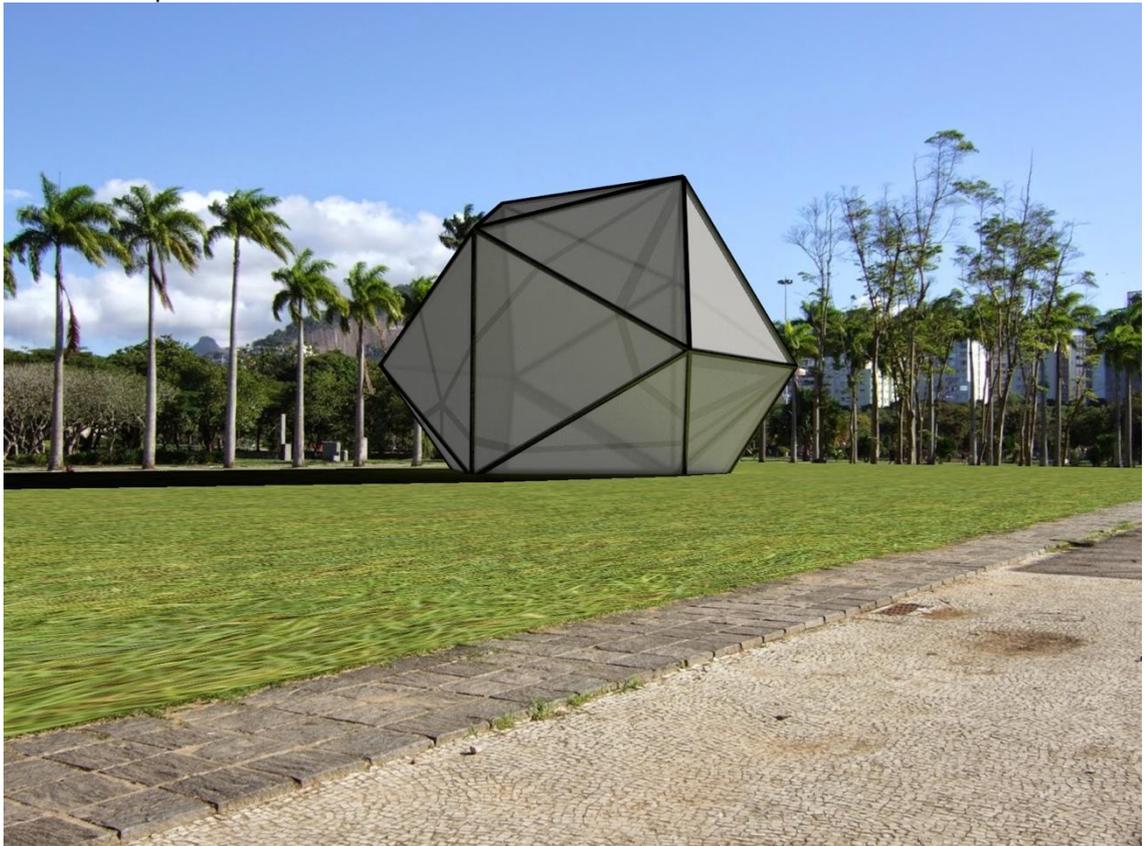
Ao longo da apresentação do trabalho, percebi um engajamento dos participantes, especialmente usando a voz, ao perceberem que as animações eram audiorreativas. Depois deste episódio, decidimos reelaborar a instalação de modo a apreender o engajamento corpóreo total dos participantes. Para tanto, imaginamos a instalação em uma escala monumental para a exibição da animação em grandes distâncias, e um espaço interno, dedicado às interações de engajamento corpóreo, usando câmeras de profundidade. Este projeto foi submetido para alguns concursos de arte, mas, devido ao seu alto custo de produção, ainda não foi executado.

Figura 3 – Render conceitual de instalação “Celesteki 2.0” ambientado em Curitiba em período diurno.



Fonte: O autor.

Figura 4 – Render conceitual de instalação “Celesteki 2.0” ambientado no Rio de Janeiro em período diurno.

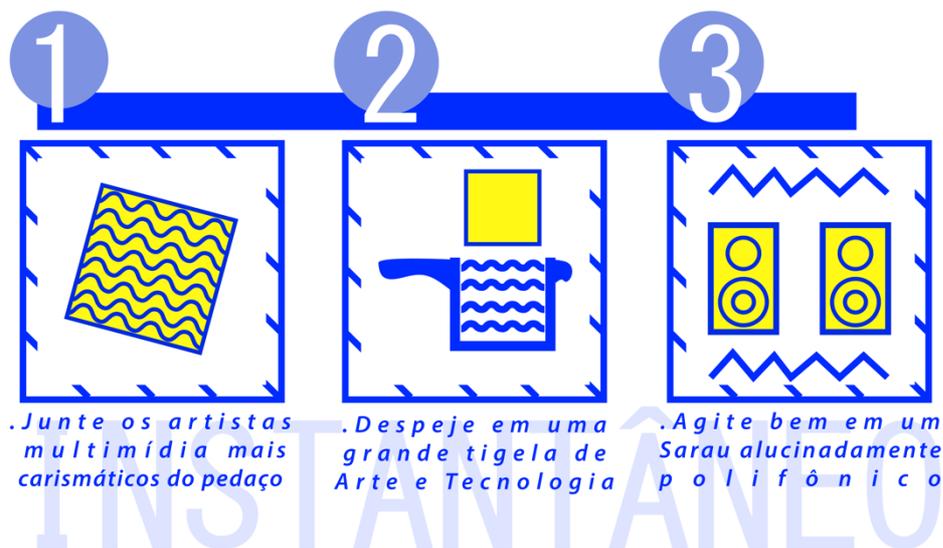


Fonte: O autor.

Ainda em 2017, após o período no Parque Lage, fui selecionado para o programa de residência artística da Oi Kabum! Lab. O programa consistia em um laboratório de intervenções urbanas focado em novas tecnologias nas artes. Neste momento comecei a pensar em dinâmicas de festas e anonimato. Conceitei ao

longo do laboratório dois projetos: o FESTANÔNIMA e o Sarau Instantâneo, sendo o último o escolhido para prototipação. No projeto Sarau Instantâneo, investigamos a ocupação do espaço urbano de modo a provocar uma reflexão no público sobre o termo e as práticas ditas, da vadiagem. Era um momento em que eu estava lidando com a questão do transe performático em festas, em geral em estados psíquicos alterados, de modo a entender nesta performance formas peculiares de incorporação. O grupo composto por Byu La (Fábio Ritter), David Ritter, Paulo Ebrom, Iury Rodrigues e eu passou a se debruçar também sobre conceitos como o Direito À Cidade para pensar no conjunto de performances que comporia essa intervenção.

Figura 5 – Flyer de divulgação da intervenção do “Sarau instantâneo”.

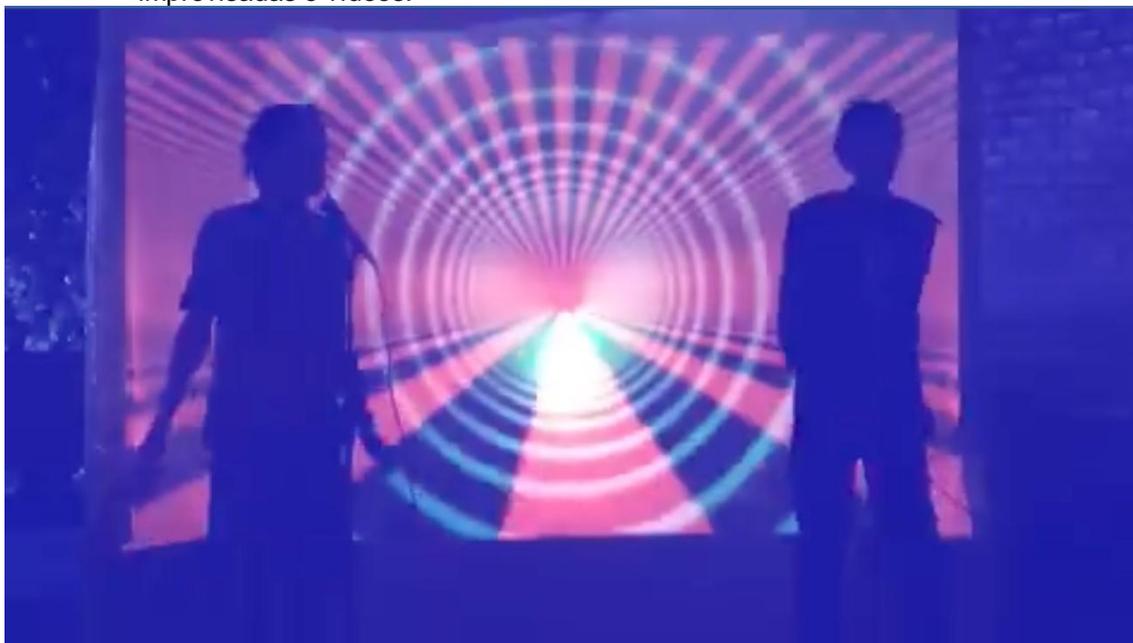


Fonte: O autor.

