

UnB

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU

Linha de Pesquisa: Estética, Hermenêutica e Semiótica (THC)

Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo

Professor Dr. Miguel Gally (FAU-UnB) - Orientador

Professor Dra. Paola Berenstein Jacques (FAU-UFBA) Coorientadora

Título: Estética do Cotidiano Colonizado e Cidade: Hélio Oiticica e Adirley Queirós

cícero portella castro

BRASÍLIA

2018

CÍCERO PORTELLA CASTRO

ESTÉTICA DO COTIDIANO COLONIZADO E CIDADE:
HÉLIO OITICICA E ADIRLEY QUEIRÓS

Dissertação defendida em 12 de março de 2018, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade (UnB)
Orientador

Prof. Dra. Paola Berenstein Jacques (UFBA)
Coorientadora

Prof. Dra. Elane Ribeiro Peixoto (UnB)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto (USP)
Examinador Externo

Prof. Dr. Daniel Hora (UFES)
Examinador Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Miguel Gally pela leitura cuidadosa e pelo apoio e incentivo nas mudanças de rumo.

À professora Paola por ter aceitado fazer a orientação compartilhada e por ter me acolhido em seu grupo de estudos em Salvador, experiência fundamental para essa pesquisa.

Ao professor Celso Favaretto pela disposição generosa de ter se deslocado de São Paulo para a banca e por ter inspirado, com seus livros, parte significativa da dissertação.

À Direção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pelo apoio que permitiu trazer e hospedar o professor Celso Favaretto para participar da banca, viabilizando uma interlocução que acredito fundamental na universidade pública.

Aos demais centros de ensino da cidade de Salvador: o Porto da Barra, o Largo Dois de Julho, a Cozinha do Selha, o Morro da Sereia, Santo Antônio, Pelourinho, Feira de São Joaquim, etc.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional e por me instigarem a pensar sobre a Liberdade.

Ao meu irmão Vinícius, o melhor leitor, e ao meu irmão Érico, que espero que um dia também nos escreva.

À Yasmin, que participou de todo o meu processo e é com quem eu mais aprendo.

RESUMO

Nessa dissertação, procuro entender se é possível falar em uma estética descolonial como forma crítica de abordar a experiência urbana cotidiana. Para isso, busco referências não apenas no campo das artes como também nas ciências sociais e no urbanismo para ter uma visão ampla da Estética como conhecimento do corpo, que permita tratar de obras artísticas mas também dos menores gestos de urbanidade. O trabalho de dois artistas brasileiros - Hélio Oiticica e Adirley Queirós - ajudam a dar corpo às questões, ao mesmo tempo que ajudam a trazê-las de volta ao chão da cidade.

Palavras-chave: Estética; Descolonização; Hélio Oiticica; Adirley Queirós; Antropofagia

ABSTRACT

In this work, I intend to gather whether it is possible to speak of a decolonial aesthetics as a critical approach to everyday urban experience. To this end, I seek references not only of artistic thinking but also of social sciences and urban studies so that I can have a broader view of Aesthetics as a knowledge of the body. This allows for a treatment of works of art but also of minor urban gestures. The work of two Brazilian artists – Hélio Oiticica and Adirley Queirós – contribute to the questions I pose, at the same time that they help to bring those same questions back to the city's ground.

Keywords: Aesthetics; Decolonization; Hélio Oiticica; Adirley Queirós; Anthropophagy

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 – Parangolé P1, Capa 1 – fotografia desconhecido. fonte: Enciclopédia Itaú Cultural
- Fig. 2 - Bandeira-Poema (1968) - homenagem a Cara-de-Cavalo.
fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, foto de Andreas Valentim
- Fig. 3 - Recorte da capa do Jornal Meia Hora (maio de 2010)
- Fig. 4 - O *Parangolé* em uma publicidade na Revista Piauí (setembro de 2017)
- Fig. 5 - O ambiente Tropicália montado no *Carnegie Museum*, em Pittsburgh.
fonte: *Carnegie Museum*, foto de Brian Conley (2016)
- Fig. 6 - Cena do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014)
- Fig. 7 - Cena do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014): gestos de dança
- Fig. 8 – Publicidade na construção da cidade em 1960, foto de Peter Scheier. fonte: Faria, Edgar. **Nosso Século**. São Paulo: Abril, 1980
- Fig.9 - O mapa do metrô do Distrito Federal. fonte: Governo do Distrito Federal (GDF)
- Fig.10 - A cidade tricéfala. fonte: HOLANDA, Frederico (2012)
- Fig.11 - Gráfico emprego, habitantes e integração. fonte: HOLANDA, Frederico (2010)
- Fig.12 - Cena do filme *A Cidade é uma só?* (2011): o Plano Piloto queimando.
- Figs.13 e 14 - Cenas do filme *A Cidade é uma só?* (2011): - esgotamento no trânsito
- Figs.15 e 16 – Cenas do filme *A Cidade é uma só?* (2011) - a resignificação do “X”
- Figs.17 e 18 - Cenas do filme *A Cidade é uma só?* (2011) - estradas de terra
- Figs.19 e 20 - Cenas do filme *Branco Sai Preto Fica* (2014): abertura
- Fig. 21 - Cena do filme *Branco Sai Preto Fica* (2014): o passaporte
- Fig. 22 – Planta da cidade de Timgad (século II d.C). fonte: Benévelo (2007)
- Fig. 23 – A divisão de terra (*centuriatio*) na planície emiliana, Itália.. fonte: Benévelo (2007)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 - HÁBITOS, CONTÁGIOS E SOBREVIVÊNCIAS	
1.1 A colonização da <i>aisthesis</i>	11
1.1.1 A teoria-prática da descolonização	14
1.1.2 Agência do fato estético: sobrevivências	17
1.1.3 O contrafluxo memético: contágio	20
1.2 Estética aplicada: política e arte-vida	21
1.2.1 Absorção da crítica artística e o caso brasileiro	27
1.3 A cidade Propaganda-total	31
CAPÍTULO 2 - O EXPERIMENTAL ANTICOLONIAL DE HÉLIO OITICICA	
2.1 O corpo tornado dança: o q faço é música	39
2.2 Colonialismo e marginalidade: seja marginal seja herói	49
2.3 Consumir o consumo: imagem e experiência	59
2.4 O anticolonial e o inconsciente colonial-capitalístico	66
CAPÍTULO 3 - O CINEMA-RAP DE ADIRLEY QUEIRÓS	
3.1 Cinema, cidade e sobrevivência	72
3.1.1 Maquinismo e colonização cultural.....	73
3.1.2 A semiótica mista do cinema	75
3.2 Ceilândia gregária, Brasília colonial	79
3.2.1 Gêmeas criações do gênio brasileiro.....	80
3.2.2 A escala gregária em Ceilândia	84
3.2.3 O cinema- <i>rap</i>	89
3.3 Estratégias anticoloniais	92
3.3.1 Desvio.....	92
3.3.2 O corpo da cidade	100
3.3.3 Afrofuturismo	105
3.4 Ceilândia devora Brasília	111
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS	121

“A Aísthesis, a intuição perceptiva fundamental, faz parte de uma cultura.
Ela age como uma pré-seleção, que discerne o aceitável e o inaceitável
e determina a ação que aceita ou recusa.”

Gilbert Simondon, *Sobre a tecno-estética: carta para Derrida*

INTRODUÇÃO

Como construir uma crítica estética do cotidiano atual? Depois das vanguardas do século passado, como resgatar a radicalidade experimental do pensamento criativo? Procuo explorar, neste trabalho, o viés pós-colonial como um caminho para essa crítica, a partir da possibilidade de uma estética descolonial – ou *anticolonial*, como vamos ver.

Como as duas palavras-chave deste trabalho, “Estética” e “Colonização”, têm diferentes acepções, farei, primeiramente, um levantamento de como esses termos são utilizados em campos diferentes — da filosofia da arte à antropologia e à propaganda — para entender como podem servir para se pensar uma poética da ocupação do corpo em relação ao território. Para construir essa linha de raciocínio, proponho fazer um percurso marcado sobretudo por três momentos: o ano de 1928, do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade; 1967, ano da *Tropicália* de Hélio Oiticica; e 2011, ano do filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós.

O capítulo um é dividido em três partes: a primeira é sobre o potencial descolonizador da antropologia para se pensar outra ideia de arte, percebendo nas ciências sociais uma função de vanguarda sobre os conhecimentos do corpo. É nesse contexto que surge o modernismo antropofágico. A segunda parte fala do aspecto político da estética, desde a ideia de integração das artes até a sua apropriação pela propaganda. Na terceira parte, entramos no espaço urbano para pensar diferentes formas de apreendê-lo e construí-lo, destacando a cidade como o principal palco de criação cotidiana. Para aprofundar essas questões, os capítulos seguintes são focados na obra de dois artistas brasileiros que trabalham a relação entre corpo e cidade, Hélio Oiticica e Adirley Queirós.

No capítulo dois, o foco é em Hélio Oiticica, por condensar bem a produção de certo momento do país e por pensar e testemunhar a relação entre corpo, território e marginalidade. A obra de Oiticica nos ajuda a entender movimentos importantes para pensar uma estética descolonial no Brasil, como o Movimento Antropofágico e o Tropicalismo, sob um viés radical que ele chama de *anticolonial*.

No capítulo três, falo de um artista contemporâneo e menos canônico: Adirley Queirós, cineasta de Ceilândia, faz parte de outro momento de produção cultural do país. Formado em uma universidade pública (UnB) e fazendo filmes com recursos públicos, o cinema político de Adirley é indissociável de seu território, e combate a segregação socioespacial de Brasília. Inspirado pelo *rap* e pela leitura do geógrafo Milton Santos, Adirley desenha outro mapa da capital e fornece uma visão periférica que ganha cada vez mais espaço.

Por fim, concluo com um comentário sobre Brasília, que aparece ao longo da dissertação como contraponto ao trabalho dos artistas. Procuro resgatar na experiência cotidiana da capital uma experimentalidade espacial que acredito ser relevante para atualizarmos a proposta de refundação estética nacional que marcou a sua construção. Com esse percurso por diferentes cidades e momentos, espero que possamos iluminar algo sobre essa questão em plena transformação e movimento: uma estética do cotidiano colonizado no Brasil, que é também uma estética das suas insurgências.

CAPÍTULO 1 HÁBITOS, CONTÁGIOS E SOBREVIVÊNCIAS

“Artists are not here to destroy or to create (...). The job of an artist is not to destroy but to change the value of things.”

Yoko Ono, *What is the Relationship between the World and the Artist?*

1.1 A colonização da *aisthesis*

Em seu livro *An Aesthetic Education in the Age of Globalization*, Gayatri Spivak fala do potencial de uma educação estética para exercitar a alteridade e fortalecer a imaginação política. A autora acredita que “o mundo precisa de uma mudança epistemológica que vai rearranjar os desejos” e que uma educação estética pode ser o caminho para isso (SPIVAK, 2012, p. 2).

Essa mudança epistemológica defendida pela autora seria uma reação à violência epistêmica que faz parte do processo colonial. “Violência epistêmica” é um termo utilizado pelo filósofo Michel Foucault para falar de “todo um conjunto de conhecimentos que foram desqualificados como inadequados para sua tarefa ou como insuficientemente elaborados, isto é, conhecimentos ingênuos, localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade” (SPIVAK, 2010b, p. 48). Mas, diz Spivak (op. cit., p. 47), enquanto Foucault “localiza a violência epistêmica — uma completa revisão da episteme — na redefinição de sanidade que aconteceu no final do século XVIII europeu”, ela entende que essa violência estudada por ele é apenas parte de uma violência de maior escala: a violência da narrativa europeia em relação às colônias e a desqualificação da cultura e das formas de saber de outros locais.

Se é preciso “rearranjar os desejos”, é porque eles estão submetidos a essa violência epistêmica que faz parte do processo de globalização, ligando os desejos aos espaços homogêneos de hábitos europeus. A educação estética é uma via de abertura para outras formas de conhecimento e possibilita um curto-circuito que nos faz perceber e reexaminar esses hábitos naturalizados, mudando nossos reflexos (SPIVAK, 2010a).

A filósofa Yuriko Saito também pensa a disciplina da Estética sob a possibilidade de criação de novos hábitos, mas a partir de uma noção mais abrangente do termo, que extrapolaria o campo das artes e incluiria, no campo estético, “qualquer reação que formamos em relação às qualidades sensuais ou de design de qualquer objeto, fenômeno ou atividade” (SAITO, 2007, p. 10). Ou seja, mesmo as atividades corriqueiras como cozinhar, fazer faxina ou pegar um ônibus lotado são experiências estéticas.

A preocupação de Saito (2007) é trazer atenção para o cotidiano, já que a disciplina tende a ser focada em obras de arte, sobretudo arte europeia, enquanto, para a autora, a experiência estética ordinária, cotidiana, costuma ser mais significativa para formar nossa identidade e visão do mundo.

A retomada que ela faz do termo está de acordo com o comentário do filósofo Jacques Rancière (2009, p. 12) quando ele diz que “o termo ‘estética’ no livro de Baumgarten [filósofo alemão que popularizou o uso do termo] não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso” que seria diferente do conhecimento “claro e distinto da lógica” (RANCIÈRE, 2009, p. 12). Portanto, a principal característica da disciplina estética não seria o estudo da arte, mas sim o reconhecimento de um tipo de saber confuso, um saber que não se explica por silogismos, diferente do saber claro da razão e da lógica — embora, em Baumgarten, o conhecimento estético ainda se encontre de certa forma submetido (ou inferior) ao conhecimento universal da lógica. Dito isso, quando abordo, a seguir, antropologia, propaganda e política, do ponto de vista de suas implicações estéticas, não quero insinuar que esses campos têm algo de artístico, ou sequer discutir o que seja arte. Quero apenas observar que eles também atuam no campo do sensível e de uma espécie de conhecimento confuso e que fazem parte de uma formação de subjetividade que passa à margem do racional universal, mas que informa nossas ações e comportamentos.

Para Saito (2007), uma das potências de se pensar esse “conhecimento confuso” é entender a sua implicação ética. A autora entende que a estética do cotidiano lida com a criação do aceitável e do proibido. Ela propõe pensar o hábito (i.e., a repetição cotidiana irrefletida) como onexo entre ética e estética, e acredita que intervenções estéticas no cotidiano podem mudar essa condição irrefletida de comportamentos para direcioná-los, por exemplo, para uma vida mais consciente ecologicamente.

A autora (SAITO, 2007, p. 7) chama de “poder do estético.”¹ essa potência das respostas estéticas triviais que damos o tempo inteiro e que não parecem importantes, mas que podem ter consequências cumulativas graves. Por exemplo, assim como o gosto por gramados verdes impecáveis pode gerar muito desperdício de água e energia, o gosto por certas espécies de animais pode levar à extinção outras espécies esteticamente menos agradáveis. Portanto, a autora não trata de estética somente no sentido de contemplação, mas como algo ativo, que leva ou não a alguma ação.

Embora Saito foque em questões ambientais, podemos pensar como algumas questões sociais de identidade, preconceito e violência são também questões de hábito — e como

¹ No original: “power of the aesthetic” (tradução minha).

nossas cidades reforçam certos costumes. Isto é, como hábito e *habitat* se conformam mutuamente e, portanto, como intervenções estéticas podem influenciar comportamentos. O trabalho de alguns artistas (como HO e Adirley) se insere nessa disputa do imaginário sobre marginalidade e violência, mas também a ação cotidiana de ambulantes e de toda gente que ocupa a cidade de modo criativo e informal e participa da ressignificação diária do espaço urbano e de seus usos.

Nessa adequação entre hábito e território — na criação de um *habitat* — é que o corpo coloniza um espaço em um processo que é sempre social e localizado, isto é, envolve sempre uma organização social e um território. No Brasil, como em outros países colonizados, a palavra ‘colonização’ remete normalmente ao processo brutal e traumático da expansão europeia que distribuiu “Neo-Europas” (termo cunhado por Alfred Crosby (1993) em seu livro “Imperialismo Ecológico”) pelo planeta — transformação ecológica que envolve desde modos de construir, modos de morar e técnicas corporais até o transplante cultural de bactérias, plantas e animais. Processo que espalha pelo mundo os hábitos europeus como se fossem naturais, adequando corpos e territórios no caminho. Processo ainda em curso.

Neste trabalho, escolho usar o termo “colonização” de forma abrangente, para pensar não só no processo histórico e geopolítico como também no condicionamento que existe sempre na relação entre corpo e território e entre corpo e comunidade. Para pensar, assim, uma poética da ocupação do corpo que conceba a colonização não só como questão macropolítica, mas como questão cotidiana, micropolítica, ou relativa a diferentes maneiras de apreensão do espaço, sobretudo o espaço social e urbano.

Para o argentino Walter D. Mignolo, a confusão entre “estética” e “filosofia da arte” faz parte de uma visão de mundo europeia que menospreza um conhecimento do corpo quando este não se encaixa em certa ideia de arte. Em seu artigo *Aisthesis Decolonial*, Mignolo diferencia “estética” de “aisthesis” e diz que a própria constituição deste campo de saber foi um movimento colonizador: uma “operação cognitiva da colonização da aisthesis pela estética”, já que “a aisthesis é um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a beleza” (MIGNOLO, 2010, p. 2).²

Portanto, para o autor, a constituição do campo teórico da estética está associada a um conceito específico de arte como determinada prática artística e acompanha uma retórica da modernidade que cria expectativas de como as coisas deveriam ser. “São estas expectativas

² Neste trabalho, adoto a grafia *aisthesis*. No entanto, ela varia ao longo do texto, particularmente nas citações diretas de outros autores que adotam formas distintas (e.g., *aisthesis*, *aisthesis*, *aesthesis*). Variação similar ocorre com a palavra *mitopoético*, também grafada *mito-poético*.

naturalizadas que operam na colonialidade do ser, do sentir (aesthesis) e do saber (epistemologia)” (MIGNOLO, 2010, p. 4).

Para resistir a essas expectativas naturalizadas, o autor defende uma “desobediência epistêmica”, que envolveria uma espécie de “aprender a desaprender”. Um pensar e fazer desobedientes que reconfiguram o saber e o sentir ao mesmo tempo. A “decolonização estética” seria complementar à desobediência epistêmica. Ambas atuam para desarmar a montagem eurocêntrica e para construir subjetividades decoloniais — “as estéticas decoloniais tomam o lugar das estéticas imperiais, agora submetidas ao mercado e aos valores corporativos” (MIGNOLO, op. cit., p. 6).

Entendendo estética como uma questão cotidiana, podemos voltar a atenção à experiência urbana brasileira, imaginando uma estética do cotidiano colonizado. A educação estética proposta por Spivak (2012) ou a ‘descolonização estética’ proposta por Mignolo (2010) sugerem que a possibilidade de uma vida descolonizada não é conquistada apenas no nível do debate racional, mas também no regime das imagens e na convivência da cidade, desde a ocupação de vazios urbanos e a produção de obras de arte até as práticas de corpo mais corriqueiras.

1.1.1 A teoria-prática da descolonização

A partir da proposta de “decolonização estética” de Mignolo (2010), podemos perceber como as ciências sociais podem influenciar a filosofia da arte e expandir a noção de estética. Como diz Georges Didi-Huberman em seu livro sobre Bataille, podemos “reconhecer no desenvolvimento das ‘ciências humanas’ uma função de ‘vanguarda’ capaz de transformar o desenvolvimento e a própria natureza das ‘belas-artes’.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25).

A revista *Documents*, editada por Bataille entre 1929 e 1930, exibia esse atrito ao estampar na capa “belas-artes” junto de “arqueologia” e “etnografia”, demonstrando que a renovação da arte moderna dialogava com os *documentos* trazidos pela antropologia. A revista colocava as imagens de artistas contemporâneos como Joan Miró e Pablo Picasso ao lado de artigos escritos por antropólogos como Michel Leiris e Marcel Mauss. Como aponta o historiador e antropólogo James Clifford (1981, p. 540), durante a década de 1920 e 1930, “a etnografia e o surrealismo se desenvolveram em proximidade”, e a revista de Bataille é um dos lugares onde esse tipo de criação conjunta ficou mais evidente.

Se, na arte moderna, esta influência da antropologia já se fazia sentir, esse contato se torna ainda mais forte na medida em que a arte contemporânea amplia seu campo de atuação, como aponta Hal Foster (1996, p. 306) em *O artista como etnógrafo* quando diz que “a arte então passou para o campo expandido da cultura no qual se considera que a antropologia

atua”.³ Segundo o autor, uma sequência de investigações direcionou o mundo da arte (ou pelo menos o mundo da arte “das metrópoles anglo-americanas”, que ele conhece melhor) na direção da antropologia. Uma trajetória que vem desde o questionamento da constituição objetiva do objeto de arte e da sua condição espacial de percepção até a base corporal dessa percepção, passando pelo minimalismo, arte conceitual, *performance*, *body art* e *site-specific*, até que as instituições não poderiam ser mais descritas (e criticadas) só em termos de espaço físico, mas percebidas também como redes discursivas, e o observador não seria mais pensado só fenomenologicamente, mas também como sujeito social. Enfim, um caminho onde a arte contemporânea foi gradualmente tomando o campo expandido da cultura que é estudado pela antropologia.

Assim como Spivak fala da educação estética como um potencial exercício de alteridade, Foster (1996, p. 305) diz que muito do prestígio da antropologia no mundo da arte contemporânea vem de seu *status* de “ciência de alteridade”. Ele alerta também que, nessa busca pela autenticidade no outro, há o perigo de uma aproximação superficial, onde, em vez de o artista se descentralizar (isto é, ser afetado pela alteridade), ele acaba fazendo a estilização de uma etnografia pouco profunda, legitimando-se em cima da ideia de alteridade sem de fato ser envolvido pelo outro. De qualquer modo, o que tem se tornado cada vez mais evidente é que é difícil falar em estética e arte contemporânea sem pensar a influência que as ciências sociais têm sobre elas.

O desenvolvimento da antropologia, portanto, é uma das forças que pode contribuir para “descolonizar a *aisthesis*”, ou ampliar a noção de estética. A antropologia surge como disciplina junto com a expansão dos impérios europeus, da qual é a face crítica, ou pelo menos reflexiva. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 20), por exemplo, a define como a “teoria-prática da descolonização permanente do pensamento.” Em seu livro “Metafísicas Canibais”, o autor propõe entender o quanto a antropologia deve aos povos que estuda, e defende que as teses dos antropólogos não são feitas simplesmente *sobre* estes povos, mas sim em coautoria *com* eles.

Essa ideia de influência e coautoria é também comentada pelo filósofo Benedito Nunes (1978, p. xix) a partir do conceito de “pensamento selvagem”:

o sobressalto étnico que atingiu o século XX, encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura européia, do ‘pensamento selvagem’ — pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado.

³ No original: “(...) art thus passed into the expanded field of culture that anthropology is thought to survey”.

O sobressalto é causado, portanto, não só pelos objetos de arte, mas pela presença de um outro modo de pensar — pela força de uma lógica outra do imaginário. O conceito de “pensamento selvagem” foi cunhado pelo antropólogo Lévi-Strauss em livro homônimo e diz respeito ao pensamento “não-domesticado”, como explica Viveiros de Castro (2009):

O ‘pensamento selvagem’ não é o pensamento dos ‘selvagens’ ou dos ‘primitivos’ (em oposição ao ‘pensamento ocidental’), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento.

O que distingue, portanto, o pensamento selvagem do pensamento científico seria “o nível do real ao qual eles se aplicam: o nível das propriedades sensíveis (caso do pensamento selvagem), e o nível das propriedades abstratas (caso do pensamento científico)” (VIVEIROS DE CASTRO, op. cit.).

Segundo o antropólogo Gilbert Durand (2004, p. 50), o livro de Lévi-Strauss foi importante para a legitimação dos estudos que pesquisavam a imaginação como forma de conhecimento: a sua publicação em 1962 causou uma reviravolta que permitiu que se fundasse toda uma sociologia do imaginário.

Viveiros de Castro (2015) dá continuidade a essa proposta de levar a sério o pensamento não-domesticado quando ele o compara com a filosofia ocidental, não para equipará-lo à filosofia, mas, pelo contrário, para defender que esta está contida naquele: que a prática filosófica talvez seja apenas “uma variação local, provinciana, de uma imaginação intrinsecamente figural ou mitopoética, capacidade não só pan-humana como, acredito, inerente ao vivente como tal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 221). Ou seja, ele propõe uma reversão: não que o pensamento mitopoético seja uma espécie de filosofia, mas que a tradição filosófica europeia seja uma variação “provinciana” (isto é, da província europeia) do pensamento mitopoético. O que demonstra que uma abertura para a cultura do colonizado pode não apenas influenciar ou contaminar o pensamento do colonizador, mas transformá-lo de forma profunda. Entendo que, nessa sugestão de Viveiros de Castro, há um exemplo da ‘desobediência epistêmica’ e da ‘descolonização estética’ sugeridas por Mignolo.

O contato com o pensamento não-domesticado — descolonizado —, portanto, “encurva a sensibilidade moderna” em outras direções, amplia a ideia de cultura e faz perceber como a ideia de arte está associada a certos hábitos e instituições. O contato com outros povos força o colonizador a repensar a sua própria arte, a repensar a própria ideia de arte e a perceber como há uma força criativa — artística ou não — circulando dentro de uma cultura.

1.1.2 Agência do fato estético: sobrevivências

Antes de ser uma teoria proposta por Mignolo ou articulada por Viveiros de Castro, a descolonização da *aisthesis* acontece o tempo todo de formas não-discursivas, no encontro de diferentes hábitos, pelo desvirtuamento de práticas urbanas e no trânsito de objetos de diferentes culturas.

Os fatos estéticos que o colonialismo inseriu no mundo do colonizador talvez sejam tão ou mais influentes que as teorias dos antropólogos, ou pelo menos são penetrações em campos diferentes. São objetos que testemunham outra forma de viver, imantados de outra vida social, objetos que contagiam e que são importantes para movimentar mudanças no mundo das artes e nos modos de vida dos colonizadores.

O filósofo Vilém Flusser (2010, p. 77) fala da força desse “conhecimento concreto”:

os produtos que chegam do Oriente tem um design tal que experimentamos concretamente o estilo de vida oriental. Com o rádio transistor japonês aprendemos a conhecer concretamente (‘esteticamente’) a abordagem budista ou taoísta da vida (...) muito mais do que as seitas, é o design dos produtos orientais que nos tira o chão do judaico-cristianismo debaixo dos pés.

O filósofo tcheco-brasileiro entende, portanto, que, através de objetos, seria possível conhecer esteticamente outra abordagem de vida. Enquanto Rancière, via Baumgarten, resgata a estética como “conhecimento confuso”, Flusser a chama de “conhecimento concreto” por ser um tipo de conhecimento que vem pelo trato direto com o material.

O contato com outros povos pode revelar ao colonizador outros usos do aparato sensível (outras “técnicas corporais”, na expressão do antropólogo Marcel Mauss) e pode conquistá-lo pela sua força estética. Mesmo que essa força estética seja aberta e contraditória, já que aquilo que Flusser percebeu no rádio transistor como “abordagem taoísta” pode ser lido de outra maneira por outra pessoa. Como lembra o mitólogo Mircea Eliade (2012, p. 11), a influência por imagens ou objetos pode ser polivalente ou contraditória: “se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta da maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos”. O autor diz, ainda, que “o homem mais realista vive de imagens”, reforçando a ideia de que o ‘pensamento selvagem’ (ou mitopoético, estético) faz parte de todo pensamento, mesmo o “mais realista”.

Talvez por essa natureza contraditória, a produção de uma cultura pode conviver discretamente dentro de uma outra tradição até ser redescoberta por alguém cuja sensibilidade reaja de forma diferente àquela imagem ou objeto. Como coloca a antropóloga Rita Segato

(1995, p. 290) a respeito da sobrevivência de imagens pagãs no seio da tradição imagética ocidental-cristã: “é como se essas imagens fossem dotadas de uma enigmática inteligência que lhes permitisse ludibriar a censura”. A autora (ibid. p. 292) diz, ainda, que as imagens são uma forma de:

revelar velando, exibir a verdade sem facilitar sua leitura, sem um discurso verbal explicativo que barateasse sua força e debilitasse sua eficácia (...) mostrar imagens como a maneira mais eficiente de transmitir saberes e de influir também sobre o curso do real (...) mais do que qualquer arrazoado filosófico verbal linear, a apreensão visual comportava o acesso, de uma só vez, a conhecimento e experiência (...) uma ênfase na transcendência do imaginativo em relação ao cognitivo.

As imagens, portanto, carregam sobrevivências (porque transmitem saberes de forma velada) e contradições que lhes dão certa autonomia de influência — elas podem ser recebidas de diferentes maneiras ou engendrar reações que não estavam previstas pelo seu autor. Podem seguir por séculos dentro de uma tradição para, de repente, serem relidas e reutilizadas por outra corrente. Podem servir a projetos opressores ou de resistência. Por isso, a interpretação alegórica nunca dá conta de esgotar a potência afetiva de uma imagem: “as figuras são mais ricas e transbordam o conteúdo alegórico a elas atribuído, persistindo como mensagens vivas de um horizonte não-cristão para os afetos humanos” (ibid., p. 291).

A ideia de ‘sobrevivência’ também marca a virada antropológica no pensamento do historiador de arte Aby Warburg. Giorgio Agamben (2009) diz que, depois de seu contato com a cultura ameríndia, Warburg teve uma “intuição antropológica profunda” e parou de ver a história da arte como disciplina especializada, passando a focar na questão de “transmissão e sobrevivência” das imagens. Ou seja, talvez menos uma história da arte do que uma antropologia visual.

Escrevendo sobre Warburg, Didi-Huberman (2013, p. 43) diz que “a função teórica e heurística da antropologia [é] sua capacidade de desterritorializar os campos de saber” (a definição de Viveiros de Castro sobre antropologia, “teoria-prática da descolonização do pensamento”, parece uma paráfrase). Foi essa desterritorialização promovida pela antropologia que fez Warburg abrir a história da arte para as “ressonâncias antropológicas” e “sobrevivências demoníacas”.

Segundo Didi-Huberman ” (ibid., p. 158), depois desse deslocamento promovido pela antropologia, Warburg procurava “uma estética das forças e não das significações” — as imagens passaram a ser percebidas por sua força gestual: “o traçado como ato, figura figurante, não Gestalt mas Gestaltung.” Novamente Segato (1995, p. 285, grifo meu): “segundo Plotino, os antigos mantiveram os deuses presentes em templos e estátuas porque

através das imagens, dos objetos, é possível fazer atuar no mundo os princípios da alma universal que eles encarnam”.

Sobre essa busca da atuação das imagens (em vez de sua significação ou representação), Didi-Huberman (2015) vai dizer em outro ensaio que “este é o sentido radical de uma estética da imanência: ela se deseja gesto e não representação”. Ou, como reforça o filósofo David Lapoujade (2012, p. 103) em seu livro “Movimentos Aberrantes”: “a percepção não é mais representação, mas uma participação ou uma experimentação (...). Nesse sentido, a estética não concerne às formas, nem mesmo às ‘belas’ formas, mas ao informal, às aberrações do informal”. Dentro dessa linha, ao nos depararmos com uma imagem, a questão seria menos o que ela representa, mas o que ela faz, como ela funciona, que forças ela coloca em movimento, lembrando que a influência é aberta e contraditória, já que “um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 138).

No cruzamento dessas forças, os artistas podem servir de intermediários dos objetos de outras culturas, traduzindo, assimilando ou deixando-se contagiar pelos novos fatos estéticos, misturando-os com o seu próprio repertório e tornando esses fatos mais pregnantes, já que a maioria das pessoas talvez seja menos sensível para tais fatos enquanto eles não forem digeridos em uma forma mais palatável, mais próxima de sua própria cultura, mais reigente com os demais códigos sensíveis aos quais se está habituado.

O caso mais célebre talvez seja o das máscaras africanas presentes nas telas de pintores da vanguarda moderna como Picasso. A influência, nesse caso, pode até mesmo ser superficial: em seus quadros, Picasso aceitou aquela influência como estilo, mas a compreensão do verdadeiro uso daquelas máscaras implica uma diferença muito mais profunda do que apenas um outro modo de desenhar um rosto. A máscara implica outra noção de arte, outra visão sobre realidade e magia — é algo que envolve o uso do corpo e uma transformação de quem a utiliza. Ela foi feita para ser usada, e não simplesmente contemplada numa parede. Como resume Chris Marker (1953) em seu filme sobre a relação europeia com a arte africana: “quando as estátuas morrem, elas entram para a arte.”⁴

O mais importante para pensar sobre a influência de objetos concretos não é saber se Picasso compreendia ou não o uso daquelas máscaras, mas perceber que a influência e o contágio por fatos estéticos pode ser forte, mesmo que não se entenda o uso original dos objetos. Ou seja, em uma mesma imagem, há diferentes sobrevivências e transmissões possíveis entre as contradições de diferentes épocas e contextos.

⁴ Trecho do filme *As estátuas também morrem*: “Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art”.

1.1.3 O contrafluxo memético: contágio

“*Aesthesis*, do Grego *aisthetikos* ou ‘sensível’, que vem de *aisthanesthai*, ‘perceber ou sentir’, não descreve a percepção de uma entidade específica, mas o processo através do qual entidades entram em relações e passam por mudanças”

Luciana Parisi, *Contagious Architecture*

Esta autonomia — perceber que um fato estético tem propagação e influência com relativa independência da intenção de quem os criou — é a base da teoria memética, que também pode ser útil para pensar no trânsito cultural entre colonizados e colonizadores. O termo “meme” foi criado pelo biólogo Richard Dawkins em analogia à ideia de gene para sugerir que a propagação cultural também responde ao acaso da reprodução selecionada (a reprodução, no caso dos memes, seria a imitação) e para sugerir que os memes, como os genes, usam o corpo humano para se reproduzir (o meme seria uma espécie de unidade de cultura, como o gene é uma unidade genética).

O pressuposto da memética ecoa a ideia de Lévi-Strauss de que não são os homens que pensam nos mitos, mas sim os “mitos [que] se comunicam entre si por meio dos homens e sem que estes o saibam” (PAZ, 1993, p. 33). Isso, por sua vez, ecoa a teoria de Gabriel Tarde, que propõe entender qualquer coisa (biologia e cultura, arte ou natureza) a partir das leis da repetição imitativa, já que os memes e os mitos se propagam pela imitação repetida.

O interessante da memética (e da teoria de Lévi-Strauss e Tarde) para pensar na descolonização estética ou na “desobediência epistêmica” é perceber como a influência estética pode acontecer *no contrafluxo do poder*. Isto é, como um povo subjugado pode ainda se impor esteticamente se os seus memes forem prontos ou encontrarem os canais eficientes. A estética como uma forma de resistência ou voz contestadora mesmo em condições de força adversas. Assim como a violência, a resistência passa por uma questão estética.

Uma cultura colonizada pode, portanto, resistir esteticamente e influenciar o colonizador através de memes eficientes. Mas o fato de haver uma resistência estética no contrafluxo do poder pode não ser o suficiente para ajudar na resistência do emissor. Uma cultura pode se impor esteticamente e, ainda assim, ser dominada pela força — como no caso da influência grega sobre os romanos. O exército romano conquistou o território grego, mas os gregos, em alguma medida, dominaram os romanos culturalmente, ou pelo menos os memes que os gregos hospedavam conseguiram penetrar fortemente na cultura romana a ponto de a transformar no que chamamos de greco-romana. O romano Horácio resume: “a

Grécia cativa capturou seu conquistador”.⁵ No entanto, o Estado Romano foi muito eficiente na codificação da cultura grega — assim como depois o fez com a cultura cristã — de forma que é difícil julgar até que ponto uma insurreição estética pode mudar uma cultura dominante ou ser sobrecodificada e assimilada sem causar maiores mudanças no colonizador. Isto é, os memes podem mudar de hospedeiro sem benefícios políticos para o povo que os emanou. Esta não é apenas uma questão da Antiguidade distante. Em alguma medida, é o que está posto hoje, por exemplo, na relação entre arte e mercado — na possibilidade de a arte ter uma força política quando ela depende do mercado para se difundir, e em que medida o mercado pode contribuir ou cooptar e domesticar essa força criativa. Ou em que medida o “asfalto” pode capitalizar a força criativa da favela sem reverter em ganhos reais para a própria favela.

A memética e a teoria da repetição imitativa de Tarde contribuem, então, com o objetivo que Didi-Huberman (2013, p. 69) enxerga em Warburg: o de criar “uma história da arte aberta para os problemas antropológicos da superstição, da transmissão das crenças”. Para Tarde (2012), a sobrevivência de superstições e a transmissão de fluxos imitativos são sempre uma questão de “crença ou desejo”, e o ato criativo acontece quando há um cruzamento de fluxos diferentes (por exemplo, no estranhamento do encontro entre duas culturas). Dessa maneira, ele procura explicar o grande pelo pequeno: as grandes mudanças culturais por pequenos atos cotidianos de imitação e repetição. Ele propõe que pequenas novidades podem, aos poucos, mudar toda uma cultura através dessas repetições que acontecem milhões de vezes o tempo inteiro numa “revolução tranquila” - um pouco como Oswald de Andrade diz no Manifesto Antropófago que a língua é uma "contribuição milionária de todos os erros." Uma mudança de larga escala causada menos pela força do que pelo poder da “persuasão e doce sugestão”.

Ao demonstrar e estudar outras formas de viver, a antropologia expande a noção de arte e estética, e mostra como o pensamento selvagem do colonizado está presente também nas brechas do pensamento domesticador do colonizador. Como diz Mircea Eliade (2012, p. 15), é possível “redescobrir toda uma mitologia, se não uma ‘teologia’, na vida mais banal do homem moderno”. A arte ou a estética podem tratar, então, da potência criativa de outras formas de vida, perceber como os desejos e crenças têm uma forma contagiante e não-racional de circular no cotidiano e como é possível atuar sobre eles.

1.2 Estética aplicada: política e arte-vida

Ao descrever um pouco da relação entre arte e antropologia, procurei demonstrar que

⁵ No original: “Graecia capta ferum victorem cepit”.

há uma força política nas trocas estéticas. Nas imagens e nos objetos, há um modo não-discursivo e não-racional de influenciar temperamentos e disputar formas de vida. Um modo afetivo de disputa política. Essa questão afetiva é central em qualquer debate político, como coloca o filósofo Vladimir Safatle (2015, p. 38): “Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir da produção de uma outra *aisthesis*. O que nos leva a dizer que a política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuito de afetos”.

Ou seja, há um fundo sensível — afetivo — que sustenta a política aquém do debate racional. Para criar uma nova comunidade política, não bastaria uma mudança de poder. Seria preciso refazer toda a política do sensível sobre a qual as desigualdades foram criadas e naturalizadas. O filósofo Jacques Rancière (2011, p. 8) lembra a crítica do poeta Schiller sobre a Revolução Francesa: “pra Schiller a Revolução Francesa fracassara ao pretender erradicar por via da lei e do poder do Estado formas de desigualdade e de sujeição que eram inerentes ao fundo da experiência sensível.”

Para Rancière (op. cit., p. 18-19), o estético e o político se constituem mutuamente naquilo que ele chama de “partilha do sensível” — isto é, as possibilidades de percepção que estão na base de uma comunidade política, a maneira que um grupo tem de restringir ou constituir um campo de ação em comum e que começa na possibilidade estética do visível e do dizível:

a experiência estética vai muito além da esfera da arte. A questão é a configuração da paisagem sensível que estrutura uma comunidade, a configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de se falar e pensar sobre isso. Trata-se de uma distribuição do possível que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar nessa mesma distribuição do possível.

Fazer política, portanto, seria inserir, numa ordem estabelecida, sujeitos e objetos inéditos, dando visibilidade ao que era invisível ou voz ao que era mudo — uma disputa do perceptível. A intervenção sensível é uma forma de balançar a ordem policial: “para mim, a Polícia não designa a parte do aparelho estatal dedicada à repressão, mas sim esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade (...) a ação política vem baralhar a distribuição desses lugares” (RANCIÈRE, op. cit., p. 7).

Essa ordenação policial da comunidade é uma qualidade arquitetônica, como coloca o crítico e escritor André Lepecki: “A polícia é um tangível, uma construção que podemos equiparar à Arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva” (LEPECKI,

2012, p.54). Lepecki observa que essa qualidade arquitetônica é também coreográfica, e procura entender a mobilidade e as mobilizações no espaço urbano a partir da coreografia, com os conceitos de *Coreopolítica* e *Coreopolícia*, cunhados a partir de Rancière.

Haveria, portanto, uma espécie de coreografia policial que ordena o lugar e o tempo de cada corpo e a sua possibilidade de ação e movimento. Algo que se faz sentir desde a exclusão socioespacial do planejamento urbano até as sutilezas dos códigos socialmente adquiridos de vocabulário e vestimenta. Fazer política seria intervir na reconfiguração dessa paisagem sensível.

Um possível exemplo de atuação política nesse sentido seria o ato de ocupação de um prédio, praça ou via pública, como fizeram os estudantes secundaristas ao ocuparem mais de mil escolas no segundo semestre de 2016 no Brasil. Enquanto uma crítica do movimento de ocupação vai dizer precisamente que escola não é lugar de fazer protesto político e que os estudantes deveriam procurar o canal adequado de manifestação, poderíamos dizer que o movimento só é realmente político porque foi feito fora do lugar. Ou seja, em vez de ocupar apenas os espaços reservados pela democracia representativa, os estudantes fizeram política ao desordenar o uso esperado do espaço, desafiando a ordenação policial para ampliar o campo sensível da ação possível.

A ação política estaria nessa criação de um acontecimento que confronta ou desorienta a norma do lugar, como diz Safatle (2015, p. 50):

A política não pode ser reduzida a uma mera gestão do serviço dos bens (...) é, na sua determinação essencial, prática de confrontação com acontecimentos que desorientam a aisthesis do tempo e do espaço, assim como o caráter regular das normas e dos lugares a serem ocupados.

A visão da política como reconfiguração do sensível está associada a uma crescente mistura entre arte e vida e à possibilidade de a arte e os gestos simples do cotidiano participarem da criação de uma nova vida coletiva. Antes de ser formulada por ele como “partilha do sensível”, Rancière (2011, p. 17) lembra que a questão da educação estética foi levantada por grupos do início do século, como os construtivistas na Rússia:

a educação estética do homem pode ser interpretada como um programa concreto de transformação da vida coletiva, com vista a reinstaurar a não distinção ou não separação entre a arte e a vida (...) assim também os construtivistas queriam criar não obras de arte mas formas de vida coletiva.