Ao todo, o Sarau Instantâneo se articulou por meio de cinco intervenções experimentais, fluxos realizados em espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro e que chamavam o público para interação ao som de *funks* e de instrumentos improvisados por outros músicos. A primeira experimentação se realizou no Centro Cultural Calouste Gulbenkian apenas com os outros componentes da residência e com visitantes e alunos do centro. Percebemos nesse momento que a melhor forma de chamar a atenção do público para o evento seria a de contar com animadores, que improvisariam rimas para os *funks* tocados. Isto garantiu que o propósito

interativo da intervenção se concretizasse. Além disso dispomos um suporte para projeção de determinados *loops* de vídeo pré-produzidos em uma velocidade compatível ou igual à do áudio.

Figura 6 – Registro da primeira experimentação do “Sarau Instantâneo” mesclando vozes improvisadas e vídeos.



Fonte: O autor.

A segunda experimentação se deu na rua Moraes e Silva, Lapa, a partir da instalação dos equipamentos na garagem da antiga casa Nem, que se consagrou como uma casa coletiva de abrigo para pessoas LGBT socialmente vulneráveis. Neste dia fizemos o teste geral do equipamento e a montagem da tela para projeção suspensa, suportada nas fachadas das casas aos cantos da rua. O objetivo de manter a tela perpendicular e superior ao público era o de evidenciar o aspecto da imersão e propor o fluxo por um meio visual. Neste dia, incorporamos tanto animações usando o *Kinect* e também a que eu havia projetado para o *Celestéki*, desta vez usando um novo esquema cromático e alternando com a identidade visual do sarau, amarela e azul violetada. Percebemos um nível maior de interação do público, apenas as pessoas que habitavam a casa Nem, de modo a inclusive ensaiar coreografias à frente do aparelho, e imaginamos se tratar do lugar mais apropriado para o tipo de intervenção e decidimos repeti-la como intervenção oficial do laboratório.

Figura 7 – Registro da segunda experimentação do “Sarau Instantâneo” ocorrida na Casa Nem, na Lapa.



Fonte: O autor.

A terceira experimentação aconteceu como uma performance para vídeo gravada no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Usamos um carrinho de supermercado para colocar alguns equipamentos de áudio e percorremos uma distância entre o Centro Cultural Calouste Gulbenkian e o Sambódromo cantando em um megafone e usando o carrinho para puxar equipamentos e como suporte para dança (rebolado). Este experimento tinha o objetivo de ser captado para a divulgação da intervenção, que aconteceria na semana seguinte. Disto conseguimos efetivamente criar o evento e formalizar a página do Sarau. Não utilizamos nenhum recurso visual no momento da gravação, apenas a performance minha, e de David Ritter e Fábio Ritter, sendo o vídeo gravado por Gabriel Savary. Este material compõe também parte do material de divulgação, lançado ao fim de todos os experimentos, com exceção do ocorrido ao longo da exposição.

Figura 8 – Terceira experimentação, ou gravação do vídeo *teaser* para a intervenção do “Sarau Instantâneo”.



Fonte: O autor.

A quarta experimentação foi a intervenção que divulgamos em todas as redes sociais. Logo no início do dia em questão, fomos informados por pessoas da casa Nem que os moradores haviam sido advertidos com uma restrição judiciária para eventos na rua naquele dia com ameaça de invasão por parte das forças policiais. Nisto, junto à coordenação do laboratório na Oi Kabum, passamos a compor a iniciativa de ocupação que aconteceria no mesmo dia por outro grupo de intervenção na Praça XV. Transferimos todo o evento para outra fachada, a do Paço Imperial, no intuito de exibir tanto as projeções quanto realizar a festa com todo o equipamento sonoro que havíamos imaginado. Apesar do público não muito numeroso, conseguimos realizar uma interferência positiva por afetar não só o público imaginado, mas também os passageiros vindos da Zona Sul, da Cinelândia e das Barcas, muitos paravam nos cantos da praça para decifrar e contemplar as imagens dos participantes da festa projetadas como partículas sobre as paredes brancas externas do Paço. O evento teve em torno de 5 horas de duração e contou com a seleção musical de dois DJs, além das projeções mapeadas do grupo Ruptura.

A última experimentação aconteceu na exposição final organizada no centro cultural. Como a expografia já havia sido resolvida em outro momento, tivemos um espaço destacado, que evidenciava o trânsito e permitia o transe e participação geral do público. Um biombo de madeira serviu de suporte para uma projeção, mapeada de forma a simular a disposição de uma caixa de comida instantânea com

animações reativas ao som. Dispusemos de dois microfones com pedestais e de mais uma caixa para a execução da intervenção. Em alguns momentos as pessoas se afastavam, mas em momentos específicos todos se uniam no espaço e improvisavam canções diversas, especialmente *funk* carioca. De uma forma posso caracterizar um sentimento comum lúdico, quase cômico, por parte do público em todas as experimentações.

No total esta experimentação se repetiu ao longo de três dias de exposição. Sempre começando em um momento de pouco movimento, perpassando por momentos em que o engajamento pessoal não se faz por pouca percepção do caráter interativo do trabalho. É somente quando este caráter se revela, através da percepção das primeiras reações em tempo real, que o público passa a se captar e se reunir para testar ainda mais possibilidades nesta imagem em movimento. É neste momento que os participantes passam a utilizar o microfone, por exemplo, e improvisar vocalmente.

No ano de 2018, um novo formato para a animação audiorreativa foi imaginado junto à produtora e DJ Kennya Rosa, contando com composições instrumentais de *hip-hop* e da *bass music*, e fomos convidados a encenar este trabalho na II Comuna Intergaláctica, que ocorreu no Planetário do Ibirapuera, em São Paulo. Nesta encenação a participação de outras pessoas foi restrita, optando-se apenas pela contemplação e pela dança, sendo assim, o único periférico reativo usado foi o microfone, que identificava a frequência e batida das músicas e ajustava a animação de acordo. O contato com uma equipe que já tratava de projeções de cunho doméstico, comum em planetários, tornou o trabalho mais fácil, apesar de o processamento gráfico do computador ser insuficiente para uma percepção em tempo real, chegando até a travar em alguns momentos. Percebi que seria importante tornar o mecanismo de transmissão de telas das animações mais enxuto para sua exibição.

2.1.2 O trânsito

Voltando para 2017, um ano fértil no âmbito desta pesquisa, organizei junto aos parceiros Victor Hugo dos Santos e Natalie Souza, além dos DJs Wellington

Abreu, Fábio Ramos, Evellyn Tavares, Kennya Rosa e Ingrid Nepomuceno, a festa EmTranse, que dialoga com a perspectiva tecnoxamânica exposta por Fabi Borges, e por uma paz interior intermediada por máquinas e sons ensurdecedores. Com efeito, a festa planejava unir a perspectiva holística do rebolado que é defendida por Kimari Brand e Fannie Sosa, e para tanto procurei realizar a analogia da força sexual e da energia dos chacras, a kundalini, ao *twerking* e à perspectiva da festa noturna, de música eletrônica. Inicialmente imaginei uma marca que se consolidaria como um portal multimídia e holístico através de 7 atos, ou festas, cada um ligado a um chakra específico, começando da kundalini, e culminando no chakra coronário. Imaginei a EmTranse como uma festa em que a componente tecnológica não fosse evidenciada apenas pelo equipamento comumente usado no espaço para a reprodução do som e para iluminação, mas também por toda a identidade visual e cenografia do evento.

O primeiro passo rumo à execução da festa foi a criação de uma Identidade Visual que servisse aos propósitos de uma festa cuja marca bimestralmente se modifica para outra, mas que revele sete possibilidades diferentes de comunicar o transe para diversos públicos. Foram pensadas algumas alternativas com a mesma fonte, mas usando efeitos distintos. Essas alternativas foram, aos poucos sendo somadas a outras realizadas em programas de modelização tridimensional, respeitando efeitos que traduzissem a sensação de incorporação e expansão corpórea, bem como evidenciar a sensação de fluxo produzida em uma pista de dança. A alternativa escolhida representa camadas distorcidas da mesma tipografia lentamente se refigurando e voltando a se desfigurar. Esse processo acontece em *loop* como uma espécie de vinheta.

Figura 9 – Detalhe do projeto gráfico da festa “EmTranse”.



Fonte: O autor.

O próximo passo foi o de achar um local apropriado e que servisse aos propósitos idealizados. Foram algumas alternativas até que encontrássemos a casa Éden, cujas donas já haviam sido receptivas diante de outras iniciativas e que nos ajudaram prontamente para que este projeto saísse do papel. O Éden contava com duas pistas, sendo uma a pista principal, com uma cenografia fixa composta por tecidos metálicos e iridescentes além de vidros tingidos e cristais que refletem as luzes da pista nas paredes. A pista superior possuía uma cenografia cambiável, com plantas ornamentais cobrindo todo o espaço. Neste espaço fizemos projeções e reproduzimos o som da pista de baixo.

Depois disso me ocupei da divulgação do evento em redes sociais. O processo seguiu a partir da criação do evento e dos textos informativos, idealização e divulgação da programação de DJs, passando pela publicação diária de material gráfico apresentando os DJs e a proposta geral da festa. Também foi realizada uma videoarte de divulgação representando um fluxo desempenhado pelo dançarino Victor Hugo dos Santos, que improvisa ao som de uma *mix* previamente gravada. O vídeo serviu como um *teaser* demonstrativo da festa e com as principais informações para localização do público. Neste momento outros artistas cenógrafos passaram a compor a equipe da primeira festa, com uma instalação de tecidos fluorescentes ativadas por luz negra.

Figura 10 – Quadro do vídeo de divulgação para redes sociais da festa “EmTranse”.



Fonte: O autor.

No dia, um público de aproximadamente 100 pessoas compareceu à festa, e ambos os espaços inferior e superior podiam ser facilmente acessados. Isso permitiu que as pessoas pudessem aproveitar seus fluxos. Percebi grande engajamento de parte do público que ficou na pista. Às que se cansavam, o espaço superior reservava intervenções e projeções para momentos de repouso intermediados e em sintonia com a pista de baixo. Sobre a programação dos DJs e a progressão de seus sets, em geral todos os organizadores concordaram que houve uma coesão e, por isso, uma narrativa sendo contada ao longo da festa. Procuramos transitar pelos gêneros e não repetir músicas para não gerar desconforto nos que participam elaborando seus próprios fluxos na pista de dança. Além disso, todas as fotografias foram tiradas sem uso de luz suplementar (*flash*) para não desconcentrar o público de seus fluxos.

Figura 11 – Registro da primeira edição da festa “EmTranse”, pista inferior.



Fonte: O autor.

Como a resposta em geral foi positiva acerca da proposta da festa, passamos a nos debruçar sobre a idealização e execução da segunda edição, e sendo assim, comecei a idealizar outra marca para divulgação, desta vez totalmente baseada em *softwares* de modelização tridimensional por gerar movimentos mais realísticos. Apesar de esta identidade ter sido concretizada, com material gráfico para compor *banners* e outras peças de divulgação, uma segunda edição da festa ainda não foi realizada por uma questão monetária.

Figura 12 – Projeto gráfico contendo logotipo para a segunda edição da festa “EmTranse”.



Fonte: O autor.

Ao longo do ano de 2017, ainda no âmbito da Oi Kabum Lab e concomitantemente ao exercício do laboratório de intervenções, passei a me ocupar com a pesquisa sobre deslocamentos individuais intermediados pela música. De fato, essa pesquisa partiu do contato direto obtido sobre a questão das Heterotopias, os espaços outros pensados por uma ótica da produção de diferenças, tanto por Foucault quanto por Léfèbvre. Neste trabalho, não foquei na questão da festa de rua como produtora dessa força, ao invés disso, procurei o depoimento de uma amiga *performer* não-binária conhecida como Pedro Cholodoski a respeito de se sentir em um videoclipe após ouvir sua música favorita no fone de ouvido. Após esse relato breve em uma rede social, eu a procurei para conversar sobre essa percepção apurada da realidade que acontece de forma ainda mais intensa quando intermediada por uma boa música, segundo um contexto pessoal. Passei a articular uma entrevista com algumas pessoas e sempre instigar a Pedro a pensar neste estado lúcido e lúdico de encarar o ambiente, e nisso incluí a componente urbana neste diálogo.

Figura 13 – Trecho de entrevista com Pedro Cholodoski



Fonte: O autor.

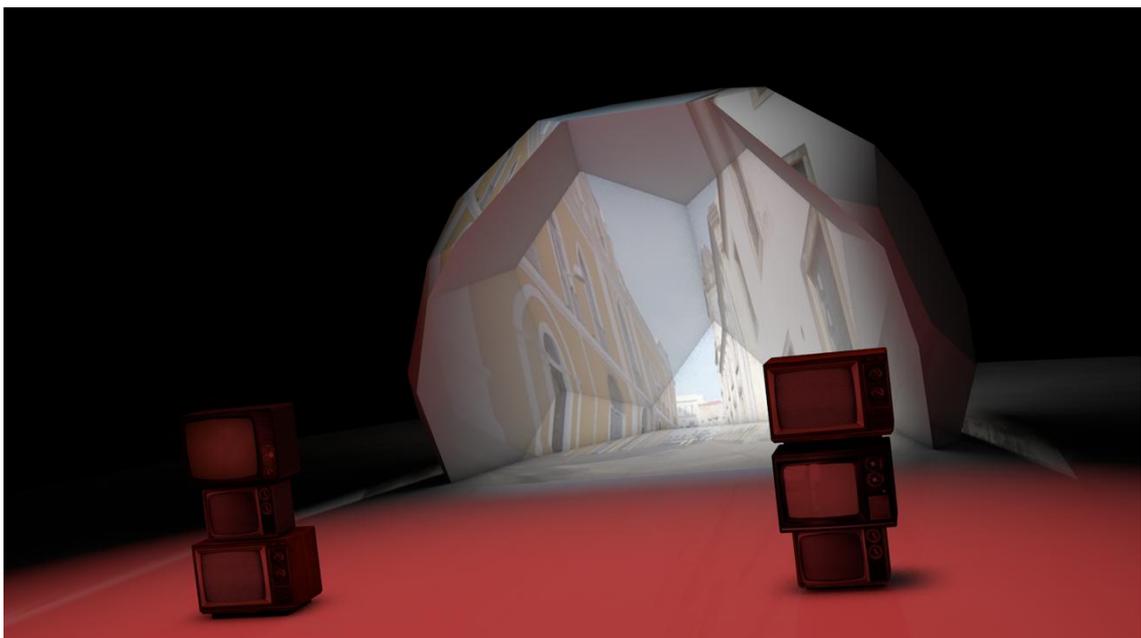
Articulei após isso, usando o equipamento e os espaços da Kabum, uma entrevista com alguns participantes do laboratório sobre essa relação intermediada ocorrida na cidade e editei suas respostas em sequência de acordo com a formulação das minhas perguntas. De um modo geral, todos responderam que, ao andar pela cidade ou se deslocar no transporte público, a música é capaz de deslocá-los para um outro espaço, mental, e que esse transe também se revela na forma de andar, no ritmo da música, e sem muito esforço, andar no fluxo, sentir-se empoderado. Em outro momento, ainda no mesmo espaço, realizei uma entrevista de caráter mais poético, informei a *performer* anteriormente sobre as perguntas e, utilizei praticamente as tomadas inteiras, cortando apenas poucos momentos de hesitação da *performer*. Ainda com o equipamento da Oi Kabum fomos para uma rua mais vazia, onde Pedro performou sua caminhada ao ouvir sua música favorita no fone de ouvido. Todo esse material foi editado e remixado com vários efeitos respeitando a batida da música, gerando um resultado muito próximo da estética rápida e instantânea dos videoclipes. A música escolhida é a trilha favorita da *performer*, com tom ligeiramente mais baixo para evitar problemas com os detentores da propriedade intelectual da faixa.