Essa pretensão dos construtivistas de repensar e influenciar a vida coletiva está associada aos então incipientes estudos sobre comunicação de massa que marcaram o início do século XX. O estudo mencionado de Tarde sobre as leis da imitação é indicativo desse

momento em que se começava a pensar uma ciência da psicologia de massa. Criminologista, Tarde queria entender o que muda no comportamento de um homem na multidão e como a influência de comportamentos se distribui pela população. Entender essa influência levanta também a possibilidade técnica do controle ou da influência em larga escala e, portanto, uma educação estética em massa.

Segundo Lev Manovich em seu livro *The engineering of vision from Constructivism to Computers*, a teoria da visão ganha importância central no século XX devido à sua relevância em comunicação de massa e como ferramenta de trabalho. Instrumento produtivo, a visão passa a ser estudada de modo sistemático por teóricos da informação, ciência cognitiva e profissionais do cinema e da propaganda.

Como explica Manovich (1994, p. 19), no momento em que alguns artistas se viram no papel de desenhar a comunicação de massa, surge a ideia do artista como engenheiro da visão na tentativa de “levar os princípios do Taylorismo e Fordismo para a prática artística”, tentando “racionalizar a reação dos espectadores, desenvolvendo uma ciência que produzisse efeitos previsíveis e calculáveis no espectador.” Começa-se a estudar — e testar — os limites técnicos da “educação estética”.

Contra a ideia da arte como campo da criação totalmente desinteressada ou exercício livre, puramente sensível, a produção de fatos estéticos passa a ser cada vez mais analisada nos seus efeitos e nos potenciais políticos desses efeitos. O estudo da arte é influenciado pela sistematização do estudo de comunicação em massa e do desenho industrial, como acontecia na mistura entre artes aplicadas e belas artes na escola da Bauhaus, em Weimar, Alemanha.

Fundada em 1919, a Bauhaus é um exemplo dessa abordagem sistemática do estudo da arte que misturava crescentemente a ideia de arte e vida, ou a possibilidade da arte modificar o cotidiano. Mesmo as experiências estéticas desinteressadas começam a ser feitas de forma metódica e experimental, como faz o pintor Wassily Kandinsky ao utilizar de testes e questionários para levantar reações básicas de percepção para sua pesquisa sobre uma teoria básica da cor (para investigar, por exemplo, se havia alguma relação inerente entre cores elementares e formas geométricas básicas: se o azul era mais triangular ou mais circular, etc.). Devido a essa crescente sistematização do estudo da resposta sensível, podemos pensar que essas explorações são precursoras das atuais pesquisas e testes publicitários com grupos de controle, que se tornaram cada vez mais minuciosos, como demonstram hoje técnicas como o *neuromarketing*.

Nessa pesquisa sistemática das reações, os artistas passam a estudar como engenheiros da visão ou da percepção, e a comunicação de massa — sobretudo a publicidade — suscita novas perguntas objetivas sobre a cognição sensível: quantos minutos dura o limiar de atenção

de um espectador comum? Quais cores dão sono ou fome, quais passam a impressão de calma e serenidade? Qual tom de voz é mais confiável, qual inspira mais desconfiança? Ou seja, torna-se cada vez mais comum o estudo metódico dos *efeitos afetivos do estímulo sensível*, assim como a utilização deliberada de emoções como o medo e insegurança para vender produtos de conforto e proteção. Solidão, neurastenias, paranoias — na medida em que novas patologias urbanas vão sendo percebidas ou criadas, elas também podem ser exploradas comercialmente. O artista pode ignorar esses estudos, mas as imagens que ele criar vão ter de conviver com essa *ecologia de imagens interessadas*.

Com a crescente importância dos meios de comunicação e de automação dos meios produtivos, os estudos de eficiência e desempenho do corpo do trabalhador passam a focar no desempenho cognitivo, segundo Manovich (1994, p. 180): “com a transformação da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial, as disciplinas de eficiência do corpo foram substituídas pelas disciplinas preocupadas com a eficiência do novo instrumento de trabalho — a mente.”

Se a Estética já era o campo da “fisiologia aplicada” (expressão de Nietzsche, retomada por Terry Eagleton (2014, p. 234)), no século XX essa fisiologia passa a ser estudada de forma cada vez mais científica, isto é, de forma metódica e testada, sobretudo pela propaganda, provavelmente o exemplo mais sistemático de uma estética aplicada nesses termos. Independentemente do que se considere ou não arte, podemos pensar que, no início do século XX, o campo da estética — do “conhecimento sensível” — se tornou também uma disciplina experimental e objetiva, menos preocupada, por exemplo, com a compreensão da inspiração ou com a fagulha da criação do gênio individual, e mais focada nos estudos dos limites da visão, nos efeitos de uma imagem, na sua eficiência de contágio. O estudo do conhecimento sensível foi aplicado à eficiência de transmissão e de condicionamento.

Além das novas ecologias midiáticas, a cidade também participa dessa “nova aiesthesis” (como coloca Safatle) ou novo corpo político. A transformação simultânea entre técnica, trabalho e experiência da massa urbana foi bem resumida numa passagem de Benjamin (1969, p. 175 apud MANOVICH, 1994, p. 185) onde ele associa o ritmo da cidade ao da esteira de produção e ao do cinema, os três a um só tempo:

Enquanto os transeuntes de Poe lançavam olhares em todas as direções que pareciam sem propósito, os pedestres de hoje são obrigados a fazê-lo para se manter a par dos sinais de trânsito. Assim, a tecnologia submeteu o aparato sensorial humano a um tipo de treinamento complexo. Chegou um dia em que uma necessidade de estímulos nova e urgente foi suprida pelo filme. No cinema, a percepção sob a forma de choques foi estabelecida como um

princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção em uma esteira é a base do ritmo de recepção do filme.⁶

Para Benjamin, a experiência do novo ritmo que o ambiente urbano impõe ao corpo, um ritmo de choque e velocidade de resposta a diversos tipos de estímulo, poderia ser abordada pela nova técnica do cinema. E, por sua vez, o estudo do pensamento rítmico do cinema está associado ao estudo do ritmo do trabalho e da produtividade. Benjamin vê, portanto, no cinema, a possibilidade técnica de uma reflexão e organização em massa sobre o trabalho e a experiência urbana.

A crença no potencial emancipador dessa nova ferramenta, o cinema, foi algo compartilhado por vários praticantes e estudiosos do início das experimentações audiovisuais. Mas na promessa do cinema como “arte das massas” há também o descaminho da propaganda e da manipulação passiva. O filósofo Gilles Deleuze (2013, p. 1999) fala sobre a desilusão dessa esperança depositada no cinema:

a arte das massas, a abordagem das massas, que não devia separar-se de uma acessão das massas ao título de verdadeiro sujeito, caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista.

Portanto, a possibilidade aventada por Benjamin de uma emancipação das massas pelo cinema acaba não acontecendo. O cinema e a televisão se tornariam talvez a principal engrenagem daquilo que os teóricos da Escola de Frankfurt da primeira geração chamaram de “Indústria Cultural”. A possibilidade de uma reforma política através da educação estética depende de uma disputa do controle da criação e da difusão de conteúdo. A criação e a difusão que vão efetivar essa educação estética. Portanto, essa possibilidade de reforma depende de uma desarticulação dos oligopólios que detêm os centros de informação e entretenimento.

Mesmo hoje, com um sistema de produção aparentemente mais horizontal, a produção de conteúdo ainda é majoritariamente concentrada em poucos conglomerados, como afirma Safatle (2015, p. 146):

longe de uma pulverização das instâncias de produção de conteúdo

⁶ No original: “Whereas Poe's passers-by cast glances in all directions which still appeared to be aimless, today's pedestrians are obliged to do so in order to keep abreast of traffic signals. Thus technology has subjected the human sensorium to a complex kind of training. There came a day when a new and urgent need for stimuli was met by the film. In film, perception in the form of shocks was established as a formal principle. That which determines the rhythm of production on a conveyor belt is the basis of the rhythm of reception of film.” (Tradução minha).

mediático, como alguns esperaram devido ao desenvolvimento exponencial de novas mídias, vimos uma convergência cada vez maior de produção de conteúdo, canais de distribuição e de gestão de recepção em escala global (...) a natureza oligopolista descrita por Adorno e Horkheimer, no momento da criação do conceito de indústria cultural, apenas aprofundou-se através da globalização e da criação de centros de tecnologia-entretenimento-informação.

Dada a “natureza oligopolista” desses centros, a tendência é a educação estética ser fornecida principalmente por duas fontes: pelo entretenimento dos conglomerados do mercado ou pela propaganda governamental, ambos às vezes clientes da mesma empresa de *marketing*. Em relação à pretensão dos construtivistas soviéticos do início do século passado, Rancière (2009, p. 2), citando Boris Groys, recorda que a vanguarda que pretendia a educação estética pode “ter preparado o caminho para o totalitarismo”.

A relação entre totalitarismo e a educação pela “estética aplicada” da propaganda se tornou algo marcante na história do século XX. Quem articulou de maneira mais direta a relação entre estética e totalitarismo foi ainda Benjamin (1955, p.33) quando diz: “[a]s massas têm o direito de exigir uma transformação do regime de propriedade; o fascismo quer permitir-lhes que se expressem, porém conservando o regime. O resultado é que ele tende naturalmente a uma estetização da vida política.” A partir de Benjamin, podemos perceber, senão o fascismo como fenômeno estético, pelo menos a importância da dimensão estética no fascismo. E, nesse contexto onde o *marketing* e a propaganda se tornam parte fundamental da política, a arte como uma possibilidade de criação de alternativas ou de resistência estética à propaganda.

1.2.1 *Absorção da crítica artística e o caso brasileiro*

Na medida em que parte da classe artística é instrumentalizada, e a propaganda e o consumo passam a ser questões políticas centrais, existe ainda a possibilidade de se responder esteticamente e de insistir na possibilidade de a arte ampliar a imaginação política e criar alternativas sensíveis.

A psicanalista Suely Rolnik comenta que a arte tem um potencial político importante em combater o consumo (“o mito central do capitalismo avançado”) por ser uma forma de “invenção de possíveis” que tem “poder de contágio e de transformação” — a arte disputa a criação de formas de vida — “é o mundo que está em obra” por meio da ação artística (ROLNIK, 2006, p. 2).

Para Rolnik (loc. cit.), uma questão central da política de subjetivação atual que pode ser abordada pela prática artística é a “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro”.

Assim como Spivak fala da educação estética como exercício de alteridade — ou seja, que uma obra literária, por exemplo, pode fazer o leitor sentir na pele a experiência de outra pessoa de modo mais eficiente do que um argumento racional —, Rolnik (loc. cit.) fala da potência da arte para superar essa anestesia e possibilitar que se perceba o outro como “presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”. Mas muitos artistas que poderiam participar dessa superação da anestesia acabam sendo cooptados (“cafetinados”, como ela coloca) ou assimilados pelo mercado que sabe digerir uma força de criação quando ela surge de forma transgressiva e experimental.

A reação artística à padronização estética do consumo e do entretenimento foi um tema comum nos anos 1960 e parte da motivação de movimentos políticos, como o maio de 1968 na França. Mas, segundo Safatle (2015, p. 184), a crítica artística dos anos 1960 já teria sido absorvida pela mutação de um novo *ethos* capitalista:

Luc Boltansky e Eve Chiapello (...) afirmam que a natureza obsessivo-compulsiva do trabalho tematizado por Weber tenderia a desaparecer nas sociedades capitalistas contemporâneas, graças ao advento de um ‘novo ethos do capitalismo’, nas últimas décadas. *Éthos* resultante da absorção do impacto dos movimentos de contestação a nossas formas hegemônicas de vida, como os de Maio de 1968.

Portanto, os movimentos que contestavam as “formas hegemônicas de vida” teriam sido parcialmente absorvidos pela criação de uma nova ética do trabalho. Dentro dessa nova ética, a questão não seria mais o encaixe dentro de uma padronização de uma só identidade homogênea (um dos alvos de crítica dos anos 1960). Há agora espaço para outras identidades, contanto que seja possível a internalização de uma personalidade competitiva: “não se trata mais de regular através da determinação institucional de identidades, mas através da internalização do modo empresarial de experiência, com seu regime de intensificação, flexibilidade e concorrência” (SAFATLE, 2015, p. 144).

Essa passagem de um regime identitário para uma subjetividade flexível faz parte do capitalismo cognitivo, como coloca Rolnik (2006, p. 5): “O ‘capitalismo cognitivo’ ou ‘cultural’, inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas”. Acontece, então, a “cafetinagem” do “cognitariado” — o trabalhador criativo é assimilado ou cooptado para trabalhar pela ampliação do mercado. Ou seja, há uma conquista de alguma flexibilidade dentro da hegemonia, mas sem causar grandes mudanças estruturais no regime político-econômico.

A artista Lygia Clark (1969 apud ROLNIK, 2006, p. 11), grande interlocutora de Oiticica, já previa em 1969 essa absorção da criatividade artística que transformaria o artista em um engenheiro dos lazes:

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazes do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira para o artista de escapar da recuperação é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social. Sua criatividade se expressará no vivido.

Para Rolnik, no entanto, o Brasil está estrategicamente bem posicionado para enfrentar essa subjetividade flexível pós-fordista graças ao que chama de “*know how* antropofágico” trazido à tona pelo Movimento Moderno de 1922.

Assim como os construtivistas falavam em educação estética, o movimento antropofágico foi um programa de “reeducação da sensibilidade” (ANDRADE 1953 apud ROLNIK, 2006, p. 8). Mais do que uma revolução das artes, o movimento tinha a intenção de agitar uma revolução na cultura, uma mudança nos modos cotidianos. É fundamental o comentário de Rolnik: o Movimento não cria a atitude antropofágica — antes, a percebe. O *know-how* antropofágico já estava presente no modo de ser do brasileiro:

Na Europa as vanguardas tiveram que inventar, do zero, novas formas de viver e de criar, e, em alguns casos, o fizeram inspirando-se na figura de seu suposto ‘outro’, o colonizado (...). No Brasil, no entanto, esta outra política de subjetivação não tinha que ser inventada: ela estava inscrita em nossa memória, desde os primórdios da fundação do país. Refiro-me à inexistência de uma identificação absoluta e estável com qualquer repertório ou de obediência cega às regras estabelecidas (ROLNIK, 2006, p. 8).

Essa flexibilidade de crenças é apontada em 1657 pelo Padre Antônio Vieira no “Sermão do Espírito Santo” quando ele compara a catequização com a escultura do mármore ou da murta. Diz o padre que alguns povos são como esculpir o mármore: são resistentes e difíceis de catequizar, mas, depois que se consegue convencê-los, a crença permanece bem aceita e assentada. Outros povos, como os brasileiros, seriam como estátuas de murta: você facilmente os convence de algo, mas amanhã eles logo esqueceram a rigidez daquela crença:

Há outras nações, pelo contrário — e estas são as do Brasil —, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram (VIEIRA, 1657, p. 5).

A natureza irreverente criticada por Antônio Vieira é muito próxima de outro exemplo trazido pelo historiador e também jesuíta Michel de Certeau, em uma passagem onde ele compara os indígenas americanos ao consumidor de massa atual. Em seu livro *Invenção do cotidiano*, Certeau (1994) quer discutir o consumo a partir de sua suposição de que o consumidor nunca é passivo porque ele sempre recria aquilo que consome. Um exemplo que ele fornece é exatamente sobre essa dificuldade de catequização: a maneira como os indígenas americanos sempre subvertem as leis e os rituais dos colonizadores

não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir (...) mesmo no seio da colonização que os assimilava exteriormente (...) em grau menor, um equívoco semelhante se insinua em nossas sociedades com o uso que os meios populares fazem das culturas difundidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem (...) a diferença entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização (CERTEAU, 1994, p. 39).

Ou seja, na irreverência desviante percebida por Vieira e Certeau no processo sempre incompleto de colonização, pode haver uma estratégia para lidar com aquilo que Rolnik chamou de “mito fundamental do capitalismo avançado”: o consumo. A classe artística não cria essa subversão — a subversão é própria dos modos como os colonizados recebem e digerem os rituais do colonizador, mas o artista pode percebê-la e agir com ela.

Portanto, essa política de subjetivação marcada pela falta de obediência cega e pela “flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios” já existia desde o início da colonização. O mérito do movimento antropofágico foi percebê-la e nomeá-la, tornando-a visível e dizível. Como observa Rolnik (2006, p. 9):

o serviço que o movimento modernista brasileiro prestou à cultura do país foi o de circunscrever e valorizar esta política, dando-lhe o nome de antropofagia. Isso possibilitou a tomada de consciência desta singularidade cultural que pode assim ser afirmada a contrapelo da idealização da cultura européia, herança colonial que marcava a *inteligentzia* do país.

Portanto, o espírito irreverente (no sentido mais literal da palavra, daquele que não presta reverência) que alimenta a atitude antropofágica estaria presente desde o início da ocupação europeia, mas adquire uma força renovada no atual contexto pós-fordista por ser um modo de lidar com a subjetividade flexível. A reeducação antropofágica da sensibilidade, portanto, poderia servir de exemplo e funcionar como “uma terapêutica social para o mundo moderno”:

(...) afirmar o modo antropofágico de subjetivação em seu vetor ético é uma responsabilidade que temos não só em escala nacional, mas também e sobretudo em escala global, pois livrar-se do princípio identitário-figurativo

é uma urgência que se faz sentir por todo o planeta. Somos portadores da fórmula de uma vacina que permite resistir a este vício: a 'vacina antropofágica', como a designa um dos *Manifestos*, prescrita para 'o espírito que se recusa a conceber o espírito sem o corpo' (ROLNIK, 1998, p. 15).

A importância do Manifesto estaria, portanto, em tornar visível para certa classe — a elite, sobretudo a elite artística — algo que sempre aconteceu: uma lógica não-europeia e descolonizadora de recriação diária dos produtos e rituais recebidos pela catequização e pelo mito do consumo.

Quando Oswald diz que “os casebres de açafraão” são “fatos estéticos” (na segunda frase do Manifesto Pau-Brasil), ele não está apenas ampliando o assunto da poesia ao tratar de moradias marginalizadas (o que já seria polêmico). Mais do que isso, ele está remanejando uma sensibilidade política, dando visibilidade a certo território, incluindo o “casebre” — isto é, a favela — naquilo que consideramos parte da cidade e, portanto, parte do político.

Acredito que não seja por acaso que o Manifesto Pau-Brasil comece com essa imagem de moradia e território, trazendo a favela (e não apenas o indígena) para o centro da questão. A distribuição territorial de desejos e crenças vai encontrar na cidade talvez o mais importante palco de disputa e de possibilidade de reconfiguração da paisagem sensível, disputa da coreografia policial dos possíveis. As expressões ‘territórios existenciais’ ou ‘paisagens sensíveis’ — imagens de território — encontram materialidade nos objetos e na disposição espacial que participam, junto da ecologia midiática, da formação de subjetividades.

1.3 A cidade Propaganda-total

“É sob a forma de catedrais e palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões.”

Georges Bataille, *Architecture*

“O desenvolvimento do meio urbano é a educação capitalista do espaço”

Attila Kotányi e Raoul Vaneigem, *Programa Elementar do Bureau de Urbanismo Unitário*

Nessa disputa de subjetividades, o território forma e é formado — reflete e participa dessa construção, ativa e passivamente. A arquitetura e o planejamento urbano fazem parte da criação sensível de possíveis através da ordenação ou do controle dos movimentos, da criação de copresença ou da anestesia da sensibilidade do corpo coletivo.

Por ser uma disciplina que cria o território, o arquiteto Solà-Morales (2002), em seu

texto *Terrain vague*, comenta que o destino da arquitetura é a colonização:

o papel da arquitetura se faz inevitavelmente problemático. Parece que todo o destino da arquitetura tem sido sempre o da colonização, o pôr limites, ordem, forma, introduzindo no espaço estranho os elementos de identidade necessários para fazê-lo reconhecível, idêntico, universal.

A arquitetura (e, sobretudo, o urbanismo), portanto, não reforça o poder apenas simbolicamente, através da criação de formas reconhecíveis, como também pelas próprias condições de uso e de deslocamento no espaço, pela imposição de limites e possibilidades do corpo, pelo controle de fluxo de forças de encontro e de movimento. Nesse sentido, o planejamento urbano se aproxima daquilo que Rancière chamou de Polícia: a força que ordena a comunidade, colocando cada coisa em seu lugar.

Não à toa, os maiores críticos da sociedade do espetáculo também estiveram atentos ao planejamento urbano e deram grande importância aos usos alternativos da cidade. Para os situacionistas, se a exploração dos limites da arte moderna poderia levar a uma arte indissociável da vida, ela teria que lidar com a experiência urbana: “a arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo” (DEBORD, 1957 apud JACQUES, 2003).

Os situacionistas argumentaram que, assim como o espetáculo da ecologia midiática cria um espectador passivo, o espaço urbano também pode ser uma forma de reforçar essa passividade, sobretudo segundo a teoria funcionalista que estava então em voga na época, na década de 1950 e 1960 (contra a qual eles propunham um Urbanismo Unitário).

No texto “Crítica ao urbanismo” da Internacional Situacionista, de 1961, há uma importante comparação entre urbanismo e publicidade em uma passagem que menciona Brasília, que havia sido inaugurada no ano anterior e divulgada como realização máxima de um urbanismo racional:

[e]m Brasília, a arquitetura funcional revela o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da *Weltanschauung* burocrática. Pode-se constatar que, onde o capitalismo burocrático e planejado já construiu seu cenário, o condicionamento é tão aperfeiçoado, a margem de escolha dos indivíduos tão reduzida, que uma prática tão essencial para ele como é a publicidade, que correspondeu a um estágio mais anárquico da concorrência, tende a desaparecer na maioria de suas formas e suportes. É possível que o urbanismo seja capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo (JACQUES, 2003, p. 136).