Consigo elencar uma série de fatores que se cruzam, desta pesquisa com o que se elucubrou ao longo da fundamentação teórica. Por exemplo, posso elencar o exemplo de deslocamento exposto por Pedro como próximo das derivas

situacionistas na medida em que sua performance cotidiana de andar na rua evoca uma potência ainda maior se intermediada pela música. Funciona também como uma efetivação de seu corpo como algo expandido, além da própria carne, uma perspectiva ciborgue para um corpo em transe. Pedro também aproxima a indústria cultural, aqui representada pela cultura e música pop, de modo mais afastado do Espetáculo e mais inculido ao ritualístico, já que passa a reinventar os videocliques, numa espécie de *remix* mental, e a partir daí, a recriar o espaço a partir de um contexto de fortalecimento. Além disso, o próprio direito à cidade parece se concretizar, tanto em Pedro quanto em outros entrevistados, como o direito à vida e ao próprio corpo.

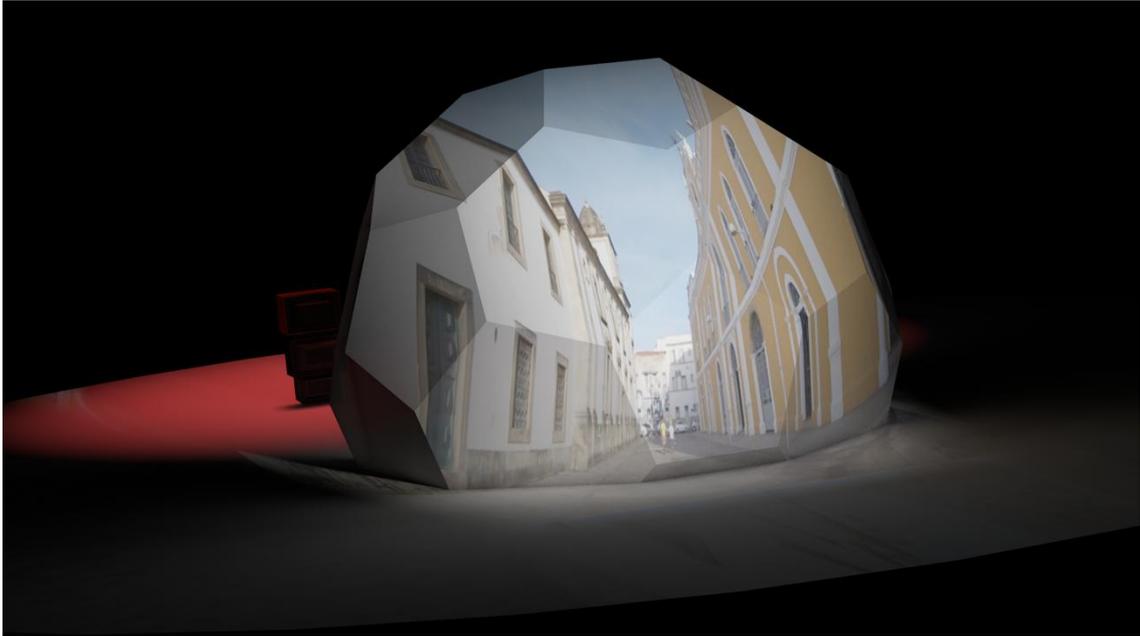
Este trabalho também foi repensado, tanto a sua configuração no espaço quanto o momento da performance de Pedro e o número de entrevistas. A organização não seria mais a de um vídeo contínuo contendo os dois momentos, mas de uma organização espacial contendo uma antessala com várias TVs antigas empilhadas com cada uma contendo uma entrevista numa algazarra sonora e outra sala, principal, com uma projeção mapeada usando um quarto de domo parametrizado contendo a performance de Pedro e um suporte com fone de ouvido com músicas sincronizadas ao vídeo. Diante da algazarra de expressões individuais que se formam na antessala, o participante da instalação é convidado a entrar no ritmo da *performer*.

Figura 14 – Render conceitual de instalação HAF #2 frontal.



Fonte: O autor.

Figura 15 – Render conceitual da instalação HAF #2 anterior.



Fonte: O autor.

De uma forma geral, o trabalho HAF #1 e o conceito do HAF #2 me fizeram começar a desenvolver uma poética em torno da Realidade Virtual e procurando repensar o papel do artista não só se dissolvendo no testemunho de outros indivíduos, como é o caso específico de Pedro neste trabalho. A partir de HAF, comecei a explorar um processo de empatia que ora propõe, ora impõe uma desterritorialização e uma incorporação. Os questionamentos que afloraram deste trabalho, sobre a expansão do corpo não-binário para outras experiências, me culminaram um último trabalho, em escala monumental e também comunal, que representa a redenção da experiência urbana, concretizada em um festival com múltiplas atividades.

2.1.3 A redenção

Em meados de 2018, como um desdobramento dos trabalhos que desempenhei no ano anterior, comecei a participar do centro de arte e tecnologia Oi! Kabum Lab no intuito de compor outros projetos, patrocinados por leis de incentivo à cultura, onde tive uma ampla prática no âmbito de eventos multimídia, como por

exemplo realizando projeções mapeadas de artes autorais no Festival de Inverno do SESC Rio. Esses trabalhos ocorreram numa experiência de se revelar a poética de participantes dos próprios laboratórios, em sua maioria pessoas negras, de áreas carentes da cidade do Rio de Janeiro.

A riqueza proposta pela Oi! Kabum Lab se articula por meio de turmas de projetos anuais voltados para Intervenção Artística de modo geral. Essas turmas são compostas por em torno de setenta alunos, que recebem uma tutoria semanal, durante três noites da semana, a respeito de seus projetos. O laboratório funciona como uma espécie de residência artística, onde os participantes são provocados diariamente acerca de questões políticas contemporâneas e buscando meios de traduzi-las de modo artístico. Como se trata de uma residência, também ocorre como uma excelente forma de artistas periféricos se contextualizarem no âmbito do sistema das artes, inclusive para questioná-lo. Foi a Oi! Kabum Lab que possibilitou a incubação de propostas como a FESTANÔNIMA e a realização do projeto de intervenções Sarau Instantâneo. Foi também esse espaço o principal facilitador para a execução do HAF #1, contribuindo com o espaço e com todos os equipamentos.

Em julho de 2018, como parte de uma seleção interna de artistas proeminentes na área da Arte Digital, em particular da Programação Criativa, fui selecionado para compor uma residência artística de três meses chamada Conexidade Transmedia Lab, para a realização de uma peça monumental de Arte Multimídia, que encabeçaria o festival de cultura urbana Conexidade, que é articulado entre a Oi! e a Rio de Negócios. Fui selecionado junto com mais nove artistas do ramo digital e com experiência em festivais, shows e espaços artísticos. O curador e principal provocador do grupo de residentes foi o artista Batman Zavareze, que nos designou as etapas para idealização e execução do projeto e nos delegou funções específicas, de acordo com nossas disposições artísticas. Os encontros ocorreram levando em conta, inicialmente, o espaço da Praça XV sem nenhuma outra estrutura do festival, como arquibancadas, palcos e banheiros. O espaço apenas composto pela projeção tida pelo Google Maps nos possibilitou tirar mais de dez alternativas de instalações para compor o espaço. Inicialmente imaginamos que essas dez instalações poderiam coexistir, de modo expositivo, como uma galeria de Arte Digital a céu aberto.

No início dos encontros, fomos também estimulados a pensar de qual pressuposto partiríamos para a criação do evento, e qual seria o principal tema das

instalações partindo do local. Neste momento, fizemos um *brainstorming* de palavras-chave que imaginávamos terem valor para o projeto, e palavras voltadas para Fluxo e deslocamento foram constantes no léxico dos dez participantes. Foi a partir deste momento que passei a considerar adicionar este trabalho ao escopo da produção dessa dissertação. O fluxo, tema apresentado por outros residentes, vinha entremeado a outros aspectos da cultura urbana, como “trabalho”, “lazer”. Levando em consideração alguns apontamentos da equipe, passamos a considerar “fluxo” o principal pilar de desenvolvimento do projeto, pensando em inclusive em maneiras de formatá-lo aos nossos trabalhos.

Conforme os encontros foram se sucedendo, fomos apresentados ao escritório de arquitetura e comunicação responsável por toda a identidade visual e cenografia do evento e, percebendo a dimensão do que já havia sido projetado por eles, optamos por reduzir o espaço expositivo para uma instalação monumental, que revelasse algum aspecto da produção de cada participante. Uma nova etapa de alternativas se desenrolou, em que começamos a imaginar um espaço composto por telas LED que se cruzassem e totalmente sincronizado com as atividades do palco principal, onde estariam as atrações. A partir daí passamos a nos debruçar sobre as possibilidades de construção de um cubo gigante, sustentado por andaimes sobre os quais se sustentam fitas LED e quatro telas LED se cruzando no meio da praça.

Após as aprovações de orçamento se darem e o contato com os fornecedores se firmar, alguns residentes passaram a compor forças-tarefa para a definição do desenho técnico e dos conteúdos a serem exibidos. No meu caso, compus a parte de conteúdo e fiquei responsável pela geração de mais alternativas, desta vez para vídeos que compusessem um momento-chave do festival onde o cubo seria a única atração, um show de luzes e sons compostos também pelos residentes, em que ficassem evidentes a monumentalidade e imponência desta intervenção tecnológica. Várias alternativas foram traçadas, em geral optando por formas geométricas com brilhos e cores primárias, com maior luminância. Também gerei alternativas simulando estruturas geométricas simulando texturas de andaime. Outras alternativas exploravam possibilidades com lâmpadas dispostas por diversas luminárias pendentes ajustadas em alturas variáveis. As alternativas aprovadas foram a dos vídeos de estruturas geométricas metálicas, que simulam a estrutura do cubo e também a ampliam para dentro das telas. Além disso, as fitas LED, que ficam às bordas da instalação, também acendiam em momentos-chave da apresentação.

A estrutura final do cubo, bem como especificidades técnicas, foi tirada nessa etapa pelo outro grupo de residentes.

Após essa etapa, passamos a efetivamente produzir os vídeos, tanto os do momento da apresentação do cubo, em que ele acenderia sozinho no meio da praça, como os dos demais momentos, em que o cubo seria uma espécie de coadjuvante, atuando simultaneamente às atrações do palco principal. No meu caso, fui responsável pelo momento de projeção e videotecagem durante o show da banda baiana ATTOOXXA, além de ministrar uma oficina sobre a minha pesquisa artística até aquele momento. Como desde anteriormente já estava trabalhando com a perspectiva de decolonizar os corpos a partir de experiências marginalizadas, e como o evento em si trazia como boa parte das atrações expressões de gêneros como o funk e o hip-hop, que sofreram uma marginalização cultural ao longo do tempo, decidi trazer o rebolado como principal mote para a minha produção nas duas frentes da qual fui responsável. O fluxo como estado para a realização do rebolado, bem como suas repercussões em diversas culturas. Nisto, defini que parte das projeções seria de aspectos figurativos simulando o rebolado, numa tentativa de puxar o público para o mesmo estado, e também decidi que o momento de oficina seria voltado para o aprendizado e discussão dessa dança.

A etapa da pré-montagem foi decisiva para os ajustes finos da estrutura do cubo. Foi neste momento que pude auxiliar na comunicação entre o *software* de videotecagem e os tubos com fitas LED. Todo o mapeamento das fitas para posterior exibição das imagens como matrizes em cada lâmpada foi realizado no *software MadMapper*, mas a disposição das imagens vinha de outro programa de videotecagem, o *Resolume Arena*. Nesta etapa eu ajudei a fazer as configurações para que a comunicação serial fosse aceita no *Arena*, para transferência e exibição no outro *software* e para isso usei um protocolo de comunicação comum ao sistema operacional *Macintosh*, o *Syphon*. A grosso modo, após essa etapa, as imagens que produzimos anteriormente passaram a compor as luzes que acendiam em cada barra de fitas LED. Isto foi transposto para a estrutura maior, com cerca de 6 metros de altura. Este também foi o momento em que terminei o conteúdo projetável para a estrutura e entreguei para a equipe terceirizada responsável pelo *playback* do cubo. Apesar de já ter entregue o material, no dia do evento era eu que teria que realizar a videotecagem e aplicação de efeitos.

A etapa da montagem aconteceu durante cinco dias, sendo dois dias importantes para a montagem da estrutura metálica de andaimes, um dia para a montagem dos quatro painéis de LED cruzados e outros recursos de iluminação e dois dias para os ensaios gerais, durante a madrugada. Nesta etapa foi possível que eu percebesse efeitos interessantes e ajustes de volume para uma interação audiorreativos, além de todos os ajustes pertinentes à exibição dos vídeos. Foi na etapa da montagem, também, que descobri o local da oficina e estipulei os recursos visuais, no caso uma televisão de 60 polegadas, e o equipamento de som para a equipe de produção.

Figura 16 – Detalhe da estrutura do cubo durante a etapa da montagem



Fonte: Página de Gabriel Savary no Facebook²⁶.

A minha participação foi dividida nos dois dias do evento. No primeiro dia ministrei a oficina de rebolado e no segundo dia realizei o *set* de videotecagem para

²⁶ Disponível em https://scontent.fcgh8-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/48380460_2296241670445841_6330609183863341056_o.jpg?_nc_cat=106&_nc_oc=AQlj3mmWaL61mpXfWGQTz2spgLMLZBLCDdo8dSKZZ-mVO4C12Az_qZUwR_2itdZrsXRdE1t6PgT8nlG6nFYXsWbB&_nc_ht=scontent.fcgh8-1.fna&oh=3c24d8819643d5516cde47c441a4d53c&oe=5E724C74
Último acesso em 14/12/2019

o show da banda ATTOOXXA. A oficina em questão foi realizada em conjunto com os dançarinos Matheus Dantas e Natalie Souza, bem como com a DJ Kenya Rosa, e explorava questões culturais do rebolado. Exibimos alguns vídeos de como a dança se arquitetou em diversos países, como na Costa do Marfim, sob a alcunha de *Mapouka*, nos Estados Unidos, como o termo *bounce* e no Brasil como rebolado. Também foi mencionado sobre a questão de o rebolado ser igualmente conhecido pelo nome *twerk* nos EUA, termo frequentemente associado ao ambiente dos clubes de *striptease*, o que gera uma condição de hipersexualização da dança. A partir daí, convido todos os presentes a fazer alguns movimentos utilizando os quadris e joelhos para treinar o rebolado e sua sincronização com a batida da música tocada pela DJ Kenya. Esses movimentos eram capturados por uma câmera de profundidade (*Kinect*) e posteriormente processadas com efeitos e exibidas na televisão. O evento teve uma quantidade acima do esperado de participantes, em torno de 80 pessoas dentro da tenda e 15 assistindo de fora, e o que particularmente me chamou a atenção foi a adesão de outros homens, que realizaram o rebolado sem questionamento.

Figura 17 – Material de divulgação para a oficina realizada no festival Conexidade



Fonte: O autor.