A cidade ordenada, portanto, pode ser um modo de controle social tão eficiente que o poder que a ordena prescinde até da propaganda. Em analogia à ideia de obra-de-arte-total

(i.e., *Gesamtkunstwerk*), podemos pensar a imagem que os situacionistas propõem de cidade planejada como uma espécie de *propaganda-total*, onde o objeto final do planejamento urbano é menos planejar a cidade que o cidadão — a cidade sendo um meio, o cidadão um fim.

A cidade como propaganda-total seria algo como aquilo que o geógrafo Milton Santos chama de “cidade rígida”. Novamente, Brasília aparece como exemplo: “à cidade plástica, herdeira dos primórdios da história metropolitana, sucede uma cidade rígida. Nesse sentido, Brasília é a cidade mais moderna do Brasil (...). Brasília é toda rígida, cada pessoa ou coisa encontrando um lugar preciso” (SANTOS, 2008, p. 72). Ou seja, uma concretização possível da Polícia de Rancière.

Santos (2008, p.79) acredita no potencial da cidade para educar através da copresença: “[a] co-presença ensina aos homens a diferença. Por isso a cidade é o lugar da educação e da reeducação”. Mas isso não aconteceria na cidade rígida, já que seu planejamento procura apenas a eficiência dos fluxos necessários, minimizando os encontros aleatórios da copresença. A cidade rígida é a cidade da “mecânica repetitiva, um sistema de gestos sem surpresa” (SANTOS, 2008, p.79)

A copresença seria tanto uma forma de combater a anestesia do outro quanto de criar um corpo sensível para a comunidade política. Como coloca Safatle (2015, p. 19): “se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de aisthesis”. Essa capacidade de ser “sensivelmente afetado” pelos vínculos políticos pode ser potencializada pela copresença da cidade, mas o efeito Polícia da cidade rígida cria um regime sensível que diminui a capacidade de ser afetado pela presença do outro.

Para Santos (2008, p. 48), a transformação técnica do território dentro do nosso contexto globalizado produz uma geografia desigualitária, criando “áreas de densidade (zonas ‘luminosas’), áreas praticamente vazias (‘zonas ‘opacas’) e uma infinidade de situações intermediárias.”

São essas ‘zonas opacas’ que possibilitam uma cidade plástica. É ali onde vigora (sobretudo nos países do terceiro mundo) uma “flexibilidade tropical” que permite a improvisação cotidiana e se torna possível a existência de outros modelos culturais resistentes: “a cidade como um todo resiste à difusão dessa racionalidade triunfante graças, exatamente, ao meio ambiente construído, que é um retrato da diversidade das classes sociais, das diferenças de renda e dos modelos culturais” (SANTOS, 2008, p. 74). Os construtores da cidade rígida podem tentar controlar esse ambiente resistente das zonas opacas através da

difusão de zonas luminosas, mas algo sempre escapa.

Nesse processo de ordenamento territorial, Santos diferencia a psicoesfera da tecnoesfera. Tecnoesfera é a transformação técnica do território, uma artificialização crescente do meio ambiente (a transformação em *habitat*, o que entendo por colonização). Psicoesfera é o sistema de crenças e desejos que acompanham essa transformação (a colonização cultural correspondente). É relevante sua observação de que a psicoesfera pode chegar a um determinado terreno antes da tecnoesfera e “pode criar as condições sociais para a aceitação da tecnoesfera” (SANTOS, 2008, p. 81).

Tanto a psicoesfera quanto a tecnoesfera fazem parte da paisagem sensível. O colonizado passa por uma transformação ecológica total. A psicoesfera (i.e., crenças e desejos) faz parte da estética ligada aos memes e produtos culturais, desde o entretenimento até as filiações políticas e religiosas. Enquanto a tecnoesfera é transformação técnica do território. Entendo que ela pode ser apreciada esteticamente no sentido que Gilbert Simondon (2012, p. 3) defende em uma carta para Derrida sobre “tecno-estética”: “a tecno-estética não tem como categoria principal a contemplação. É no uso, na ação, que ela se torna de certa forma orgásmica, meio tátil e motor de estímulo”. Simondon (loc. cit.) não trata aqui apenas de novidades tecnológicas, mas do modo de apreciação do objeto técnico de forma geral, desde motocicleta a foices, porcas e chaves. A tecnoestética não é uma estética só “do consumidor”, mas do próprio artista, e depende de “*um certo contato com a matéria*” — “sentimos uma afecção estética ao fazer uma solda, ou ao enfiar um parafuso”. Ao trafegar no território tecnizado, portanto, em um trator ou sob um viaduto, o morador do campo ou da cidade passa por essa apreciação tecnoestética. Apreciação que não é totalmente determinada, já que “existe em torno de cada produto uma margem de liberdade que permite utilizá-lo com finalidades não previstas”, segundo Simondon (op. cit., p. 5).

É importante pensar nas duas esferas, porque a modificação do território não é separada da criação de imagens e crenças que participam dessa modificação. Para Santos, assim como para os situacionistas, *a ordenação do território modifica não só as possibilidades de ação como também as de imaginação*. Aqueles que vivem apenas em “zonas luminosas” vivem em espaços de menos diversidade e copresença, em comunhão com imagens pré-fabricadas, desconectados das possibilidades de criação do seu local.

O geógrafo baiano relaciona esses espaços luminosos com a expansão de uma racionalidade europeia homogeneizante e, contra essa homogeneização, ele faz uma defesa do potencial criativo dos homens lentos das zonas opacas:

[a] literatura que glorifica a potência inclui a velocidade como força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a ‘sua’

civilização para o resto do mundo. Se velocidade é força, o pobre, quase imóvel na grande cidade, seria o fraco, enquanto os ricos empanturrados e as gordas classes médias seriam os fortes. Creio, porém, que na cidade, na grande cidade atual, tudo se dá ao contrário. A força é dos ‘lentos’ e não dos que detêm a velocidade (...). Os que, na cidade, têm mobilidade — e podem percorrê-la e esquadrinhá-la — acabam por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens ‘lentos’, por seu turno, para quem essas imagens são miragens (...) acabam descobrindo as fabulações (SANTOS, 2008, p. 80).

Ao limitar fluxos e relações sociais, ao criar ecologias fechadas onde só circulam as mesmas imagens, a ordenação do território pode contribuir para a criação de um circuito fechado da imaginação política. Se entendermos política como um “circuito dos afetos” fundado numa “partilha do sensível”, o espaço urbano é fundamental para consolidar a coreografia policial que determina os movimentos possíveis — quem pode compartilhar uma experiência comum e quem pode ocupar qual lugar. A cidade como propaganda-total quer dizer que, antes mesmo de proibir, ela torna difícil sequer imaginar outra organização do território.

Sobre esta questão de ordenação do espaço e de um regime sensível de imaginação política, o filósofo Gilles Deleuze comenta que estaríamos vivendo a transição de sociedades disciplinares para sociedades do controle. Nas sociedades disciplinares havia espaços de coerção e vigilância, “mas quando ocupávamos os espaços entre esses locais estávamos relativamente livres do monitoramento”, e uma sociedade do controle seria caracterizada “pelo desaparecimento de brechas, espaços e tempos abertos” (CRARY, 2014, p.81), a ver com a passagem do capitalismo industrial para o financeiro. A possibilidade de uma estética descolonial tem a ver com descobrir e explorar essas brechas, que podem diminuir, mas não desaparecem.

Contra Deleuze, o crítico de arte Jonathan Crary (op. cit., p. 81) afirma que “as formas disciplinares não sumiram nem foram superadas, mas foram adicionadas camadas adicionais de regulação (...). O uso de confinamento físico severo é maior hoje do que nunca”. Ou seja, mesmo assumindo que exista essa transição de sociedades da disciplina para sociedades do controle, a persistência do controle espacial e da força ordenadora do território não pode ser menosprezada, apenas adicionada de outras camadas de uma ecologia midiática que se tornou cada vez mais ubíqua.

O embate estético apontado por Rolnik ou Rancière nos processos de subjetivação é atravessado pelas condições territoriais apontadas por Santos e os situacionistas. Para se repensar o espaço, talvez seja preciso uma reeducação estética ou a constituição de outra *aisthesis*, assim como, inversamente, uma reconstituição do espaço já é a formação de outro

corpo e outra estética. A disputa pela reforma urbana é antes (ou ao mesmo tempo) uma disputa pelas subjetividades que informam a sensibilidade urbana; subjetividades que podem estar anestesiadas, que naturalizam a segregação e se amparam em afetos de medo e segurança através não só da veiculação de imagens pré-fabricadas como também da materialidade de segregações socioespaciais, dos espaços confinados e das propriedades muradas.

Assim como na criação artística, talvez na subversão dos espaços — como na recente ocupação das escolas — esteja a “criação de possíveis”, a criação de situações que podem contagiar e demonstrar outros usos, criando espaços flexíveis dentro da cidade rígida ou zonas opacas dentro de zonas luminosas.

A leitura mencionada de Certeau sugere que os consumidores não são tão passivos como parece sugerir a ideia de “sociedade do espetáculo” situacionista. Certeau (1994, p. 41) procura compilar em seu livro *A Invenção do cotidiano* uma variedade dessas recriações ou subversões que ele chama de “astúcias dos consumidores” que compõem toda uma “rede de uma anti-disciplina.” O urbanismo também pode ser pensado nessa rede de anti-disciplina. O planejamento urbano vive essa problemática inerente da colonização e a tendência a ser uma disciplina ordenadora, policialesca. E a história do urbanismo parece muitas vezes a história do planejamento de cidades rígidas ou de espaços luminosos. Seguindo a sugestão de Certeau, é possível também uma contra-história urbana ou uma história dos espaços opacos, dos usos opacos, dos desvirtuamentos e resistências. Menos uma história dos grandes planejadores e mais uma história dos ambulantes e dos moradores sobreviventes nos interstícios dessas grandes obras urbanas. Uma história que acesse as práticas artísticas que reinventam o espaço ou criam usos cotidianos que alimentam outras lógicas. Antes de ser arte visual, o urbanismo é arte do corpo, ou obra que se inscreve nos corpos. E, a partir do corpo coletivo e de seus movimentos, o urbanismo pode ser relido ou reutilizado para descolonizar o espaço construído na direção de outra estética e para outra política. As obras de Adirley Queirós e Hélio Oiticica nos ajudam a perceber alguns caminhos possíveis nessa construção coletiva.

2. O EXPERIMENTAL ANTICOLONIAL DE HÉLIO OITICICA

“O potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’.”

Hélio Oiticica, *Experimentar o experimental*.

Hélio Oiticica (1937–1980), hoje considerado um dos artistas latino-americanos mais influentes da segunda metade do século XX (embora tenha morrido sem grande reconhecimento no próprio país), é interessante para se pensar uma estética descolonial no Brasil por vários motivos. Em primeiro lugar, porque a sua própria trajetória é um caso exemplar de contágio e descolonização entre o moderno e o popular; em segundo lugar, porque deixou uma obra escrita que toma posição consciente no debate cultural de sua época, atualizando questões colocadas pelo Movimento Antropofágico; e, finalmente, pela sua postura “anticolonial”, que, como vamos ver, antecede as teorias pós-coloniais e se distingue por sua radicalidade experimental.

O artista carioca se situa em um ponto de cruzamento fértil para se pensar as contradições do projeto moderno brasileiro, assim como o ceilandense Adirley Queirós (discutido no capítulo seguinte), parece reunir algumas contradições de um outro momento. Como coloca Celso Favaretto, autor de um estudo sobre Oiticica, “pode-se dizer que as intervenções de Oiticica configuram um ‘trabalho de anamnese’: manifestam, pelo vigor das proposições e ousadia das ações, a situação crítica do processo de integração e destruição do projeto moderno no Brasil” (FAVARETTO, 1992, p. 23).

Para fins do nosso argumento, este capítulo é dividido em três partes: a primeira trata da dança como força descondicionante (ou descolonizadora) que estimula outro conhecimento do corpo e do espaço; a segunda parte é uma leitura da marginalidade como herança colonial constitutiva do nosso cotidiano violento e segregado; a terceira trata da posição anticolonial do artista em relação ao consumismo e da indústria cultural como palco de disputa estética e recriação da experiência cotidiana. Pretende-se, assim, não esgotar a obra de Oiticica, mas perceber nela aquilo que nos serve para pensar uma estética do cotidiano colonizado no Brasil.



Fig.1 – Parangolé P1, Capa 1, fotógrafo desconhecido. fonte: Itaú Cultural

2.1 O corpo tornado dança: o q faço é música

“Com *Parangolé* descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do ‘corpo tornado dança’.”

Hélio Oiticica

A questão central para perceber como a trajetória de Hélio Oiticica (doravante HO) serve para se pensar uma estética descolonial (ou “anticolonial”, como vamos ver) é o samba — e, sobretudo, a dança —, que ele descobriu na Mangueira.

A força descolonizadora dessa dança, ligada não só a um modo de conhecimento pelo corpo como também à criação coletiva, anônima ou vernacular — como o próprio ambiente da favela —, levaria o artista a um caminho que vai do próprio corpo ao ambiente total, onde a postura experimental participa da recriação coletiva do ambiente cotidiano.

É o próprio artista que reconhece essa importância da dança: no seu depoimento em diário, a descoberta do samba aparece como um momento de revelação. Embora seja certamente um momento decisivo, podemos observar que a sua trajetória o preparava para essa experiência, pelo menos desde a criação do movimento Neoconcreto.

Em 1959, acusando o movimento concretista de ser exageradamente racionalista, o grupo carioca (do qual Oiticica fazia parte) lança o Neoconcreto, propondo uma abertura a um entendimento mais integrado da vivência estética:

(...) o neoconcreto rompe com a categoria estética fundada na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional (...). [O] espaço neoconcreto é, pois, um espaço ativo (...). À produção concreta de campos de energia substitui-se um campo de ações e tensões, acenando para vivências (FAVARETTO, 1992, p. 40-42).

A partir do Neoconcreto, portanto, HO está mais aberto para vivências e experiências espaciais e começa a explorar o espaço, sobretudo a partir da cor. Em 1963, com os *Bólides*, HO convoca a participação ativa do espectador com a proposição de ações: a obra deve ser manuseada, já não é mais meramente visual e contemplativa.

Com os *Penetráveis*, o espectador é colocado dentro da obra: o artista passa a criar estruturas (e projetos maiores, conjuntos de penetráveis) que podiam ser percorridas e adentradas (e inclusive serem postas ao ar livre e abrigar concertos musicais e outros eventos). Esse movimento faz parte da intenção do artista de atuar sobre a própria vida: “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte” (OITICICA, 1986,

p.53) — é a vontade construtiva de explorar novas experiências, de participar “da criação do mundo do homem”. Como coloca Favaretto (1992, p. 69, grifo nosso), “a finalidade do *Penetrável* é encaminhar a atividade estética para um *urbanismo generalizado* (o que está proposto nas utopias construtivistas)”. Nesse envolvimento gradual das possibilidades do corpo, a dança seria importante para o desenvolvimento da proposição seguinte, o *Parangolé*. Nas primeiras anotações sobre o *Parangolé*, em 1964, a dança ainda quase não aparece — o seu interesse inicial é na “primitividade construtiva popular (...) que revela[(m)] um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade” (OITICICA, 1986, p. 66).

HO sobe o morro e conhece a Mangueira em 1964, e, segundo a sua própria mitologia pessoal, este é um momento de “descondicionamento social” e o “início de uma experiência social definitiva” (OITICICA, 1986, p. 73) que marcou sua pesquisa comportamental e ambiental dali em diante.

Antes da dança, a inspiração para pensar a arte ambiental é o modo precário, mas decisivo, de construir ambientes ou totalidades que ele observa no espaço da favela, mas não só. Também o observa nas construções populares e improvisadas cotidianas: “feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’” (OITICICA, 1986, p. 68). A criação de um ambiente total se completaria com a participação ativa do espectador, que passa a participar da criação da obra.

No texto seguinte, a dança já assume posição central, quando Oiticica (1986, p. 70) diz que:

desde o primeiro ‘estandarte’, que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da manifestação da cor no espaço ambiental (...). A idéia da ‘capa’, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista (...). A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise.

Ou seja, o ambiental e a participação do espectador já estavam presentes na sua pesquisa, mas o salto para pensar o participador-obra é conquistado com a dança, ou com a obra que pede que o participador dance, obra que tira pra dançar. Extrapolando as fronteiras que dividiam as manifestações artísticas, a obra ambiental se aproxima da música porque é uma maneira de descoberta do corpo: “descobri q o q faço é MÚSICA e que MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da descoberta do corpo” (OITICICA,2011, p.180).

O *Parangolé*, portanto, é a pesquisa ambiental, movimentada pela dança, mas

relacionada à experiência urbana das construções precárias:

almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma ‘arte ambiental’ por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica (...). Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc. (OITICICA, 1986, p. 67).

Como diz Favaretto (1992, p. 105), “[o]s *Parangolés* não são objetos: a estrutura se produz à medida que os materiais são usados. Produzem-se, pois são eventos, instáveis e indefinidos.” Para Oiticica, o termo passa a designar a especificidade de sua posição experimental, fundamental para entender o aspecto vivencial da sua obra.

O artista deixa a importância da dança mais claro em seu texto *A dança na minha experiência*, de 1965, onde diz que seu interesse pelo ritmo veio “de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual” e que a dança que lhe interessa é a dança espontânea, não a coreografada: “não a dança do balé, que pela coreografia buscava transcender o ato — mas sim a dança que vem de dentro, dionísia, que se expressa na imanência do ato” (OITICICA, 1986, p. 73). Ou seja, a dança veio combater com maior força o perigo do racionalismo que já se demonstrava na ruptura com os concretistas, e ela é tanto mais forte quanto menos racional (mais dionísia e menos coreografada).

O *Parangolé* surge como modo de deslanchar no participante essa descoberta do ritmo que o próprio artista sentiu quando descobriu o samba na Mangueira, descoberta inseparável do próprio espaço onde se dava o samba. A dança e o ambiente marginalizado da Mangueira abriram o artista para pensar a relação entre corpo, comportamento social e relação ambiental a um só tempo, como “estrutura-comportamento-corpo”. Segundo Favaretto (1992, p. 104) “[c]om *Parangolé* descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do ‘corpo tornado dança’.” Para o autor, o *Parangolé*, a arte ambiental, é a conquista de uma “*estética do movimento e envolvimento*”.

O movimento também ilumina o estático — ou melhor, o estático ambiental também participa do movimento ou da incitação ao movimento:

A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de ‘estar das coisas’, ou seja, a expressão estática dos objetos (...). Os objetos que *estão* fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, ‘deslocam’ o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas. Está aí a chave do que será o que chamo de ‘arte ambiental’: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo (OITICICA, 1986, p.75).

Ou seja, por um lado, a transformabilidade contínua do corpo em movimento, e, por outro lado, perceber como o estático também desloca o ambiental.

A posição de HO pela dança dionisíaca contra a coreografia apolínea coincide com a pesquisa da vanguarda da dança norte-americana da época (décadas de 1960 e 1970) que também começava a pensar a dança para além da coreografia. Como diz a filósofa Marie Bardet (2015, p. 155): “a improvisação como espetáculo acabado, mas, em primeiro lugar, como experiência, é, como se terá compreendido, um dos elementos essenciais da dança contemporânea”.

A dança passa então a ser pesquisada para além da tradição — pensada nos seus fundamentos, como um problema da movimentação do corpo de modo geral, a partir de questões como a improvisação, a inibição e a atenção aos gestos cotidianos. Alguns exemplos são a dança não-virtuosa de Yvonne Rainer ou o Contato-Improvisação, que estava sendo desenvolvido por Paxton nos anos 1970. Essas são pesquisas e práticas que podem dialogar com o *Parangolé* e com a arte ambiental ou ajudar a entendê-los.

Quando HO diz que a dança da descoberta da imanência é uma dança que nasce do ritmo interior do coletivo, podemos pensar também na distinção que Bardet (2015, p. 152) faz entre compor e coreografar:

a composição na dança contemporânea se realiza a partir do surgimento das dinâmicas na matéria. E não a partir de um molde dado do exterior, (...) um professor de balé que dizia que ‘regulava’ uma dança. O coreógrafo contemporâneo ‘compõe’, o que é diferente. Ele não ‘regula’, muito pelo contrário, ele age e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida... ele cria seu material, o reúne, mas, sobretudo, o dinamiza, trata um caos provisório na rede secreta das linhas de força.

Essa “filosofia de uma matéria compondo-se a si mesmo pelo corpo do dançarino” seria “um dos fundamentos da dança contemporânea”, o movimento a partir de um gesto não transmitido. Segundo Bardet (2015, p. 153), “a composição não devia ser criada pelo coreógrafo, mas nascer (arise) entre os dançarinos (...). Uma das características essenciais da criação coreográfica é o trabalho de muitos”. Ou seja, a dança composta (em vez de coreografada) seria um modo de deixar aflorar algo que nasce do interior do ritmo coletivo, como queria HO.

A partir de experiências como o Contato Improvisação, o corpo passa a ser explorado não só como suporte de expressão mas também como também um local de conhecimento. Os comentários do filósofo José Gil podem ajudar a entender por que é que HO encontrou na dança uma saída para a necessidade vital de desintelectualização e o caminho para o estado de criação:

a consciência do corpo é uma consciência ‘obscura e confusa’ (como a mesma tradição filosófica a descrevia, nomeadamente no XVII), no entanto, por outro lado, adquiriu poderes de outro tipo que a tornam apta para apreender muito

mais profundamente o seu ‘objeto’ (o corpo). Porque a sua obscuridade e confusão provinham pretensamente do fato de nela se misturarem sentimentos, ‘paixões’, componentes emocionais, tudo o que podia turvar a consciência (...). **A consciência confundia-se com o modelo da razão (...)**. A introdução dos afectos na consciência do corpo significava a presença irrecebível da irracionalidade no interior da razão (...) com a dança, tudo muda: **a obscuridade torna-se a condição do conhecimento do corpo (...)**. Com a dança moderna, foi o modelo do conhecimento do corpo que mudou: nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixes de forças (GIL, 2001, p. 161, grifo nosso).

A dança fornece um outro modelo de consciência do corpo, modelo obscuro e não racional. Se HO diz que foi a dança que permitiu a tal necessidade vital de desintelectualização, é no mesmo sentido que Gil diz que a dança fornece outro modelo de conhecimento, que antes “confundia-se com o modelo da razão”. Se o conhecimento pode ser irracional (obscuro), esse conhecimento estético pode ser explorado pela dança, ou, melhor dizendo, a dança evidencia a obscuridade como condição de um tipo de conhecimento e, assim, faz sentir o conhecimento do corpo.

Ainda no texto de 1965, Oiticica (1986, p. 75) diz que “[o] que seria para Nietzsche a ‘embriaguez dionisíaca’ é na verdade uma ‘lucidez expressiva da imanência do ato’”. É interessante que HO oponha à “embriaguez” da expressão de Nietzsche a imagem de “lucidez” imanente. É que aquilo que Nietzsche chama de embriaguez parece fazer referência à ideia de consciência “obscura e confusa” (que, segundo Gil, é o campo da Estética). O conhecimento confuso pode ser uma embriaguez para quem busca o conhecimento “claro e distinto” da Lógica — é a questão do conhecimento específico, que não pode ser generalizado, contra o conhecimento universal. Mas, como diz Baumgarten, o conhecimento confuso também pode ser claro: ele é claro e confuso, enquanto o racional é claro e distinto— por isso ele é lúcido para quem enxerga do ponto de vista da imanência, isto é, para quem entende ou aceita o corpo como fonte de conhecimento. Conhecimento confuso, mas, ainda assim, claro: a embriaguez de um, a lucidez do outro.

Segundo Gil (2001, p. 162), “a dança assim compreendida pode deslanchar outros estados de espírito e inclusive participar do pensamento: os afectos e ritmos corporais não formam uma barreira para a consciência de si, criam um outro tipo de consciência porque os seus movimentos dirigem agora os movimentos de consciência”. É dentro dessa possibilidade de os movimentos dirigirem outro tipo de consciência que o escritor Gonçalo Tavares propõe pensar “o movimento como pensamento que age, que se explicita, que ocupa espaço, que altera espaço” (TAVARES, 2013, p. 209). O autor afirma que há “duas formas de vermos os pensamentos: através das palavras e através do movimento” (TAVARES, 2013, p. 516).

Em vez de criar coreografias (o que correria o risco de se aproximar de uma ‘dança de balé’), HO cria dispositivos que incitam os movimentos: desde os *Penetráveis*, que pedem o

deslocamento e a atenção tátil de pisar a terra, pisar a água, tocar os materiais, etc., até os estandartes e capas, que pedem o movimento total do corpo. Nas capas, a influência da dança está mais evidente, mas, nos *Penetráveis*, despertam-se pequenas percepções que dizem respeito ao conhecimento obscuro do corpo que foi revelado ou evidenciado pela dança. Segundo Gil (2001, p. 161), “deixar-se invadir pelo corpo significa antes do mais entrar na zona das pequenas percepções (...). O movimento dançado liberta os afectos que, em estado flutuante, se disseminam na consciência”. As “pequenas percepções” podem ajudar a descondicionar o corpo da experiência cotidiana que o condiciona de diversas maneiras — desde o calçado e as roupas até os hábitos gestuais, etc.

O que é particular na tendência construtiva de HO é que ele não se interessa em propor um novo condicionamento, mas sim em exercitar o descondicionamento — daí a importância do improviso do movimento como forma de descobrir a vontade e entrar em “estado de criação”. “Descondicionamento”, palavra importante para o artista, é muitas vezes próximo do que entendemos aqui por “descolonização”: o efeito de experiências que abrem para outra forma de compreensão estética, que legitimam outras formas de conhecimento e que ajudam a repensar ou descobrir novos hábitos.

Para entender a proposta de descondicionamento e o “estado de criação”, é interessante notar o que os pensadores da dança falam sobre a diferença entre atenção e intenção a partir dos pré-movimentos. Segundo Hubert Godard (dançarino e estudioso do movimento) é no pré-movimento que se negocia o hábito:

a atitude se trabalha e é trabalhada pela gravidade; ela é intrinsecamente dinâmica, tendencial, e esse trabalho é a atitude que trabalha no seio da postura, situação no mundo (...), a questão da postura (com seu corolário da relação com a gravidade) como cristalização das atitudes acumuladas em nossa relação com o mundo. E, portanto, a questão do pré-movimento como lugar de renegociação possível de nossos hábitos. Esse pré-movimento, que se apoia no esquema postural, antecipa todas as nossas ações, nossas percepções, e serve de pano de fundo, de tensor de sentido, para a figura que constitui o gesto (GODARD apud BARDET, 2005, p. 217).

Se Gil falou em “pequenas percepções”, aqui se fala em “microajustes” dos “pré-movimentos”. De acordo com Bardet (2005, p. 210), “pré-movimento, microajustes que todo mundo faz sem ter consciência antes de se mexer, como um ritual (...) se a pessoa consegue inibir isso, existe a cada vez uma formidável abertura para novos gestos, novas coordenações”.

Para atingir esse pré-movimento é que é preciso exercitar mais a atenção do que a intenção, deixar cair um pouco a intenção para deixar que as coisas aconteçam e aprender a inibir os inibidores (uma espécie de equivalente muscular do “é proibido proibir”):

o trabalho de exploração da dança não passaria por um ‘repertório’ de todos os gestos possíveis, mas se prenderia mais em neutralizar algumas das lógicas que os tornam impossíveis (...). Reduzir as zonas de impossibilidade para o movimento, e, então, tudo aquilo que não é impossível pode ser atualizado (BARDET, 2005, p. 290).

A pesquisa de Oiticica converge com a de Godard na sua preocupação com o comportamental — de perceber, na proposta de vivências e exploração de movimentos, a possibilidade de “reduzir as zonas de impossibilidade para o movimento” e, assim, facilitar a criação ou o questionamento de velhos hábitos.

Antes de descobrir a dança, HO mantinha um diálogo intenso com Lygia Clark, que à época também explorava isso que José Gil chama de "pequenas percepções". Lygia desenvolvia um trabalho de comunicação não verbal que, como o de Oiticica, extrapolava o campo da arte e se direcionava para a recriação da vida cotidiana.

Na sua exploração sensorial cada vez mais desvinculada de uma ideia de obra artística, a artista passou a pensar seu trabalho como uma espécie de cura ou terapia: enquanto a ideia central da psicanálise é a “cura pela fala”, Lygia explorava o corpo de maneiras não verbais, no contato com objetos que chamava de “objetos relacionais”, que poderiam atingir memórias ou sensações difíceis de acessar pela fala. Portanto, enquanto HO trabalhava o corpo através da dança, ele explorava em interlocução com Lygia Clark outros elementos do despertar sensorial: os detalhes da brita, da areia, da água, enfim, a experiência com os materiais nos limites entre a arte e transformação da vida cotidiana. Enquanto Lygia focava nos micromovimentos e chegava a questões arquiteturais, HO ampliava mais ainda a escala para pensar também o urbano, o território. Ambos desenvolviam em proximidade a mesma questão: a exploração de um conhecimento sensorial do corpo e uma experimentação não artística que poderia ampliar a potência de vida.

Diferentemente de Lygia, a experiência de HO foi muito urbana: a própria descoberta do samba é inseparável da favela, e, além da favela, como foi dito, ele foi inspirado por toda construção provisória que encontrava pela rua, pela vitalidade da transformação contínua da vida urbana e pela possibilidade de criação coletiva ou de intervenção na obra coletiva que é a cidade.

O que importa nessa vivência social não é só o ritmo como descoberta do corpo, mas a criação anônima e a participação coletiva: “quero voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior” (OITICICA, 1967)

Como diz a urbanista Paola Berenstein Jacques, a relação do samba com o espaço da favela diz respeito não só ao gênio coletivo, mas ao modo como a dança transforma o espaço, e nos ajuda a entender uma outra temporalidade envolvida no percurso meândrico ou labiríntico da favela: “A dança transforma o espaço em movimento: temporaliza o espaço (...) o espaço labiríntico é o espaço em movimento” (JACQUES, 2001, p. 85).

A urbanidade da favela é uma experiência de transformação permanente através do movimento, experiência labiríntica, o oposto daquilo normalmente perseguido pela disciplina do Urbanismo, que visa um espaço racional e previsível, de clara legibilidade. Não é à toa que o filósofo que preza a dança como conhecimento é também o que preza o labirinto como modelo urbano — a autora cita Nietzsche sobre esse tipo de urbanidade que o planejador urbano tende a desvalorizar: “se quiséssemos tentar uma arquitetura em conformidade com a natureza de nossa alma, o labirinto deveria ser nosso modelo” (JACQUES, 2001, p. 91).

Através da obra de HO, a autora faz uma leitura sobre movimento e espaço a partir do corpo na favela: “a estética resultante da experiência desses espaços — fragmentados, labirínticos e rizomáticos — é, conseqüentemente, uma estética espacial do movimento, ou melhor, do espaço-movimento” (JACQUES, 2001, p.149). É uma leitura conduzida por HO e que passa pelas obras do artista para pensar um tipo de espaço, o espaço-movimento, que é perceptível na favela e passa a fazer parte do trabalho de HO. O espaço-movimento criado pelo gênio coletivo da cidade informal seria o espaço diretamente ligado a seus atores: o morador no espaço-movimento é sempre ator e coautor da transformação contínua da cidade, oposto aos habitantes passivos, espectadores dos espaços quase estáticos do planejamento urbano da cidade formal.

A experiência do espaço-movimento da favela ajuda HO no questionamento que já vinha fazendo sobre obras de arte, e a dança aparece como síntese dessa descolonização da força criativa. Esse novo espaço pode ajudar a descolonizar também a disciplina do urbanismo — que nasce no século XIX, ocidental e moderna —, pois implica uma leitura sobre o urbano não a partir do planejamento ou do projeto, mas a partir da contínua transformação da movimentação coletiva cotidiana. Assim como o artista passa a ser alguém que propõe uma experiência (em vez de apresentar uma obra), o urbanista poderia ser alguém que propõe situações a partir dos fluxos que observa. Para isso a autora propõe outro tipo de profissional, o arquiteto-urbano, um interlocutor que negocia com os diferentes atores urbanos para gerenciar os fluxos de movimento que já existem no espaço. A intervenção deste arquiteto-urbano seria por intervenções discretas, de forma que o trabalho não teria uma autoria precisa, seria coletivo e anônimo, como a favela.

A distinção entre o planejador tradicional e o arquiteto-urbano, gerenciador de fluxos, se aproxima daquela que Bardet faz entre o coreógrafo e o compositor. Se a dança não serve de inspiração direta, ela pelo menos ajudar a entender e demonstrar — senão praticar —, em outra escala, como é possível esse agenciamento de fluxos que surge em um coletivo.

Se existe uma “coreografia policial” (como foi sugerido no primeiro capítulo a partir de Rancière) — que é também uma coreografia da violência —, existem também os movimentos de improviso que escapam dessa coreografia, e, portanto, a possibilidade de compor com esses movimentos disruptivos outros sistemas de movimento, ora mais, ora menos coreografados.

Seguindo a linha de uma “estética do movimento e envolvimento”, a cidade pode ser percebida, então, como um sistema de movimentos: quem pode o que e onde, quais deslocamentos a cidade propicia ou dificulta, etc. *Uma estética do Urbanismo seria menos um estudo das formas — vício visual arquitetônico — que o estudo dos movimentos de uma cidade.*

O percurso de Oiticica e a ideia de espaço-movimento dão a ver mudanças de compreensão em larga escala que podem surgir a partir da dança ou, mais especificamente, a partir dos modos de se movimentar no espaço, já que o movimento se relaciona com o ambiente: não se faz qualquer movimento em qualquer lugar. É precisamente nesse sentido que podemos traçar as forças colonizadoras ou descolonizadoras de uma “estética do cotidiano”: o corpo que se abre quando chega em um espaço urbano estimulante, o corpo que se fecha quando é removido para uma coreografia cansativa e previsível. O sistema de movimentos, afinal, diz respeito ao corpo e aos encontros agregadores ou desagregadores aos quais ele é submetido no dia a dia.

Sobre a importância da atenção ao cotidiano, Jacques (2005, p. 152) comenta:

O cotidiano pode ser a base de intensificação tanto da participação quanto da alienação da sociedade, e a construção do espaço urbano tem responsabilidade determinante nessa escolha. Contra a banalidade do cotidiano, Lefebvre, por exemplo, propunha uma construção de momentos, tese que foi desenvolvida pelos situacionistas, por meio da ideia de construção de situações. Uma situação construída seria, pela definição situacionista, 'momento de vida, concreta e deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos.

A antiarte ambiental de Oiticica, preocupada mais com o processo e com o comportamental do que com o aspecto formal da estrutura, se aproxima dos situacionistas nessa intenção de criar situações, como coloca David Sperling (2015, p. 25):

a arquitetura como *manifestação ambiental*, no sentido de Oiticica, é, pois, estruturação de um campo e não formatação de uma forma (...) a consideração do corpo e de suas ações como estruturantes do espaço arquitetural aproxima a arquitetura da noção de situação e o projeto de uma proposição situacional.

Próximo da intenção de Lefebvre, Oiticica queria atingir o participante nas “suas possibilidades criativas vitais”, estimular a modificação da própria vida: “o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação” (OITICICA, 1986, p. 77).

A cidade, matéria dos situacionistas, é também o destino das pesquisas de Oiticica, já que o ambiental seria a reunião de todas as modalidades em posse do artista. Já não faria sentido expor a antiarte ambiental de maneira tradicional, numa sala qualquer. Por isso, para o artista como motivador de criações, o “museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p. 79). As obras poderiam ser construídas em terrenos baldios da cidade. Mais ainda, ele poderia fazer “apropriações ambientais”, apropriando-se, por algumas horas, de alguma dada situação em local público.

Como foi dito, a proposta ambiental é comportamental e tem posicionamento ético. O artista espera que a situação criada seja germinadora, movimentando mudanças para além do âmbito onde ela acontece: “a posição ‘social-ambiental’ é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal” (OITICICA, 1986, p.78). A criação aqui já está totalmente desvinculada (i.e., descolonizada) do domínio artístico.

O *Parangolé* é a “antiarte por excelência”, e a antiarte “é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa: o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participar na atividade criadora”. Porque o indivíduo sempre teve necessidade de criar, a arte sendo apenas uma etapa passageira desta necessidade — “a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade (...) uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! Como a dança realiza isso bem!)” (OITICICA, 1986, p. 80).

A dança nos interessa aqui como força maior da descolonização do artista, que o leva perceber a atividade criadora como algo maior e mais amplo do que a atividade artística. Através da desintelectualização, da descoberta do corpo e da possibilidade de uma criação coletiva, a dança movimenta a construção de uma totalidade ambiental e de um outro modo de conhecimento que pode ajudar a perceber a criação coletiva de outra maneira, descolonizando não apenas a arte como também urbanismo.

A dança que contaminou HO demonstra como é possível o contágio estético entre modos de vida numa cidade, embaralhando, quem sabe, as coreografias policiais pré-

determinadas. As questões que a dança levanta, sobre envolvimento, imagem e participação, vão influenciar o modo como o artista vai trabalhar outras questões, como a relação entre criação estética e vida cotidiana e o problema da imagem e consumo de massa.

2.2 Colonialismo e marginalidade : seja marginal seja herói

“No lugar do mito primitivo dos índios antropófagos, temos agora o mito popular das ruas e favelas.”

Paola Berenstein Jacques, *Tropicália Brasília: a Pureza é um Mito*.

“Toda grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição (...). O programa do *Parangolé* é dar ‘mão forte’ a tais manifestações.”

Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*



Fig.2 - Bandeira-Poema (1968), homenagem a Cara de Cavalo.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, foto de Andreas Valentim

A dança talvez seja o aspecto mais relevante para perceber o contágio estético na trajetória descolonial de HO, mas a convivência com a favela também o fez sentir e pensar a violência como uma questão entre a ética e a estética, sobretudo a partir da figura do *marginal*.

A frase mais conhecida de Oiticica talvez seja o bordão: “seja marginal seja herói”, que marca a Bandeira-Poema de 1968. A frase, espécie de desvio de *slogan* ufanista, estampa uma bandeira que, por sua vez, é um cruzamento de estandarte com capa sensacionalista de

imprensa marrom. Essa é uma das poucas obras de HO que lida com imagens de violência, e, como vamos ver, não é por acaso que está relacionada à marginalidade. A partir dessa Bandeira-Poema e dos textos do artista, creio que podemos fazer uma breve leitura pós-colonial da marginalidade, percebendo como o artista lida com suas ambiguidades.

HO escolhe dois termos conflitantes, tensionando o discurso heróico do período (1968 foi um ano de endurecimento do regime militar, culminando com a promulgação do AI-5 em dezembro) com uma palavra que pode soar como ofensa e que sintetiza um processo de estigmatização constitutivo da nossa sociedade: o marginal é personagem incontornável para compreender o debate estético de uma cultura colonizada. A tensão gerada, por um lado, pela falta de representatividade política e cultural daqueles que são economicamente ou socialmente marginalizados (que são grande parte da população) e, por outro lado, pela força produtiva e estética desses mesmos marginalizados pode ser a contradição central da modernização brasileira.

Essa contradição já aparece na ambiguidade da palavra ‘marginal’, que tem pelo menos duas acepções básicas: o marginal como sinônimo de criminoso e o marginalizado como sujeito desfavorecido ou periférico, fora do centro. Na obra de HO há ainda outra nuance, como vamos ver: o marginal como aquele que tem postura crítica, contra a opinião predominante. HO reconhece e trabalha com essas diferenças, e elas influenciam a sua pesquisa ambiental e experimental.

O trânsito do artista entre o morro e o asfalto é indicativo de certo momento de transição quando “no lugar do mito primitivo dos índios antropófagos, temos agora o mito popular das ruas e favelas” (JACQUES, 2017, p. 152). Embora, como foi dito, “os casebres de açafão” já apareçam no Manifesto Pau-Brasil na década de 1920, desde então a favela só cresceu em tamanho e relevância cultural. HO não é da favela, mas é um intermediador, alguém que transita entre dois espaços. O seu trabalho, a partir desse encontro, não representa nem encena a favela, mas a reverbera.

Assim como a tendência construtiva de Oswald foi direcionada à cultura indígena, a de HO é direcionada à favela e a essa contradição constitutiva entre espaços formais e marginais, de onde poderiam nascer novos ambientes e comportamentos. Como vimos, os modernistas brasileiros da década de 1920 não precisavam recorrer à etnografia africana para reinventar a arte moderna (bastava olhar ao seu redor ou para si). Assim também alguns artistas na década de 1960 não precisavam importar totalmente a contracultura norte-americana: poderiam partir da disputa cultural existente entre a cidade formal e os espaços marginalizados que cresciam na própria trama dessa cidade, sobretudo ao longo dos anos 1960.

Quando HO conheceu a Mangueira, as favelas do Rio ainda tinham um aspecto mais bucólico. Não havia ainda a presença do crime organizado, mas já havia a violência da opressão policial e do estigma da marginalidade. O período de modernização e ufanismo dos anos 1960 é marcado não só por um projeto nacional-desenvolvimentista como também por um grande êxodo rural que movimentou a cultura urbana ao trazer a pobreza do campo para a cidade. O país se tornou predominantemente urbano em 1963 e, ao longo de toda a década de 1960, a migração continuou. No final da década de 1960, a favela é morada de pelo menos um terço da população do Rio de Janeiro.

Dentro desse contexto, o que é o marginal? Para Janice Perlman, autora de um estudo sobre o que ela chamou de “mito da marginalidade” — seu trabalho de campo foi nas favelas do Rio na década de 1960 —, o fenômeno da marginalidade seria “a mais importante questão social da América Latina” (PERLMAN, 1981, p. 123). A autora entende como marginal não só a definição “ecológica” (i.e., aquele que mora no ambiente da favela), como também aquele que não se encaixa por “falta de participação na corrente ocupacional, religiosa ou política principal”, como os migrantes, as minorias raciais ou os “transviados” (i.e., os artistas, os usuários de droga, etc), ou seja, uma definição não só ecológica como ocupacional ou de posicionamento. A marginalidade, portanto, não se resume à favela, mas este é o ambiente que mais caracteristicamente a representa.