No domingo, segundo e último dia do evento, entrei na cabine de videotecagem, também conhecida como *house mix*, para o show da banda com uma hora de antecedência. Como já havíamos configurado toda a ordem de trilhas anteriormente, o trabalho acabou ficando menos pesado e eu só precisava alternar as trilhas conforme as músicas se sucedessem, por vezes ativando efeitos interativos com o áudio e por outras vezes forçando interações manualmente, pressionando um botão do teclado. Foram em torno de 15 animações, com diversos padrões de efeitos cada, totalizando mais de 80 combinações durante todo o show da banda, com repertório de em torno de 28 canções, espalhado por uma hora e meia. Neste momento também ativei a comunicação das barras de fitas LED para serem audiorreativas. Os conteúdos que produzi respeitaram o tema voltado para a cidade, com vídeos do ambiente urbano e de prédios que se deslocam para cima e para baixo conforme a música se altera. Também produzi vídeos de formas humanóides compostas por partes abstratas realizando o rebolado e outras danças, estas também sincronizadas com as canções.

Neste trabalho quis explorar o termo fluxo através da simultaneidade entre áudio e vídeo percebida através de uma repetição de ritmos. Isto se evidencia pelos prédios em um dos vídeos, que se deslocam como barras de frequência sonoras e também pela dança repetitiva dos personagens abstratos. Apesar de o público ter se situado mais próximo do palco principal, era visto que seus olhares também eram direcionados ao cubo por conta das interações. O uso do rebolado como um recurso aliado às técnicas que compõem a videotecagem também foram primordiais para a boa execução deste projeto e para uma conceituação próxima da noção de fluxo. Ainda sobre isso, percebi que outras atividades organizadas por outros grupos e que compuseram outros espaços do festival, também dialogavam com a noção de fluxo, como o espaço charme e os bailes coreografados dos palcos menores. Outros shows também falavam sobre o rebolado dentro de uma perspectiva inclusive holística, associando-o à liberação da energia Kundalini, como no trabalho “Cosmic Ass”, realizado por Fannie Sosa e explicitado no capítulo de Contextualização.

Apesar de uma execução positiva e da boa recepção do público de forma geral com o evento, toda uma problemática se evidenciou ao longo do evento, e isso certamente se constrói como uma crítica à estrutura que possibilitou o evento acontecer: o festival conexão representava a cultura urbana e suas expressões, na maior parte popular e periférica, de cunho historicamente marginalizado por uma

indústria cultural hegemônica. É de bastante valor que o festival celebre e que inclua manifestações antes tidas como criminosas, mas é imprescindível que essa cultura perpassasse também a equipe de produção em toda a sua estruturação. Infelizmente, ao longo de toda a participação no evento, testemunhei a falta de pessoas negras na produção executiva do evento ou da residência. Pelo contrário, a existência de pessoas negras se condicionava às funções gerais, de limpeza, cozinha e segurança, ou aos apresentadores, possivelmente como forma de apenas aparentar uma inclusão nessas empresas. Na residência em si éramos apenas três negros, sendo mais um artista, com mais outros oito artistas brancos. É importante ressaltar que, no momento de introdução acerca do funcionamento da residência, fui informado pelo curador que o primeiro objetivo de formato seria o através da chamada apenas entre os alunos da Kabum, sendo eles todos os residentes, mas que essa ideia foi abandonada em virtude de uma incompatibilidade de competências.

De modo geral, acho que o projeto do festival Conexidade poderia ter concedido maior expressão aos participantes da Oi! Kabum Lab, inclusive como modo de evidenciar as iniciativas culturais de formação e de eventos como contrapartidas para a isenção fiscal de grupos grandes, como é o caso do Grupo Oi Telecomunicações no Brasil, que é primordial para a manutenção tanto da Oi! Kabum quanto do evento Conexidade. Se essa contrapartida se dá, que contemple todos os atores envolvidos nessa política de incentivo à cultura. É como se permitissem a educação, mas não captassem as poéticas dos artistas e mediadores que ela mesma forma enquanto empresa. O Conexidade tem o potencial de se lançar como um evento que mostra a cara da instituição enquanto transformadora e que ressalta o protagonismo de pessoas que são atingidas pela sua ação. Também tem a possibilidade de evidenciar o potencial de agência que os participantes de iniciativas como um laboratório de intervenções trazem em suas composições, mas parece que se volta a uma lógica racista e que sempre privilegia grupos hegemônicos. Este questionamento me fez pensar se a linguagem do festival em questão não estaria mais próxima do Espetáculo de Guy Debord do que do Ritual como o tecnoxamanismo preza e, embora o engajamento do público tenha sido forte em direção a um engajamento corpóreo, também vi momentos em que ele se comportava como um bando de espectadores, ao invés de pessoas atuantes.

Imagino que seja uma problemática recorrente em grandes eventos difundidos por essa indústria cultural.

CONCLUSÃO

Ao longo dos dois anos que foram dedicados a essa pesquisa, desenvolvi muitos trabalhos que discutiam o termo fluxo e seus desdobramentos para o espaço público e para a cidade. Apesar de o tema fluxo só ter sido efetivado após o segundo trabalho, a pesquisa com audiorreativos e sobre os fluxos musicais já acontecia, como um desdobramento de atividades profissionais que desempenho desde 2014. A questão do fluxo já permeava boa parte da minha poética por uma afinidade com o campo da dança.

O início da pesquisa que gera essa dissertação serviu para intensificar minhas reflexões sobre a minha produção sob uma poética afim. Se por um lado eu já sabia que essa poética se desenvolvia em um campo multimídia, por outro lado ainda não conhecia meus pares, e ainda não tinha elucubrado uma base crítica para entender e problematizar meus trabalhos. Isso só começou a modificar por causa do contato com as disciplinas que me ajudaram a organizar as referências bibliográficas que compõem esse trabalho. Em especial, consigo elencar a disciplina de Laboratório de Criação Digital, em que discutimos a cultura espacial e a soberania tecnológica de grupos minoritários. Essa disciplina me fez perceber quem eram os artistas discutindo a tecnologia dentro de uma perspectiva de democratização da cultura.

Além disso, se antes dessa pesquisa eu já me debruçava sobre deslocamentos urbanos individuais, a exemplo da *flânerie* e das derivas, foi a partir dos últimos dois anos que passei a pensar o percurso deslocado por pessoas não-binárias, não só pela ótica da opressão, mas primordialmente pensando em técnicas de fortalecimento. Efetivamente, já pesquiso a Sociedade do Espetáculo desde 2014, e de fato me surpreende que a abordagem que determinados grupos tem a respeito da indústria cultural popular seja mais empoderadora do que o que os Situacionistas prezavam. Percebo isso principalmente no trabalho HAF#1, em que Pedro Cholodoski comenta sobre a importância da música pop no seu fortalecimento ao realizar certos percursos. De fato, com este trabalho outras pessoas passaram a se identificar com o exposto e decidiram compartilhar relatos sobre essa fruição em meio ao espaço urbano, e essa relação ambivalente com a cultura popular se evidenciou. Além disso, tanto no Sarau Instantâneo quanto na festa EmTranse e no

festival Conexidade, percebo a apreensão da indústria cultural representativa, integrando e evidenciando o pensamento das periferias às suas programações. Especificamente o funk carioca e algumas faces do hip-hop mundial já preconizam uma intensificação da experiência urbana, seja por meio de letras com uma alta carga de denúncia quanto pela capacidade de articular novas composições a partir de trechos de outras músicas, o que se entende como *sample* e também o *remix*. Essas técnicas por si já denotam metodologias de combate ao Espetáculo e à Indústria Cultural, mas são, ao mesmo tempo apreendidas por esse sistema, de modo que a intenção política acaba se abstraindo.

Essa discrepância entre Espetáculo e Ritual também se define nos outros trabalhos, e, francamente, é algo que continua a ser problematizado na minha poética para pesquisas posteriores. Neste caso, investigo até que ponto os grandes shows de videotecagem e todo o aporte de Artes Digitais em grandes eventos não acabam por se comportar como uma forma de perpetuar uma ótica espetaculista ao invés de combatê-la. Isso depende, em grande parte, da intenção do próprio evento, e de como essa comunicação com o público se instaura. Pensar estruturas mais flexíveis, instaladas no meio da multidão e reativas com outros palcos ou pontos distantes é algo que intensifica o engajamento corporal do público, e que pode ser revisto em uma ótica mais ritualística.