O mito da marginalidade é a visão do favelado como parasita da infraestrutura urbana. A autora argumenta contra este mito porque entende que, na verdade, o morador da favela é sim integrado à sociedade — inclusive de modo produtivo, como trabalhador — só que é uma integração exploratória, dentro de um sistema que perpetua a desigualdade. Como ela coloca: “[os moradores da favela] não são passivamente marginais em termos das suas próprias atitudes e comportamento, ao contrário, estão sendo ativamente marginalizados pelo sistema e pela política oficial” (PERLMAN, 1981, p. 235). Ou seja, mesmo que não escolha ser marginal (como HO, em certa medida, escolheu), o favelado continua sendo marginalizado e pode até ser tratado como criminoso pela insistência em morar como mora, pela infração de insistir em ocupar aquele espaço.

O discurso urbanístico oficial na década de 1960 não reconhecia a legitimidade da favela. Como diz a urbanista Paola Berenstein Jacques, “é de Alfred Agache, em 1930, o primeiro discurso oficial de um urbanista a favor da remoção das favelas cariocas, prática que só vai ser realmente efetivada sistematicamente nos anos 1960, pelo regime militar” (JACQUES, 2001, p. 18). A marginalidade pode ser um mito, mas é um mito que alimenta uma política de remoções que poderia marginalizar ainda mais aqueles supostos marginais que estariam, em alguma medida, integrados.

A marginalização começa no corpo, nos espaços e nos movimentos que um corpo pode ocupar: antes da discussão urbanística sobre remoção das casas, já havia instrumentos legais como a Lei da Vadiagem, promulgada em 1890 (dois anos depois da abolição), para legimitar a prisão de quem quer que estivesse desempregado e sem domicílio próprio, situação de boa parte dos ex-escravos que não se encaixaram no mercado. Como comenta o sociólogo Giuseppe Cocco (2013, p. 279) sobre o trabalho de Perlman: “é impossível apreender a genealogia das favelas sem pensar no tipo de sociedade que a escravidão engendrou e legou ao Brasil, mesmo depois da abolição”. Para o autor, “a ‘marginalidade’ aparece como produção e reprodução da escravidão *dentro* do capitalismo e, com ela, de um certo nível de violência que fogia a qualquer tipo de recuperação dialética” (COCCO, 2013, p. 279).

Uma leitura pós-colonial da marginalidade pode seguir essa sugestão de Cocco para perceber que a nossa segregação urbana é, em grande parte, um legado material do tipo de sociedade engendrada pelo colonialismo e pela escravidão. Como coloca também Perlman: “no caso da América Latina, a história de invasão e colonização jogou todas as culturas existentes numa situação marginal” (PERLMAN, 1981, p. 127).

É comum o uso do termo “cidade partida” para se referir à separação do Rio de Janeiro entre “morro” e “asfalto”. É significativo perceber que essa imagem de uma cidade dividida em duas ressoa muito na forma que o filósofo Frantz Fanon descreve o tecido urbano típico do colonialismo, na mesma época em que Perlman e Oiticica vivenciaram a favela. Precursor dos estudos pós-coloniais, Fanon fala sobre como o colonialismo cria cidades divididas: a cidade do colonizador é “toda ela de pedra e ferro”, cidade iluminada e asfaltada onde o colonizador anda sempre de sapato (“os pés do colono nunca se vislumbram, a não ser no mar” — detalhe que ressoa com as propostas descalças de HO); já a cidade do colonizado, “cidade indígena, a aldeia negra, a medina” é “um lugar de má fama, habitada por homens de má fama”, cidade faminta, “um mundo sem intervalos, onde os homens se amontoam uns sobre os outros” (FANON, 1968, p. 43).

Fanon enfatiza que a independência não resolve a herança da estrutura desigual. Parte dessa estrutura é a cultura da violência, que pode perdurar em uma cultura descolonizada mesmo depois da libertação porque já teria se tornado “atmosférica”: “a atmosfera da violência, depois de ter impregnado a fase colonial, continua a dominar a vida nacional” (FANON, 1968, p. 59). A violência em um país de legado colonial ou escravocrata, portanto, é atmosférica, e não é à toa que ela aparece em obras que lidam com marginalidade ou segregação, como as de HO e Adirley Queirós.

Fanon (1968, p. 42) diz, ainda, que, enquanto em uma sociedade capitalista o explorado é mantido sob controle através de uma educação estética (i.e., através de instituições que

ensinam “formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida”), em uma colônia, a manutenção da ordem é menos sutil e se dá pela aplicação cotidiana e ostensiva de violência. Acredito que, em uma sociedade como a nossa, capitalista e pós-colonial, talvez aconteça uma mistura de ambos os casos: a educação estética é reforçada pela violência atmosférica. O que não é dizer, é claro, que todo marginal é violento, mas que a vida marginalizada está mais exposta à violência cotidiana.

Embora Fanon tenha falado de outro país e de outra situação, creio que nos seja útil reter essa ideia de violência atmosférica e de resiliência das estruturas urbanas de desigualdade. A ideia de Cocco de uma “reprodução da escravidão dentro do capitalismo” ressoa nessa leitura de Fanon, assim como a ideia de “colonialismo interno” (advogada por exemplo por González Casanona), que entende que a estrutura de exploração de uma parte da população sobre a outra pode continuar após a independência da colônia em relação à metrópole. Ou seja, se o marginal é integrado ao sistema atual, é no mesmo sentido que o colonizado é integrado ao sistema colonial. A marginalidade é uma atualização interna da exploração colonial: a elite local reinventa internamente a relação de dominação que antes era estrangeira.

A partir de Fanon, entendo que a segregação urbana das nossas cidades é em parte uma herança colonial e escravagista — não porque os marginalizados sejam somente os descendentes diretos de escravos (embora a população negra muitas vezes seja maioria nas áreas periféricas), mas porque uma sociedade fundada na desigualdade e habituada à segregação deixa rastros materiais desde as diferenças regionais até os quartos de serviço da planta arquitetônica. Atentar para a estética de um cotidiano colonizado é perceber que não basta mudar o discurso sem mudar as condições sensíveis, como as condições de habitação e deslocamento.

Do ponto de vista estético, há uma continuidade entre o marginal e o colonizado — o marginal tem dificuldade de se fazer ouvir e de construir seu próprio espaço: é que a descolonização foi um processo incompleto, se a colonização continua no regime sensível, isto é, se não há mudança estrutural correspondente que modifique as condições sensíveis, epistemológicas ou materiais de emancipação, como uma reforma urbana e o acesso a serviços básicos. Compreende-se porque, depois do mito do indígena, a favela aparece como o mito descolonial.

Como foi dito, a obra de HO problematiza o estigma da marginalidade, sobretudo a partir de duas acepções do “marginal”: o bandido e o artista. Em carta para Lygia Clark, ele explica melhor o que entende por ‘marginalidade’ do artista ou criador:

quando digo ‘posição à margem’ quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p. 74).

O encontro com a Mangueira catalisou um “descondicionamento”, a descoberta de uma conexão coletiva que poderia existir para além das classes sociais: “O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto (...). A marginalização, que já existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim” (OITICICA, 1986, p. 73)

Essa descoberta da marginalidade crítica, portanto, não se dá apenas em um nível intelectual — muito pelo contrário, ela é tanto mais forte porque afetiva e desintelectualizada, conhecimento do corpo adquirido por uma experiência de imersão no ambiente total da favela: uma descoberta estética, movimentada em grande parte pela dança, como vimos.

Essa experiência de descondicionamento define um pensamento sobre marginalidade que marca ao mesmo tempo a sua postura como artista e a sua relação com a favela. É a marginalidade do artista — que o faz sair de seu lugar e fazer conexões críticas — que permite acesso e comunicação com a marginalidade da favela, marcada pela força da produção cultural local (como a dança) e por outra noção de comunidade e construção espacial, mas também pela violência, que até então não havia aparecido em sua obra. É nessa convivência que a violência irrompe em seu trabalho e o leva a uma reflexão sobre o crime e a repressão policial.

Os trabalhos de HO que lidam mais diretamente com violência são aqueles feitos em homenagem a Cara de Cavalo, seu amigo que morreu assassinado pela polícia. É seu corpo prostrado que aparece na Bandeira-Poema (1968) que traz o dito “Seja Marginal Seja herói”, assim como na Bólido-Caixa 18 (1966), uma “imagem-poema-homenagem”.

Nesses trabalhos, HO demonstra conhecer um tipo de linguagem que desumaniza o marginal, e que ainda hoje é muito comum, às vezes de modo escrachado, nos jornais que misturam, no mesmo tom, violência, humor e propaganda. HO conhece a ecologia de frases e imagens que estão em circulação, que movimentam reações e comportamentos, e responde nos mesmos termos, com imagens fortes e frases de efeito.



Fig.3 - A veiculação banalizada de imagens de violência e marginalidade. fonte: Jornal Meia Hora (2010)

A obra em homenagem ao amigo confronta a legitimidade da violência do bandido com a violência policial:

esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército, etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de um condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão (OITICICA, 1986, p. 82).

O historiador Eric Hobsbawn chama de “banditismo social” uma certa glamourização ou defesa popular do bandido e diz que o “banditismo social constitui fenômeno de notável uniformidade, em todas as épocas e Continentes” (HOBSBAWN, 2015, p. 8). Para ele, o bandido pode aparecer como símbolo de resistência e liberdade em um contexto de protesto popular. Ele pode, inclusive, converter-se de fato em movimento revolucionário, como no caso de uma área de Andaluzia “tradicionalmente associada a bandoleiros [que] tornou-se a área tradicionalmente associada ao anarquismo, dez ou vinte anos depois” (HOBSBAWN, 2015, p. 22). Ou seja, o bandido pode não apenas simbolizar uma revolta social, como a sua postura de confronto pode realmente se converter em movimento político.

HO valoriza a autenticidade do crime — o crime “como aspiração à felicidade autêntica em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos que só funcionam para uma pequena minoria”: “Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião ou um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram” (...). Não sou pela paz, acho-a inútil e fria. Como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!” (OITICICA, 1986, p. 82).

Sobre esta posição de HO, o antropólogo Luiz Eduardo Soares diz que “[j]á se foi o tempo da glamourização do banditismo, em que se cultuavam os criminosos como se fossem

heróis populares” (SOARES apud COCCO, 2013, p. 281). Para ele, a “época obscurantista [na qual vivia Oiticica] era um convite ao maniqueísmo”, enquanto “hoje, o crime ameaça toda a sociedade, indistintamente, mas oprime com mais brutalidade justamente os mais pobres” (SOARES, *ibidem*).

Em resposta a Soares, Cocco (2013, p. 283) diz que “na obra de Hélio não há nenhuma glamourização da marginalidade, mas a expressão potente e trágica de sua ambiguidade e de sua potência” e que, ao contrário de ser maniqueísta, ela enfrenta “o desafio da construção de uma ética diante de uma situação moral (de crise moral) que torna impossível a distinção entre o bem e o mal”.

De fato, Oiticica reconhece que é perigoso o incentivo que ele faz, mas, se a paz é ilusória, algum confronto é necessário, e a posição do artista marginal — posição de crítica permanente — é a de incentivar o confronto. O programa do Parangolé é dar ‘mão forte’ a tais manifestações, ou seja, incentivar a liberdade criadora marginal, mesmo que violenta.

Além disso, há no artista uma crença de que, no próprio caos do marginalizado e de sua contradição violenta com a cidade formal, poderia haver uma resposta para a situação na qual a cidade se encontrava: “desse caos vietnamês é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade” (OITICICA, 1986, p. 83).

É verdade, como argumenta Soares, que a ditadura militar é maniqueísta: qualquer discordância é marginalizada. Mas é verdade, também, que a repressão policial não é um momento de exceção no Brasil, mas, antes, sempre foi a regra para boa parte de sua população.

Tanto Mario Pedrosa quanto Waly Salomão acham relevante apontar o antecedente marginal na família: o avô de Hélio, José Oiticica, foi preso mais de uma vez por ser o anarquista mais famoso do país. Talvez não seja ocioso citá-lo, já que Hélio há de tê-lo lido, e seus textos guardam alguma semelhança com os escritos do neto sobre violência:

a propriedade particular nasceu do roubo a mão armada e se mantém pela violência dos possuidores sobre os não-possuidores e pelo roubo dos grandes possuidores sobre os pequenos (...). Somente as contínuas revoltas dos não-possuidores têm conseguido cercear tais privilégios (OITICICA, 1970, p. 248).

Entre os textos do avô e do neto, talvez possamos entender a potência política da estética como “criação de possíveis”, citada por Rolnik (2006).

A vontade construtiva de HO não quer criar um novo condicionamento, “mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual” e para “levar o

indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104). É este o caminho para o que Favaretto (1992, p. 23) chama de “a visionária concepção de ‘estado de invenção’”.

Portanto, a particularidade da vontade construtiva de HO é pensar em ambientes que descondicionem para que o indivíduo crie e experimente com maior liberdade — “só restará da arte o que mover o indivíduo de seu condicionamento opressivo, o resto cairá, pois era instrumento de domínio” (OITICICA, 1986, p. 104). Diferentemente do construtivismo soviético, onde o pensamento de um novo homem está atrelado a um regime social totalitário, talvez o seu caso seja mais uma espécie de construtivismo anárquico, seguindo a herança do avô. A postura crítica do marginal, no seu caso, também é sempre experimental.

Quando o artista (OITICICA, 1986, p. 105) fala em “*descoberta da vontade* pelo ‘exercício experimental da liberdade’”, é importante a expressão “descoberta da vontade”. Enquanto o condicionamento da propaganda normalmente tenta estimular uma vontade específica, o construtivismo de Oiticica tenta facilitar a descoberta de um vontade não conhecida, não planejada.

Nesse contexto, a violência surge como a repressão do experimental, e um condicionamento opressivo pode torná-la algo natural. Se a violência foi parte tão constitutiva do sistema colonial que teria se tornado atmosférica, uma estética descolonial tem de atuar sobre a imaginação da violência, isto é, entender o que a alimenta e como ela pode ser naturalizada e até burocratizada, como demonstra Hanna Arendt com a ideia de “banalidade do mal”.

Em seu ensaio sobre o julgamento do nazista Adolf Eichmann, Arendt observa que a pior violência pode ser invisibilizada por uma máquina burocrática eficiente: o que assusta em Eichmann não é a sua crueldade, mas o fato dele se colocar como um burocrata que apenas segue ordens, sem refletir sobre o que faz (ARENDR, 1999). Ou seja, o desengajamento corporal da engrenagem burocrática pode ser uma espécie de embotamento estético que nos acostuma à cumplicidade com situações de barbárie que literalmente nem imaginamos - não conseguimos ou nem tentamos imaginar.

A obra de Oiticica levanta o problema colocado no capítulo anterior em relação ao fascismo: o desafio de pensar a violência como problema estético. Como ela choca, como ela se reproduz, quais as maneiras de percebê-la e de reagir a ela? Não há espaço neste trabalho para desenvolver com profundidade a questão, mas apenas notar que *a imaginação da violência participa da constituição do espaço urbano brasileiro*, e que essa imaginação está relacionada ao estigma da marginalidade. Seja ele ecológico (ligado à favela) ou não. As

nossas cidades, e mesmo as nossas casas, incorporam ainda essa imaginação colonial e reproduzem a violência atmosférica.

Como disse Saito (2007), a Estética do Cotidiano tem de lidar com o conhecimento do corpo e com a imaginação do dia a dia: isso envolve pensar as imagens e os hábitos a elas vinculados — quem as produz, como elas circulam e como intervir sobre esses hábitos e imagens, inclusive os violentos. A bandeira-poema de HO intervém justamente no imaginário desse cotidiano violento, propondo um curto-circuito entre duas palavras opostas, intervindo esteticamente nas respostas automáticas, condicionadas.

Hoje, mais de cinquenta anos depois que HO subiu o morro, a favela se tornou um lugar-comum do imaginário brasileiro, muito presente, por exemplo, no cinema nacional (depois de movimentos como o Cinema Novo e a retomada da indústria cinematográfica nos anos 1990 e 2000, com filmes como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, *Carandiru*, etc.). A favela se tornou uma imagem de exportação, embora ainda de forma exotizada, longe de ser um cartão-postal. Essa mudança de imagem é perceptível também no discurso urbanístico: diferentemente da simples remoção que vingou na época de Otílica, há um movimento na direção de um reconhecimento, até certo ponto, da legitimidade da favela, como demonstra, entre outros, o programa Favela-Bairro, que foi um marco nos anos 1990.

Infelizmente, o momento atual no Rio de Janeiro é de recuo em relação aos avanços representados pelo Favela-Bairro. Em agosto de 2017, um manifesto de juristas denunciava “um verdadeiro *apartheid* social” na forma como a polícia militar lida com a comunidade de Jacarezinho, e várias ações pela cidade demonstram que isso não é uma exceção: a violência na ocupação das UPPS, a remoção de moradores para as reformas do Porto Maravilha — os exemplos são inúmeros, embora a força do *marketing* local tente esconder a violência das transformações urbanas recentes.

Embora o imaginário da marginalidade tenha se tornado mais complexo, o problema da imaginação da violência (no cinema ou na propaganda, por exemplo) está longe de ser resolvido. Como HO percebeu, o trânsito entre o marginal e o hegemônico passa pela lógica do consumo e pelos limites entre a circulação de imagens e a experiência vivida. Para além da questão da violência, algo que marca seu trabalho é essa pesquisa entre a imagem e a vivência, que o artista buscava até os seus últimos trabalhos.

2.3 Consumir o consumo: imagem e experiência

“Ao menos uma coisa é certa: os que faziam stars and stripes já estão fazendo suas araras, suas bananeiras (...) mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem.”

Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*.



Fig.4 - O *Parangolé* em uma imagem publicitária. fonte: anúncio na revista Piauí setembro/2017

A posição hegemônica de Oiticica na arte brasileira é póstuma: na década de 1970, o artista vivia em um lugar de disputa, dialogando entre o centro e as margens, atento às potências das novas mídias. Dessa posição, HO comenta questões cotidianas, como o problema do consumo e da comunicação de massa, participando da atividade criadora para além das galerias e instituições de arte. Como diz Mário Pedrosa sobre esse contexto: “estamos hoje em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural” (PEDROSA in OITICICA, 1986, p. 9).

A inserção da favela na indústria cultural (e as sucessivas mudanças de imagens decorrentes disso) é um caso exemplar para se pensar a descolonização estética na cultura de massa brasileira, isto é, para entender como a atuação estética participa da disputa de forças que legitima violências, forma territórios e abre ou fecha possibilidades de formas de vida. O samba, tão importante para o artista, é o melhor exemplo de como a favela conseguiu, até certo ponto, se impor esteticamente.

O samba é um exemplo do contrafluxo estético comentado no capítulo anterior (i.e, quando o dominado se impõe culturalmente sobre o dominador). Embora seja hoje a principal imagem de exportação do Brasil, junto ao futebol, o samba surgiu marginal e foi perseguido

antes de se tornar hegemônico. Na medida em que conquista espaço, a música talvez consiga movimentar alguns posicionamentos e ajudar a combater alguns desses preconceitos, mas é importante notar que, nesse processo de desmarginalização, o samba também pode ser pacificado: passa por um embranquecimento e deixa de ser conectado exclusivamente à favela. O reconhecimento do samba como patrimônio é também uma apropriação e uma transformação daquilo que era vinculado a um território e à tradição negra marginalizada. No capítulo seguinte, a partir da obra de Adirley Queirós, podemos pensar como o *rap*, por sua natureza combativa, gera outras dinâmicas de apropriação.

Junto com o samba, algumas práticas marginalizadas também certamente ganharam espaço: a capoeira, hoje patrimônio imaterial (tombado pelo IPHAN em 2008), só saiu da marginalidade no governo de Getúlio Vargas, quando também terreiros de candomblé ainda eram perseguidos pela polícia. Mas é certo que, mesmo essas práticas que às vezes parecem consagradas (por campanhas publicitárias, por exemplo), ainda sofrem preconceito e perseguição. A cultura é um terreno sempre em disputa, e o palco dessas disputas é muitas vezes a indústria cultural, como o rádio, o cinema e a televisão — e hoje, claro, as novas mídias sociais acessadas pelo *smartphone* como o *Instagram*, *WhatsApp*, *Facebook*, etc.

Um dos objetivos de se pensar uma descolonização estética é perceber que há uma conquista efetiva de espaço político através da conquista estética — isto é, o samba ajuda a favela a ser reconhecida, e pode ajudar assim também a capoeira, o candomblé, etc., além de aumentar a visibilidade de um cotidiano marcado pela violência. Oiticica testemunha esse processo e faz parte dele: ele mesmo é conquistado e passa a reverberar questões da favela. Mas até que ponto é possível essa conquista estética se refletir em melhoras materiais e territoriais? Ou até que ponto ela tende a ser capturada e cooptada? Quais os limites da disputa pela imagem?

O problema do consumo é também o problema entre a imagem e a experiência, colocado, de certa forma, por Glauber Rocha no seu manifesto *Eztetyka da fome* (1965) quando diz que “[n]em o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino (...). Nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1965).

Atuando na mesma época que Oiticica, Glauber reconhece que o problema da imagem é, ao mesmo tempo, um problema de exportação (da imagem do Brasil para o mundo) e de autoimagem (a imagem que o brasileiro faz de si mesmo), e que a dificuldade ou o perigo da imagem está em apresentar aquilo que é autêntico (como a fome) apenas como novidade formal, sem que o receptor a compreenda verdadeiramente.

O *Penetrável Tropicália*, que Oiticica expôs no MAM em 1967, assim como o Tropicalismo (movimento cujo nome é inspirado na obra de Oiticica), são bons estudos de caso para pensarmos o problema dos dois níveis de experiência, o vivencial e o imagético/superficial.



Fig.5 - O ambiente Tropicália. fonte: Carnegie Museum of Art, foto de Brian Conley (2016)⁷

O *Tropicália*, obra ambiental, foi o primeiro labirinto de HO que ressoa a urbanidade da favela: um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas e alguns Penetráveis. Além da corporalidade urbana, a experiência da imagem é essencial. Segundo ele próprio descreve, “o *Penetrável* principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens” (OITICICA, 1986)

Essa experiência máxima com as imagens culmina em um encontro televisivo: no *Penetrável* principal, há uma televisão em funcionamento permanente onde “é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial” (OITICICA, 1986)

Não é à toa que HO fala em “devoração”, palavra-chave da Antropofagia: com o *Tropicália*, a sua intenção era fazer a obra mais antropofágica da arte brasileira, e essa Superantropofagia “consistia em exagerar ao extremo essa imagem tropical para poder ultrapassá-la, em resposta à arte Pop e Op Americana”, ao mesmo tempo sem perder de vista o efeito de moda criado por esse exagero (JACQUES, 2001, p. 78). A Superantropofagia atualiza e exagera a Antropofagia original, sendo ainda uma forma de combater o colonialismo cultural, mas, desta vez, com raízes na marginalidade urbana e uma contrainfluência da Arte Pop.

⁷ A página do Museu também fornece vídeos para transmitir melhor a proposta da experiência. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=q7TnIYgQEw>>.

Na proposição vivencial dos *Penetráveis*, HO cruzou a bagagem construtivista da arte contemporânea de vanguarda com a vivência absorvida do morro, a estética da favela, que Paola Berenstein Jacques chamou de “estética da ginga”: uma estética que é própria da favela, do modo que seus espaços são constituídos, uma estética relacionada ao “espaço-movimento” e diferente da estética da cidade formal. A ideia de uma “estética da ginga” diz respeito mais aos processos do que ao resultado formal: “a importância da intermediação do artista não está na legitimação estética (...), [mas] no fato de que ele também se interessava mais pelos processos do que pela forma” (JACQUES, 2001, p. 16).

Como vimos, a dança foi importante nessa percepção de processo e vivência, mas há no Tropicália também uma preocupação com a criação de uma imagem: “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (OITICICA, 1986, p. 106).

A colocação de uma imagem brasileira funciona e se transforma em moda:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!). Enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam stars and stripes já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de cavalo virou moda) etc. (JACQUES, 2001, p. 79).

Ou seja, a imagem “obviamente 'brasileira’” é a transformação de algo em consumo — um processo superficial, acessível a cretinos de toda espécie —, mas é pelo menos uma espécie de substituição de importações: pelo menos não se está importando, sem devoração, qualquer imagem norte-americana.

O artista sabe da ambiguidade entre imagem e vivência, que Jacques (2001, p. 80) comenta em “dois níveis de interpretação (...): o exterior, irônico e superficial, e o interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e de sua imagem”. Como coloca o próprio autor:

não se esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem — sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à busca de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso (OITICICA, 1986).

A vivência existencial de que fala Oiticica — e o modo como ela inspirou os *Penetráveis* — é colocada, por exemplo, com a ideia de “pisar a terra”: “para entrar em cada

Penetrável era o participante obrigado a caminhar sobre areia, pedras de brita (...). Havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Essa sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela” (OITICICA, 1986, p. 99). Oiticica lembra que, ao levar uma amiga ao morro, esta teria comentado que chegar à favela era ter “a impressão de estar pisando outra vez a terra” e comenta: “esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguiria formular apesar de sentir e que, concluí, seria fundamental para os que desejarem um ‘descondicionamento’ social” (OITICICA, *ibidem*). Ao extrapolar o visual e recriar a experiência de pisar a terra, o *Penetrável* é um modo de se ir além do consumo contemplativo da imagem e de invocar a experiência corporal de um lugar outro, o que pode ser o início de um descondicionamento social que começa no corpo. O samba é um exemplo para se perceber que mesmo o consumo superficial pode conter uma abertura para o elemento vivencial:

[o samba] só passou a ser interessante a eles quando começou a dar ‘grana’: hoje ganham-se milhões botando o pessoal pra desfilar na Presidente Vargas no carnaval. Tropicália pode vir a ser isto: talvez a transformem num consumo: não faz mal. O samba é o samba, é o morro, é marginal, mesmo sendo vendido. Não faz mal que vendam a ‘Tropicália’. É bom, pois quem a comer comerá o fruto proibido e acabará por pecar, mesmo que seja um pecadinho, não importa pois é pelos pequenos que se começa; depois virão os grandes e a mesa virará (OITICICA, 2011, p.129)

Os *Penetráveis* criam uma ecologia conflitante: transitando entre duas ecologias, HO inocula, no ambiente hegemônico, algo do ambiente marginal. Em pleno auge do estabelecimento de uma imagem da arquitetura brasileira no cenário internacional, Oiticica recorre ao espaço informal, sem autor, vernacular, como contraponto de outra urbanidade nacional. É por isso que o curador Carlos Basualdo propõe pensar a Tropicália como um duplo mítico que contrapõe Brasília (ver JACQUES, 2017, p. 156). Contraposição que hoje é atualizada, como vamos ver, por Ceilândia nos filmes de Adirley.

Afirmar a potência desse espaço informal pode ser uma forma de assumir a condição colonialista para poder ultrapassá-la. Oiticica resume essa condição ambivalente no seu texto *Brasil Diarréia* (1970), no qual lida diretamente com a relação entre consumo e a condição de colonialismo cultural: “anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem” (OITICICA, 2011, p. 163). O artista propõe a fórmula “consumir o consumo”, como forma de assumir a contradição, ou devorá-la.

O autor Alexandre Nodari (2016, p. 7) comenta sobre este texto: “ali o artista se contrapõe a duas estratégias sobre o consumo, vistas como dois lados da mesma moeda: de um lado, a negação do consumo, que gera ‘prisão de ventre’, de outro, o desenfreado, diarreia (...). Consumir o consumo seria sub-sub: não consumir mais, mas consumir a lógica do consumo: se o consumo é sempre uma transformação, um processo digestivo (...) então o consumo do consumo é uma digestão desse processo, transformação em algo outro”.

Ainda segundo Nodari (2016, p. 8), “para Oiticica, consumir o consumo implicava tentar ‘estar livre das amarras do consumismo, ou seja, da demanda de produção de obras’ (...). Passagem da obra (análoga à mercadoria) aos acontecimentos (happenings) e aos ambientes”. Ou seja, a direção da antiarte ambiental está relacionada a um desejo de não criar obras que sirvam de lastro como uma mercadoria qualquer, mas de criar situações que atuem sobre os valores e comportamentos — na linha de Yoko Ono, citada em seu texto *EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL* (1972), quando diz que o trabalho de um artista não é o de criar obras, mas sim o de mudar o valor das coisas.

Nesta disputa entre o consumo superficial da imagem e a vivência da experiência concreta, HO (1968) percebe que a cultura de massa é um palco importante para neutralizar “o colonialismo cultural a que nos querem permanentemente submeter”, como nota em outro texto que lida com o consumo de imagens, “o sentido de vanguarda do grupo baiano”(1968).

O nome do movimento do Grupo Baiano, Tropicalismo, não por acaso está relacionado ao *Penetrável Tropicália*: os músicos convergem com HO na intenção de criar uma linguagem nacional através da antropofagia — citado por Favaretto (1979, p. 47), Caetano Veloso, figura central do Tropicalismo, afirma que “o tropicalismo é um neo-antropofagismo”.

Para Favaretto (1979, p. 49), o Tropicalismo reteria do primitivismo antropofágico mais “a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica” e a “tendência em conciliar as culturas em conflito”. O autor ressalta, ainda, a diferença dos momentos entre o Tropicalismo e Oswald de Andrade (década de 1920 pra 1960): “as discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos” (FAVARETTO, *ibidem*). É o que já foi dito sobre a transição do mito do indígena para o mito do favelado, mas ressaltando agora a condição da indústria cultural e, com ela, uma outra face do colonialismo cultural.

Assumir a indústria cultural é assumir o comercial: os baianos se inseriram no debate conscientes de que era um questão comercial de larga escala, sem fingir que o consumo de arte é neutro e sabendo que a canção é um objeto de consumo cotidiano. O Grupo Baiano

colocou o aspecto estético e o aspecto mercadoria no mesmo plano, o que os fazia destoar de esquerda e direita, que, por diferentes motivos, condenavam o envolvimento comercial da arte e indústria cultural.

Para HO (1968), “[o] grupo baiano propôs-se, e vem levando a cabo uma das mais importantes revoluções justamente porque estão ligados à ‘cultura de massas’”. No seu entendimento, os artistas tropicalistas (como Caetano, Gil, Tom Zé, Duprat e os Mutantes) não faziam apenas apresentações musicais, mas engendravam “uma modificação a longo prazo”, criando novas estruturas de comportamento e relacionamento.

A ambivalência do consumo é central para os tropicalistas, que assumem essa ambivalência como modalidade crítica, como diz Favaretto (1979, p. 151):

a integração do consumo como elemento da produção não elide o controle; explora a ambivalência desse elemento. Se de um lado a música popular é um campo dócil à dominação da indústria cultural, não deixa também de se afirmar como tentativa de transformação da sensibilidade e das convenções.

HO (1968) percebe que, para propor modificações a longo prazo, os tropicalistas teriam de lidar com a indústria cultural, inclusive com a propaganda: “Há uso dos elementos ligados a essa cultura de massa sim, como a propaganda, mas são eles usados como veículo único de comunicação global para exprimir ‘processos criativos abertos’, onde se procuram exercícios experimentais num campo onde esses exercícios são estranhos”. Além disso, HO (1968) identifica no Tropicalismo o construtivismo anárquico que ele mesmo procurava: “um processo anárquico que visa desintegrar estruturas ou anular o que se convencionou chamar como sendo o ‘belo’, o ‘bom gosto’, a ‘moral’, a ‘obra acabada’ de artes, etc.” e conclui:

tudo isso os conduz ao centro mais importante dessa atitude experimental, que é o atuar sobre o comportamento diretamente, não num puro processo de relaxamento dessublimatório, mas no de estruturação criativa, convocação às transformações e não submissão conformista. É como uma rama que se faz e cresce etapa por etapa: a tramavivência.

Parece que, ao encarar a televisão, a propaganda, os festivais de música, todo o o *mise-en-scene* espetacular, os tropicalistas empreendem em outra escala algumas questões dos *Penetráveis*, como o descondicionamento e a criação de novos comportamentos. Só que eles atuam de outro modo, trabalhando ainda mais na esfera da imagem, do comercial e do espetáculo, efetuando outro modo de instauração. Se HO trabalha em diferentes escalas, do corpo à arquitetura e da arquitetura ao território, a atuação audiovisual dos tropicalistas abrange um público e um território ainda maiores.

Vale lembrar que os tropicalistas também passaram da marginalidade para o

hegemônico: alguns foram exilados durante a ditadura e hoje estão entre os nomes mais consagrados da música popular brasileira. Gilberto Gil, que chegou a ser preso e internado, foi ministro da cultura de 2003 a 2008. Os ex-tropicalistas não só viveram esse trânsito do marginal para o hegemônico como o fizeram com uma postura consciente das relações comerciais e institucionais da criação cotidiana de cultura.

Parece claro, como demonstra o samba, que é possível conquistar espaço esteticamente — a questão central na disputa do marginal e do hegemônico talvez seja qual é o limite? Ou em que medida a imagem pode ser cooptada para se lucrar a partir do capital cultural de determinada imagem ou tradição, sem que o retorno passe pelos territórios marginalizados que a criaram em um primeiro momento? A obra de HO levanta algumas reflexões sobre isso, mas a sua morte prematura, em 1980, impediu que ele acompanhasse o desenvolvimento do debate.

2.4 O anticolonial e o inconsciente colonial-capitalístico

Quando HO falava em colonialismo cultural, os estudos pós-coloniais ainda eram incipientes. Para evitar o anacronismo, prefiro entender Oiticica como um autor “anticolonial”, seguindo seu próprio termo quando diz que “[o] potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’” (OITICICA, 1972). Mas o que seria essa potência experimental e anticolonial? Talvez os apontamentos antropofágicos de Rolnik, citados no primeiro capítulo, possam ajudar a compreender essa posição, assim como o trabalho mais recente da psicanalista.

Como dito, Rolnik também reconhece a importância do problema do consumo (“o mito central do capitalismo avançado”) e discute a absorção da crítica artística que ocorre no mundo ocidental pós anos 1960, apostando na subjetividade antropofágica — que ela enxerga a partir de HO, Lygia Clark e outros — como uma saída possível, pela sua flexibilidade irreverente.

No seu trabalho atual, a autora continua nessa linha micropolítica (i.e., das políticas do desejo) para formular o conceito de “Inconsciente Colonial-Capitalístico” (ROLNIK, 2017). Se ela fala em colonialismo, em vez de pós-colonialismo, é porque, do ponto de vista das políticas do desejo, o colonialismo é atual e vigente: somos todos colonizados, mesmo os europeus, por um regime capitalista que se reinventa em um processo mais sutil e complexo do que a exploração e a opressão dos séculos passados. Para acessar essa sutileza, ela defende que não basta a luta macropolítica — é preciso exercitar a descolonização do inconsciente.

É importante a diferenciação que Rolnik propõe entre criação e criatividade. Para ela, a

criação não está contida apenas na área artística. A vida é um processo de criação contínua, e o capitalismo desvia (ou cafetina) essa força de pulsão vital para o que ela chama de criatividade: a geração incessante de novidade estéril — novidade que não faz diferença, que não movimentada mudança. Ou seja, o mecanismo colonial básico, que se estendeu pelo mundo todo, é a cafetinagem da força de criação vital na sua fonte — não apenas a captura da força de trabalho, mas do próprio desejo. Essa diferença é interessante para percebermos que o “estado de invenção” que HO procura é diferente da “criatividade” das ditas “classes criativas” (termos em voga hoje no mundo do *marketing*).

É fundamental também notar que, para a autora, a atividade de descolonização do inconsciente é um esforço constante que jamais atinge sua plena realização. O que podemos fazer é assumir uma postura ativa. Ela compara duas posturas micropolíticas: a ativa e a reativa. A reativa, quando confrontada com uma experiência estranha, procura refúgio no condicionamento social e reproduz o “inconsciente colonial capitalístico”. Já a postura ativa está mais aberta para as forças extracognitivas (i.e., o afeto, a intuição, o saber-do-corpo, etc.) e pode driblar esse inconsciente colonial e aprender com o desconhecido.

O que Rolnik chama de potência do “saber-do-corpo” para driblar o Inconsciente Colonial é o que entendo por uma estética anticolonial: uma abertura aos afetos e ao saber-do-corpo, aos contágios extracognitivos que podem descondicar e sugerir outras alianças.

Alinhado com essa micropolítica ativa, entendo que *a potência anticolonial de HO está ligada à sua postura experimental* — o que não é sempre o caso em uma visão descolonial — e a uma visão marginal não-culturalista, desvinculada de qualquer bandeira específica (como o samba ou a favela). Postura que também nunca se realiza completamente: por ser sempre crítica, está sempre em movimento.

Portanto, o anticolonial não contrapõe simplesmente uma cultura popular supostamente autêntica a uma cultura colonial imposta - como pode parecer quando se fala em descolonização, por exemplo, no caso dos argelinos sob domínio dos franceses - mas resiste a tudo aquilo que coloniza, isto é, que elimina a exceção, o aberrante, o experimental. E para tanto seria preciso enfrentar não só o colonialismo propriamente dito como também a indústria cultural, o consumo, o bom gosto, a distinção entre baixa e alta cultura e até certo tipo de nacionalismo - enfim, tudo que seja um entrave para a livre criação.

A favela e o samba não interessaram ao artista apenas por serem genuinamente populares, mas por terem-lhe proporcionado o experimental e, portanto, aquilo que é marginal no sentido que interessa ao criador: a experimentação que alimenta a posição crítica não conformista. A partir do momento que o samba se torna canônico, uma conquista importante pode ter sido feita para uma população marginalizada de uma sociedade desigual, mas o seu

potencial experimental diminui, e o artista passa a procurar outras fontes (como o *rock*). Nessa contínua busca de fontes ou de autenticidade, estão, ao mesmo tempo, o perigo da moda superficial e a possibilidade de alimentar o estado de criação: a ambivalência do consumo.

HO não buscava a arte experimental, mas “experimentar o experimental”, tanto na sua vida privada quanto na possibilidade de fazer obras públicas ou de larga escala, de criar ambientes em parques ou de fundar comunidades germinativas que se conectassem em uma tramavivência — procurar “os fios soltos do experimental” onde quer que estivessem.

O seu percurso indica a possibilidade de pensar a cidade como palco dessa experimentação estética da antiarte ambiental, criação da própria vida. Uma das maiores potências da cidade pode ser proporcionar o experimental através do encontro com o diferente, do estímulo à variação improvável, à especialização única, à variação de situações. Nesse sentido, a “cidade rígida” de Milton Santos é também um problema estético: uma diminuição da potência de movimento e envolvimento, diminuição das possibilidades do que pode um corpo — sobretudo das interlocuções que aquele corpo poderia criar.

Depois de os *Penetráveis*, mas também depois do *City Marketing*, podemos pensar como seria possível atualizarmos a ideia de “experimentar o experimental” para alimentar uma urbanidade que estimule constantemente o estado de invenção sem cair na criatividade estéril, no consumo superficial dos *happenings* publicitários de uma cidade pretensamente criativa.

A partir de HO, podemos pensar senão uma Cidade Experimental pelo menos a busca contínua dos usos experimentais da cidade — e o experimental pode estar não naquilo que normalmente se apresenta como criativo (i.e., a indústria do entretenimento ou o circuito artístico), mas na criação de possíveis que de fato intervenham nos movimentos e envolvimento, ações que mudem caminhos e alterem a Coreografia Policial, como as ocupações urbanas ou as ações que agem sobre a distribuição dos fluxos territoriais.

Nesse sentido, a atuação ambiental de HO pode ser ou inspirar um modo de “ação direta”: o método ativista que prefere ações políticas diretas — como ocupações, greves e sabotagens — em vez de se limitar às ações indiretas consolidadas pelo voto e pela representação. É um método advogado por alguns anarquistas — “Ação Direta” era o nome do jornal anarquista fundado pelo avô de Hélio.

A antiarte ambiental de Oiticica ecoa algo do anarquismo do avô e ressoa hoje nas palavras do grupo francês Comitê Invisível (2014) quando dizem que o poder se tornou ambiental:

A verdadeira estrutura do poder é a organização material, tecnológica, física deste mundo. O governo já não está no governo (...) O poder é agora a ordem mesma das coisas, e a polícia está encarregada de a defender (...) O próprio poder tornou-se ambiental, ele fundiu-se com o cenário.

Ou seja, a atuação direta sobre o ambiente da vida cotidiana (como a ocupação de morros ou prédios abandonados, por exemplo) poderia ser um modo mais eficaz de disputar certos movimentos da cidade do que protestar ou participar apenas pelo voto. A filósofa Isabelle Stengers (2015, p.89) faz um comentário no mesmo sentido e propõe inclusive uma reconfiguração urbana labiríntica:

antes que nossas cidades sejam reconfiguradas conforme os imperativos de uma circulação sem fricção (...) talvez convenha transformar a imagem do que é uma rua. As grandes avenidas que conduzem aos lugares de poder poderiam ser substituídas por um labirinto de ruelas interconectadas.

As propostas desses autores contemporâneos podem atualizar a validade ético-estética do programa ambiental de Oiticica. A criação de territórios resistentes é inseparável da recriação estética cotidiana: quem habita de forma marginal não cria apenas outra música, outra dança e outra plasticidade —manifestações mais obviamente estéticas— mas também outros modos de falar, de se vestir, de comer, de se relacionar, em suma, outra vivência do corpo, que uma estética descolonizada — ou uma estética experimental anticolonial — pode abordar. A obra de HO mostra essa tensão entre diferentes modos não só de viver a cidade, mas de criação coletiva de modos de vida, assim como o cinema resistente (e experimental) de Adirley Queirós pode fornecer um exemplo atual das formas contemporâneas de criação de territórios resistentes e das outras formas de dança, violência e consumo que os constituem.

3. O CINEMA-RAP DE ADIRLEY QUEIRÓS

Este capítulo parte da obra de um cineasta contemporâneo, Adirley Queirós (AQ), para discutir a força estética descolonial (ou *anticolonial*, seguindo Oiticica) de seus filmes, que recolocam Brasília como um caso exemplar das ambiguidades do processo de modernização do país.

Se a obra de HO já oferecia um contraponto a Brasília nos anos 1960 — o ambiente Tropicália como o duplo mítico da capital —, isso vai ser ainda mais forte nos filmes de Adirley, feitos a partir da sua contraparte territorial mais imediata, Ceilândia.

Os filmes do diretor ceilandense são filmes de vingança: não são filmes *sobre*, são filmes *contra* Brasília. Além de disputar a narrativa da história da cidade, a sua obra desequilibra o mapa da capital, impondo Ceilândia como a maior referência atual do cinema local.

Este capítulo se divide em três partes. Em primeiro lugar, faço a introdução de um referencial teórico para pensar a potência estética anticolonial do cinema a partir, sobretudo, do escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini e do modo como ele é recuperado por autores atuais, como o filósofo e sociólogo Maurizio Lazzarato.