No trabalho Celestéki, por exemplo, a disposição radial dos participantes e também das programações generativas foram escolhas que, no momento da encenação, acabaram por evidenciar um aspecto mais comunal para a instalação. Mesmo não contando com projeções das silhuetas dos participantes, verifiquei um engajamento corporal alto, um intuito de participar das interações propostas, tanto por meio da voz, junto ao microfone, quanto com adereços como bambolês e outros. Efetivamente, esta encenação contribuiu muito com o aspecto ritualístico que foi mencionado ao longo desse trabalho. A participação não foi algo imposto, mas sentido pelos presentes e evidenciado pelo equipamento de som que ali estava. A escolha do local, uma oca no meio do Parque Lage, foi essencial para que os participantes interpretassem aquela configuração como uma instalação artística, e no final das contas, a projeção mapeada ao teto da oca foi a melhor disposição para a percepção total dos participantes.

Ainda sobre o Celestéki, acredito ter adaptado o tema de fluxos à programação visual do conteúdo projetável. O principal aspecto que suscita o fluxo é

o próprio espectro de frequências, que sempre é desenhado de acordo com as interações sonoras propostas. A velocidade das batidas, o que é conhecido também como BPM (Batidas por Minuto) também permite o movimento das espirais de modo sincronizado ao término dos compassos. Se por momentos as espirais se cruzam de modo a revelar ilustrações fractais diversas, em um momento específico essa espiral se transmuta em uma linha, até voltar a se torcer em outro sentido. Todos esses movimentos ocorrem de modo sincronizado com a música, e o volume sonoro também influencia no diâmetro dos círculos que compõem a animação. Esta foi efetivamente a minha primeira grande oportunidade em uma exposição inserida em um contexto sistematizado das artes no Rio de Janeiro. No âmbito da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, os equipamentos foram todos emprestados por outros alunos e conhecidos, além de alguns poucos materiais para a projeção que a equipe comprou.

Se por um lado essa primeira encenação do trabalho calhou de ajudar na percepção de recursos ritualísticos, percebo que sua reencenação não obteve os mesmos resultados. No caso da montagem feita no planetário do Ibirapuera, com um equipamento muito mais eficiente, percebi que a imposição para que o público se mantivesse sentado acabava atrapalhando no seu engajamento. Como muitas famílias, e particularmente crianças apareceram no evento, percebi um engajamento mais desinibido, mas contido por conta das questões internas da organização do evento. Muito possivelmente se a estrutura domótica estivesse disposta no lado externo do planetário, ou mesmo ao longo da extensão do Parque Ibirapuera, seria mais eficiente a nossa tentativa de realizar uma instalação mais ritualística. Percebo, de modo geral, que esta experimentação foi bastante imersiva e pouco ritualística, em que o público agiu mais como espectador do que como participante da ambientação.

Essa animação foi o principal mote do Sarau Instantâneo. Se no Celestéki os aspectos visuais e espaciais se fizeram para chamar o público para a atração, no Sarau, a proposta era inversa: o público ajudava os organizadores e à máquina realizar a processar as imagens. No caso da intervenção pública, a figura dos organizadores, junto do carrinho de mercado e do megafone era essencial para chamar o público, mas efetivamente quem efetivava a pluralidade de performances eram os participantes do Sarau, de modo instantâneo no meio da rua. Toda a equipe de organização pôde constatar que o nível de integração foi grande desde o início

da intervenção, em todos os experimentos. Foi muito raro particularmente que não houvesse nenhum participante, isso se mostrou mais frequente em especial nos experimentos ocorridos no centro cultural.

O que podemos elencar como o sucesso do Sarau foi a particular proximidade que se deu entre os artistas propositores da intervenção e o público, que também se deslocava para a função de artistas. O fluxo, nesse caso, se dá tanto pela proposição das interações audiorreativas, quanto pelo próprio percurso que a equipe desempenha do centro cultural até o local do evento, de modo performático, junto com o carrinho e equipamentos menos pesados. Sobre respostas, consigo elencar dois experimentos, o da Casa Nem e o da Praça XV, em que o engajamento do público se fez de uma forma tão pronunciada que foi possível identificar inclusive pessoas em estado de fluxo dançando em frente à camera de profundidade, e isso se deu de forma tão flagrante que, efetivamente, os experimentos se concretizaram como dois rituais, e os participantes facilmente conseguiam identificar isso, dado o protagonismo conferido aos que ali estavam.

O processo para a execução do Sarau Instantâneo também foi bastante revelador, em especial no que tange às minhas expectativas enquanto jovem artista dentro de um circuito artístico formado de maneira não tão evidente. O Sarau, como vimos, esteve inscrito ao longo de uma residência artística mantida pelo laboratório de arte digital da Oi! Kabum Lab, que é uma iniciativa existente por conta de parcerias político-privadas e, essencialmente, por leis de incentivo à cultura. Perceber o funcionamento de um aparelho cultural de ensino viabilizado por uma grande empresa de telecomunicação e visando a erupção de novas poéticas marginalizadas sem dúvidas foi algo que me instigou, no sentido de questionar como as grandes corporações podem ter o papel de disseminar novos fazeres artísticos que sejam, estes sim, engajados com a mudança social.

A experiência da festa EmTranse teve um resultado similar, apesar de ter um formato consideravelmente diferente do trazido pelo Sarau. Neste caso específico, pude investigar a eficiência das peças de animação e design de movimentos no sentido de comunicar engajamento corporal para o público. Toda a identidade visual, seja por meio das vinhetas ou também por meio dos vídeos-base com o dançarino Victor Hugo improvisando, possivelmente em fluxo, ao som de trilhas de hip-hop, foi o suficiente para atingir um público de 350 pessoas nas redes sociais em uma semana. O público efetivo do evento, de em torno de 100 pessoas, se engajou de

modo muito maior do que em outras experimentações, em específico com relação à dança. Acredito que toda a cenografia, associada a uma identidade visual coesa e com movimento, tenha corroborado para esse sucesso.

Especificamente no caso da EmTranse, consigo associar o fluxo a todas as componentes do evento. A identidade visual apresentava um logo com efeitos constantes e ritmados, como em uma música e no movimento do corpo. O fato de os efeitos aplicados no texto desfigurarem as informações por um breve espaço de tempo impunha que os espectadores aguardassem para obter as informações junto com a batida da música. Os aspectos reativos foram tratados desde a identidade visual até a cenografia propriamente dita da festa. Para a projeção nos espaços de pista, escolhemos a identidade ritmada e também as animações audiorreativas. A percepção do público acerca dessa interação aumentou o seu engajamento. Sem dúvidas o projeto da festa EmTranse é algo que ainda me instiga, mesmo na conclusão desta dissertação. Imagino que outras edições se sucedam para efetivar um pensamento engajado por parte do público do evento. Na época da execução da festa, já imaginava que o espaço da festa funcionaria como um suporte artístico similar, ou talvez intensificado, à experiência das galerias de arte do início do século XXI. Se poderia funcionar enquanto uma experiência articulada para a exibição de pesquisas e trabalhos artísticos, ela poderia também funcionar como um experimento, ainda que estivesse compreendida dentro de uma estrutura mercantil, de produtos fechados. Uma festa pode operar como um experimento vivo e imprevisível.

Pouco tempo após a conclusão da primeira edição da festa EmTranse eu efetivamente fui selecionado no processo seletivo para o mestrado na UERJ para a consolidação e documentação da poética que se sucede até o momento. Como principal produção arquitetada ao longo da disciplina de desenvolvimento de projetos, realizei o trabalho HAF#1, que efetivamente se debruçou na questão de fluxos, estabelecido tanto pela forma espacial nos trajetos da performer, como também pela formulação do estado de fluxo, evidenciado pelo andar ritmado ao compasso da música, audiorreativo. Como já estava pensando acerca de como minha poética se estrutura neste momento, foi intuitivo querer estabelecer um trabalho arquitetado a partir da questão do fluxo, e não trabalhos que evidenciassem o fluxo como uma componente. Neste trabalho quis ir a fundo e perguntar motivos, formas, exemplos de fluxos individuais, e neste sentido foi necessário que outras

pessoas me auxiliassem com seus relatos, o que me ajudou a compor um mosaico a respeito das percepções individuais sobre o espaço urbano.

Ainda em HAF#1, consigo elencar como o trajeto e a experiência desempenhados por Pedro e por todos os que compõem as entrevistas é enviesado por um fluxo único, um estado incorporado a própria condição alienada de cidadão, de multidão, que se entremeia aos fluxos urbanos para permitir outros significados, de empoderamento dentro de um contexto diário de opressões e violências, ainda que simbólicas. Desde toda a etapa tornar esta peça em vídeo tangível, eu e Pedro conversamos sobre o potencial de se conversar sobre as festas e seus papéis na formação de indivíduos mais resilientes, justamente a partir da elaboração destes estados de fluxo em ambiente urbano, uma aparente sensação de familiaridade e protagonismo inseridos no espaço público. As festas, os agrupamentos de pessoas, as possibilidades expressas nas identidades visuais e nessas mensagens, são algo que só conseguíamos perceber enquanto público durante esses eventos, e isso nos empoderava de forma igual ou maior ao que se experimentava nesses trajetos.

O Conexidade, aparte de todos outros projetos desta dissertação, aparece efetivamente destacado como a minha redenção, mas isso se dá de forma ambivalente visto a monumentalidade do projeto. Se anteriormente eu lidava com temporalidades ditadas por mim, por um protagonismo maior em cima inclusive das questões projetuais, percebo que ao longo do Conexidade esse protagonismo e autoria se diluíram em meio às demandas da equipe de produção e da própria residência. Entretanto, algo que se manteve intacto foi a preocupação da equipe em evidenciar os fluxos, tanto urbanos quanto o estado individual. Isto foi algo perceptível ao longo de toda a execução deste projeto. Em todos os momentos, a evidência de uma identidade popular, a priori negra, foi tida como essencial para a concretização deste projeto. O problema, efetivamente, não foi com relação à representatividade, mas com relação à estrutura, à execução do projeto por outros vieses. A estrutura hierárquica do evento, conduzido por uma empresa vencedora na incubação e no patrocínio de um projeto, auxiliado por uma empresa corporativa do ramo das telecomunicações infelizmente revelava mais pessoas brancas, caucasianas, como idealizadoras e participantes daquele projeto, enquanto pessoas negras, afrodescendentes só figuravam de modo alegórico, como figuras que apresentavam o evento, quase que como máscaras da própria estrutura, do que essencialmente idealizadoras do espaço.

Isto não quer dizer que a iniciativa do Conexidade, enquanto um evento que se sustenta a partir de uma estrutura que viabiliza certos projetos culturais em detrimento de outros, exista em vão ou apenas em detrimento de classes hegemônicas. Na realidade, o Conexidade representa uma ambivalência trazida comumente sobre a apreensão de como as leis de incentivo funcionam dentro de um sistema que preconiza as velhas estruturas artísticas, e de como efetivamente isso se reflete em novos conteúdos, respeitando um protagonismo de quem forma as camadas populares da nação brasileira, os negros, mas ainda em dissonância com a estrutura laboral e hierarquizada das empresas da indústria cultural. Se formos pensar na questão de uma aproximação ao Espetáculo ou a um fazer ritualístico, este festival se torna ainda mais enigmático, pois, ainda que o projeto tenha se dado de forma a realizar uma conexão entre os atores da cultura negros da cidade, seja por meio do evento principal, ou ainda por painéis tirados em outros momentos, de forma paralela, e por mais que o evento tenha evidenciado uma grande parcela dos mais proeminentes produtores culturais negros da cidade, a estrutura interna para tangibilização do projeto arquitetônico do evento e também da residência artística carecia de indivíduos que representassem os reais interesses das populações que eles pretendiam representar com as atrações. Um específico caso de apropriação de uma cultura para fins escusos.

Acredito ter abordado o aspecto do fluxo de forma efetiva ao longo de todas as etapas da síntese deste trabalho assim como também acredito que já tinha esta poética de fluxos bem construída mesmo antes do projeto, mas sem dúvidas o que mudou, do primeiro trabalho, encenado na oca do Parque Lage, para o último como parte de um festival de grande porte na Praça XV, foi o volume da receptividade do público bem como a quantidade de fluxos percebidos. Se no primeiro, por uma questão de quantidade de público, eu poderia enumerar pontualmente interações mais engajadas por parte de indivíduos, no momento do festival, esses fluxos se perdem à vista em virtude de um público expressivo. No caso do Conexidade, o público estimado foi de dez mil pessoas. Acredito, apesar de tudo, ter explorado a questão do fluxo diante de dois princípios: um mais espetaculista e outro mais ritualístico, engajado de participação do público, cuja autoria pode ou não se dissolver com quem propõe os eventos. Se por um lado não consegui preencher determinadas lacunas, como por exemplo realizar um grande ritual dentro de um festival de médio porte na cidade do Rio, percebo que isto pode se desenvolver ao

longo de outros trabalhos com uma base questionadora ainda mais aguçada. O meu intuito é o de explorar aspectos ainda mais inerentes aos Estudos de Fluxo, como as reais intenções, à Motivação Intrínseca, e à fé. O meu intuito, a partir da conclusão deste projeto, é o de evidenciar a fé como uma das componentes que tornam o fluxo possível, e demonstrar, portanto, a fé como uma componente não apenas religiosa, mas também, e talvez principalmente, como uma componente transmídia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AQUINO, João Emílio Fortaleza de. **Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin**. 2004. Disponível em: <http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/Imagem-onirica-e-imagem-dialetica-em-Walter-Benjamin.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BEST, Steven; KELNER, Douglas. Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle. **SubStance**, Wisconsin, v. 28, n 3, 1999.

BORISENKOVA, Anna. Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine. **In The Russian Sociological Review**, v. 16, n. 2, p. 77.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

COSTA, Iná Camargo. **Brava Conversa Com Iná Camargo Costa**. 05/12/09. 120 minutos. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Y-JwqQowAdk>. Acesso em: 01 nov. 2016.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow - The Secret to Happiness**. 2008 Disponível em: https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow?language=en. Acesso em: 19 fev. 2019.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow and the foundations of positive psychology: the collected works of Mihaly Csikszentmihalyi**. New York; London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

FRANCO, Marielle. **UPP – a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do rio de janeiro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense. 2014.

GARCIA, Irma L. **Twerk It Girl**. 5 minutos. 2014. Disponível em <https://vimeo.com/929222772>. Acesso em: 01 jun. 2016.

HETEROTOPIA afrocentrada ficcional #1. In **Experiencia, n.14 – gestos, intervalos, reversos**. A mesa. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/250332034>. Acesso em: 24 jun. 2017.

HARVEY, David. **Rebel Cities: from the right to the city to the urban revolution**. 1. New York; London: Ed. Verso, 2012.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. In: **NOVOS estudos**. São Paulo: CEBRAB 84. 2009.

LE, Steven. **Identity Making in Jamaican Dancehall Culture**. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.260.541&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 30 set. 2016

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. O processo de produção do capital**. 2 ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MATEUS, Samuel. A Experiência e a Vivência – proposta de uma teoria modular da comunicação”. **E-Compós**, v. 17, n.2. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.v17i2.1029>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MC DONOUGH, Tom. **Guy Debord and the situationist international: texts and documents**. Cambridge; Massachusetts; London: MIT Press, 2002.

PANTAZI, Maro. **TechnoGnosis: media, performance and alterations of consciousness in the ‘stage’ of the psychedelic trance culture**. RMA Thesis. Utrecht: University of Utrecht, 2013.

PÉREZ, Elizabeth. The ontology of twerk: from ‘sexy’ Black movement style to Afro-Diasporic sacred dance. **African and Black Diaspora: an International Journal**, London, v. 9, n. 1, p.1-16, 2015.

PIRES, M. F. C. O materialismo histórico-dialético e a Educação. **Interface — Comunicação, Saúde, Educação**, v.1, n.1, 1997.

PONCIN, Marilou. **Cosmic Ass**. 15 minutos. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w4rgqPLEm5U>. Acesso em: 01 jun. 2016.

RANIERI, Jesus. Alienação e estranhamento: a atualidade de Marx na crítica contemporânea do capital. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL KARL MARX Y LOS DESAFIOS DEL SIGLO, 3, 2006. **Anais...** Havana. [S.l.: s.n.], 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.