Na segunda parte, discuto a segregação socioespacial de Brasília a partir da criação das cidades-satélites para tentar perceber em que sentido a capital cria uma relação de colonialidade em seu território e como Ceilândia se torna um ponto de criação cultural apesar — ou a partir — dessa adversidade. O pensamento do geógrafo Milton Santos guia esse raciocínio durante todo o capítulo.

Por fim, na terceira parte, proponho interpretar o cinema de Adirley a partir de algumas estratégias de resistência relacionadas a essa experiência urbana adversa, a partir dos filmes *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014). Além de perceber como a vitalidade da cidade é visível em seus filmes, é importante ressaltar a experimentação estética sempre presente, que encarna o potencial-experimental brasileiro observado por Oiticica.

Para além da crítica discursiva sobre a colonialidade de Brasília, a intenção é perceber como o cinema tem corpo e atua esteticamente. O cinema não só como forma de pensamento, mas como forma de ação política, que age sobre a cidade, criando novos mapas.



Fig. 6. *Cena de Branco Sai, Preto Fica* (2014)

3.1 Cinema, cidade e sobrevivência

“A presença física dos subúrbios de Roma ou a cidade de Bolonha, com sua arquitetura, ‘falam’, funcionam como vetores de subjetivação. As coisas são fontes discursivas, mudas, materiais, objetuais, inertes, puramente presentes, que agem como vetores de enunciação.”

Maurizio Lazzarato, *Signos, Máquinas, Subjetividades*.

“a história da cidade é a das suas formas, não como um dado passivo, mas como um dado ativo.”

Milton Santos, *Técnica, espaço e tempo*.



Fig. 7. O registro dos gestos em uma cena de dança em *Branco Sai, Preto Fica* (2014)

Em 1974, o cineasta Pier Paolo Pasolini faz um comentário sobre a cidade de Sabaudia,⁸ planejada e construída pelo regime fascista italiano quarenta anos antes. O comentário pode servir de introdução para se pensar o cruzamento entre planejamento urbano e indústria cultural através daquilo que ele chama de “mutação antropológica promovida pelo neocapitalismo”.

Assim como HO, Pasolini contrapõe cultura marginal a uma nova cultura do consumo em uma visão ampla das transformações de sua época, para elaborar uma teoria do cinema que pode ajudar a entender a força dos filmes de Adirley.

O ponto fundamental do seu comentário sobre Sabaudia é observar que o fascismo não conseguiu modificar profundamente a cultura italiana do mesmo modo que o capitalismo conseguiria pouco depois. Pasolini observa que, mesmo sendo um *habitat* planejado pelo

⁸ No filme *Pasolini e la forma della città*, de Paolo Brunatto.

fascismo, Sabaudia não conseguiu determinar a cultura dos seus habitantes porque, nos anos 1950, a burguesia se limitava a dominar o subproletariado por meio de repressão policial, sem se preocupar em evangelizar ou impor modelos de subjetivação. A cidade oferecia um modelo, mas a marginalidade ainda conseguia manter suas próprias referências culturais.

Isso teria mudado com o neocapitalismo, quando “o consumo tocou no que eles têm de mais íntimo, lhe deu outros sentimentos, outros modos de pensar, de viver, outros modelos culturais” (LAZZARATO, 2014, p. 116). Para Pasolini, o consumo teria conseguido cooptar até mesmo os marginais, promovendo uma espécie de genocídio cultural por ter modificado os valores, as linguagens e os jeitos de corpo.

Isso que Pasolini observa como a absorção do marginal pelo consumo entra em debate com a tese exposta no primeiro capítulo, quando vimos, com Michel De Certeau, que o consumidor nunca é totalmente passivo. A capacidade de resistir à evangelização ou ao consumo é justamente o que apontamos como uma possibilidade antropofágica.

Didi-Huberman, em seu ensaio *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), também critica o pessimismo de Pasolini, pois acredita que é preciso focar nas sobrevivências. No entanto, acredito que a análise do cineasta pode ser útil devido à maneira como ele pensa a linguagem do cinema dentro desse contexto — a despeito de seu tom desesperançoso, sua teoria e obra apontam algumas possibilidades que ajudam a entender por que os filmes de AQ são filmes de resistência. Entre Sabaudia e Ceilândia há muitas diferenças, mas podemos perceber algo que é próprio da potência das cidades e do cinema.

3.1.1 Maquinismo e colonização cultural

“a técnica é a grande banalidade e o grande enigma, e é como enigma que ela comanda nossa vida, nos impõe relações, modela nosso entorno, administra nossas relações com o entorno.”

Milton Santos, *Técnica, espaço e tempo*.

Pasolini não publicou seus primeiros poemas em italiano, mas no dialeto de Friuli, como modo de resistir à padronização da língua nacional. Poeta antes de ser cineasta, ele percebe como a formação do Estado moderno italiano vai gradativamente apagando as linguagens locais. Isto é, além da colonização externa do imperialismo europeu, há também uma colonização interna no processo de formação das nações europeias. Isso é mais perceptível na Itália porque é muito recente: a unificação do país só se deu em 1870 — Pasolini nasce apenas cinquenta anos depois, em 1922.

Nos anos 1970, Pasolini percebeu que outra unificação estava em curso. Além da unificação linguística promovida pelo Estado — através, por exemplo, das escolas e da burocracia da máquina pública —, que funcionaria como uma superestrutura, havia também uma unificação técnica promovida pela indústria, mercado e tecnologia, que agiria como uma infraestrutura, propagada por rádio, televisão e objetos técnicos. Ele diz então que os centros que desenvolvem e unificam a linguagem “já não são as universidades, mas as administrações” (PASOLINI, 1982, p. 33). A língua dominante se torna um subproduto da técnica vigente. É a partir dessa visão que o filósofo e sociólogo Maurizio Lazzarato percebe em Pasolini um complemento indispensável para se pensar alguns conceitos do filósofo Felix Guattari que, como vamos ver, são úteis também para dialogar com AQ, como a “servidão maquínica” e a ideia de “semiótica a-significantes”.

Para situarmos o assunto no contexto brasileiro e usarmos uma referência próxima de Adirley, podemos retomar comentários do geógrafo Milton Santos — que Adirley reconhece como influência. Santos (2008, p. 31) diz que há um processo de difusão de uma certa racionalidade onde “tudo é disposto para que os fluxos hegemônicos corram livremente, destruindo e subordinando os demais fluxos”; e a integração técnica do território seria um instrumento fundamental desse processo.

Brasília é a peça-chave no processo de integração técnica — ou colonização interna — empreendida pelo governo brasileiro nos anos 1950. Segundo o próprio Juscelino Kubitschek, a mudança da capital seria o fator que desencadearia um “novo ciclo bandeirante” (KUBITSCHKEK, 2000) para tomar posse do interior do país.⁹ A cidade foi concebida como “ponto de germinação” rodoviarista, sob o entendimento de que a oferta de infraestrutura poderia gerar atividades produtivas. Ou seja, ninguém questiona que a construção da capital fez parte de um plano de colonização interna do país. A questão que se propõe, aqui, é: em que medida essa autocolonização não reproduz, em vez de combater, uma desigualdade na ocupação territorial, a começar pela relação do centro com as cidades-satélites?

A integração nacional faz parte de uma integração mundial que Santos enxerga com desconfiança, já que, ao facilitar o fluxo de matéria, pessoas e capital sob o pretexto de desenvolvimento, muitas vezes o que se faz é reproduzir uma geografia desigualitária. Aquilo que se apresenta como um projeto de nação pode ser apenas a preparação do terreno para a entrada do mercado: “o Estado é chamado a adequar o meio ambiente construído para possibilitar a ação global das forças mundializadoras do mercado” (SANTOS, 2008, p. 74). Para o geógrafo, a atenção à construção do espaço é fundamental para sermos críticos do

⁹ A retórica bandeirante de JK reproduz o espírito da *Marcha pro Oeste* lançada na década anterior por Getúlio Vargas.

processo de unificação técnica mundial e para podermos argumentar em favor de outra forma de globalização.

Quando Santos diz que a técnica é a grande banalidade e o grande enigma devido à forma como modela o nosso entorno e organiza as nossas relações, podemos associar a isso a visão de Lazzarato (2014). O autor defende que o capitalismo se torna maquinocêntrico em vez de logocêntrico — daí a importância de se recorrer não a métodos linguísticos, mas a paradigmas ético-estéticos, os quais ele busca em Pasolini, Guattari e Foucault.

A ideia de “servidão maquínica” que Lazzarato retoma de Guattari vem dos estudos urbanos: o historiador Lewis Mumford chamava de megamáquina o modo de funcionamento de sociedades como a egípcia. Elas faziam o cidadão participar de uma grande máquina social, isto é, uma máquina composta também de objetos técnicos mas, principalmente, de funções sociais. Dentro de tais sociedades, o sujeito participa de agenciamentos que, como engrenagens, não passam pela representação nem pela consciência, mas pela administração de ritmos, hábitos e movimentos. O estágio atual da humanidade, o informático, seria uma ressurreição mais generalizada e minuciosa da servidão criada pela megamáquina da antiguidade (LAZZARATO, 2014, p. 35).

Entendo que a ideia de servidão maquínica pode ser relacionada com os conceitos de *Propaganda-Total* e de *coreografia policial* citados no primeiro capítulo, a partir de Rancière e dos situacionistas. Do mesmo modo que, em resposta a eles, foram citados o espaço-movimento e a antiarte ambiental, a partir de HO e Berenstein. Guardadas as diferenças, são conceitos que permitem pensar como o espaço construído participa também das possibilidades de ação e imaginação política.

Nesse contexto de novo estágio da máquina social e de difusão de uma linguagem de infraestrutura empresarial, o cinema poderia ser uma força de resistência justamente porque o audiovisual faz parte das linguagens técnicas da infraestrutura; logo, ele pode mudar essa linguagem por dentro, agindo através do que Lazzarato chama de *semiótica mista*.

3.1.2 A semiótica mista do cinema

“É muito difícil combater a sedução da imagem com o verbo,
a filosofia e a arte, que exigem tempo e atenção.”

Ana Clara Torres Ribeiro, *Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades*.

A construção teórica de Pasolini, que procura resistir à padronização da cultura nacional, pode ajudar a entender de que modo os filmes de Adirley são anticoloniais. A

potência própria do cinema que Pasolini procurava nos permite pensar não apenas no cinema, mas também na força da comunicação gestual, na força da presença de corpos e objetos e até da própria cidade de Ceilândia.

Para Pasolini, o cinema não é simbólico (como a literatura ou a pintura) — ele é, de fato, uma reprodução da realidade. Como comenta McKenzie Wark (2015) sobre o cineasta: “[para Pasolini,] como para Walter Benjamin, o cinema é uma reprodução mecânica da realidade, mas não é mimético. Ele não parece com a realidade; ele é parte da realidade.”¹⁰

Os elementos do sistema cinematográfico não são nada mais nem nada menos do que as próprias coisas em sua materialidade e realidade. Para ele, o discurso não-verbal é “dotado de uma força de persuasão que nenhuma expressão verbal possui. Podemos esquecer o que nos foi ensinado por meio das palavras, mas não podemos jamais esquecer o que nos foi ensinado por meio das coisas” (LAZZARATO, 2014, p. 112). Como sugere Guattari (apud LAZZARATO, 2014, p. 113), se a linguagem das coisas não chega a estabelecer significações invariáveis e estáveis, ela pode produzir os modelos de comportamento que, por sua vez, possuem a força dos exemplos e a evidência da presença física.

Lazzarato acredita que a elaboração teórica de Pasolini corrobora a concepção do que Guattari chama de “semióticas a-significantes”, que, além de servirem para pensar o funcionamento do cinema, seriam a chave para entender a servidão maquínica que está na base do capitalismo — e que faz parte do que Pasolini chamava de *mudança antropológica*, isto é, a mudança existencial que observava em seus conterrâneos.

Para entender essa mutação (e as sobrevivências que escapam dela), seria preciso ir além da linguagem e da ideia de representação. Para Pasolini, a língua não é um sistema privilegiado, à parte, é apenas um dos vários sistemas de signos possíveis. Até a cidade participa da semiótica a-significante:

A presença física dos subúrbios de Roma ou a cidade de Bolonha, com sua arquitetura, ‘falam’, funcionam como vetores de subjetivação. As coisas são fontes discursivas, mudas, materiais, objetuais, inertes, puramente presentes, que agem como vetores de enunciação (LAZZARATO, 2014, p. 112).

O a-significante diz respeito aos encadeamentos, ritmos, gestos — elementos que, por não serem discursivos, não agem sobre a consciência, mas sim diretamente sobre “a variação contínua e a força de existir e a potência de agir” (LAZZARATO, 2014, p. 99). A esse respeito, segundo Guattari (apud LAZZARATO, 2014, p. 110):

crianças e adolescentes não apreendem o seu devir, pelo menos preponderantemente, por meio do discurso significante. Eles recorrem

¹⁰ No original: “like in Walter Benjamin, cinema is a mechanical reproduction of reality, but is not mimetic. It does not look like reality; it is part of reality.” (tradução minha).

ao que eu chamo de formas de discursividade a-significante: música, indumentária, o corpo, o comportamento, signos de reconhecimento — assim como todo tipo de sistemas maquínicos.

Lazzarato acredita que a crítica cultural, de maneira geral, ainda é muito logocêntrica e, por isso, é importante chamar atenção para as semióticas a-significantes. Daí a importância do cinema, que funcionaria por uma semiótica mista — isto é, que trabalha não só com semióticas significantes mas também com semióticas simbólicas e a-significantes (a ação, o comportamento, a presença física).

Vamos ver que, no caso de AQ, essa força dos exemplos das ações e a evidência da presença das coisas se tornam tanto mais fortes porque se tratam de filmes que têm sempre algo de documental. Isto é, filmes que trabalham com locações reais da cidade, em vez de cenografia de estúdio, por exemplo. Filmes que mostram uma cidade que existe e os corpos que existem nela. Talvez o dito de Pasolini sirva para AQ: “a cultura de uma nação como a Itália é expressa, sobretudo, através da linguagem do comportamento ou da linguagem física” (PASOLINI 1976 apud LAZZARATO, 2014, p. 114).

Esse recurso à linguagem física é uma das estratégias de AQ que identifiquei como anticolonial. Como Pasolini, Adirley reconhece essa importância da linguagem física ou comportamental quando diz que os seus filmes procuram trabalhar com o corpo da periferia: “Esse corpo deveria falar menos e ter mais corpo, mais ação. A palavra é menos importante, porque a palavra é a gramática, e a gramática é opressora” (QUEIRÓS, 2015). Ou seja, o ator não é um corpo estrangeiro, é um corpo da cidade, que se expressa mais pela ação do que pela palavra.

Por se dirigir ao corpo, a servidão maquínica não opera através de repressão verbal ou da ideologia. Ela trabalha, por dentro, no nível pré-pessoal (pré-cognitivo e pré-verbal), e, por fora, no nível suprapessoal. Por isso Lazzarato não gosta da ideia de “ideologia”, como usada, por exemplo, por Spivak e Eagleton, pois a ação a-significante não envolve consciência reflexiva nem representação. Ela age nas profundezas da subjetividade, oferecendo identidades e modelos comportamentais. Trata-se de uma comunicação mimética que ocorre através de contágio, e não através da cognição (neste ponto, Lazzarato ecoa Tarde, um autor com quem ele dialoga).

Para Lazzarato, a imagem age de forma pragmática sobre o real e sobre a subjetividade. Essa função não-representativa da imagem opera o que ele chama de *Cartografia Icônica*: uma ação em determinado território, como a que o cinema faz, que, além de registrar o que existe, pode também multiplicar as possibilidades de ação, modificando as relações existentes.

Esse vocabulário da arte tópica das cartografias é inspirado pelo paradigma estético de Guattari e converge com o trabalho já citado de Rolnik, com quem Guattari trabalhou na década de 1980. Assim como Rolnik fala em exercitar uma micropolítica ativa do saber-do-corpo para driblar o Inconsciente Colonial, o paradigma estético propõe que não há como pensar um novo modo de organização política sem atentar para a produção de subjetividade. Nesse sentido, a criação de algo novo viria não só a partir do conhecimento e da informação, mas de uma mutação existencial que toca no foco não discursivo da subjetividade, acessado pela semiótica mista do cinema. O cinema seria um campo de batalha ético-política que até aqui foi largamente dominado pela indústria cultural norte-americana.

Nessa adoção da linguagem cinematográfica existe o risco, que Pasolini reconhece, de estar apenas seguindo a linguagem da máquina, cumprindo uma tendência desumanista de cair no pragmatismo audiovisual, porque o cinema parece ser a linguagem desse pragmatismo. Mas é por isso mesmo, por agir por dentro, que o cinema pode ser também uma salvação. Em Pasolini, a tendência não humanista pode ser não apenas uma linguagem da máquina, mas também uma potência animista, e até religiosa.

Cabe observar, *en passant*, que HO foi de certa forma mais radical que Pasolini na sua abordagem do cinema, já que procurou outras possibilidades de uso da tecnologia nas experiências que ele chamou de “quase-cinemas”. Nessas obras, Oiticica desviou o dispositivo da linguagem-cinema com a sua arte ambiental, em um caminho hoje explorado pela videoinstalação. HO criticou a estagnação da linguagem-cinema tradicional por acreditar que as novidades comportamentais e cognitivas dos anos 1950 e 1960, como o *rock* e a televisão, poderiam incentivar outra relação com a imagem e outra experiência cinética (MENOTTI, 2012, p. 75).

É importante notar esse caminho possível de exploração da semiótica mista no qual Oiticica foi pioneiro. Mas as ideias de Pasolini parecem mais úteis para o cinema de AQ, já que o diretor ceilandense, como o italiano, trabalha ainda dentro da linguagem-cinema. Vamos ver como Adirley, sem sair dessa linguagem, consegue, ainda assim, ser experimental, refletindo não apenas a cena cultural local como também o potencial-experimental não-culturalista que HO defendia como uma possibilidade brasileira.

3.2 Ceilândia gregária, Brasília colonial

“Desse modo avançamos até encontrar um novo tempo na cidade, que hoje nos permite falar da revanche das formas: as formas criadas e que se tornam criadoras (...) um presente submetido ao passado exatamente através das formas, cuja estrutura devemos reconhecer e estudar”.

Milton Santos, *Técnica, espaço e tempo*.



Fig. 8. Uma publicidade na construção da cidade saúda Juscelino Kubitschek como bandeirante do século, enquanto um Getúlio Vargas fantasmático paira à esquerda sobre o terreno estriado da cidade em construção.

Fonte: recorte de foto de Peter Scheier

A cidade de Ceilândia é a protagonista dos filmes de Adirley. Por isso, uma introdução sobre a cidade-satélite pode ser interessante para percebermos não só a colonialidade de Brasília como também o modo que a linguagem agressiva de Adirley se consolida, em parte, em reação a essa colonialidade. Seguindo a sugestão de Santos, a intenção é perceber a forma urbana não como um dado passivo, mas como um dado ativo.

O interesse do comentário urbanístico aqui não é nem tanto criticar o anacronismo do modernismo de Brasília, que já foi tão criticado desde o nascimento da cidade em 1960 (de Jane Jacobs a Jan Gehl, passando pelos situacionistas e o próprio Milton Santos etc.), mas apontar a dimensão estética (e maquínica) da segregação socioespacial da capital, para tentar entender como cinema e cidade se alimentam mutuamente. Meu interesse está mais na procura de uma potência possível na formação de Ceilândia do que em insistir nas falhas do Plano-Piloto, embora ambas estejam relacionadas.

Como foi que Brasília, que surgiu como promessa utópica de um urbanismo igualitário de vanguarda, se tornou rapidamente um caso tão ostensivo de segregação planejada? Os filmes de Adirley abordam essa questão na sua dimensão estética, “na intuição perceptiva fundamental, na pré-seleção que possibilita a ação” (como diz Simondon, citado no prefácio).

Por um lado, AQ confronta a história oficial de Brasília através de um discurso claro e objetivo (já que a semiótica mista do cinema abarca também o aspecto discursivo, isto é, o significante); por outro lado, a excepcionalidade de seus filmes está na forma experimental como ele consegue montar e remontar a cidade na tela.

Uma das forças centrais que movimentam sua obra é o combate à mentalidade segregadora que criou Ceilândia, que entendo como a colonialidade que Brasília implementa: não só a criação de laços de dependência e exploração entre o centro e as cidades-satélites, mas a visão de mundo que naturaliza essa divisão. O cinema é uma forma não de representar esse mapa, mas de modificá-lo.

3.2.1 Gêmeas criações do gênio brasileiro

“O trânsito é a organização do isolamento de todos (...) É o avesso do encontro”

Attila Kotányi e Raoul Vaneigem,

Programa Elementar do Bureau de Urbanismo Unitário.

A origem do nome *Ceilândia* merece sempre ser lembrada: nascida da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), a cidade-satélite foi criada em 1971 a 30 km do centro do Plano Piloto para dar um destino aos indesejáveis que tentavam ocupar os espaços vazios do Plano. A terra dos invasores erradicados.

As famílias — cerca de oitenta mil pessoas naquele momento — foram deslocadas sem nenhuma infraestrutura, sem falar em oportunidade de trabalho ou oferta de serviços básicos. O abastecimento de água intermitente, os equipamentos públicos inexistentes, as ruas sem asfalto — a história de Ceilândia é a história de várias famílias removidas no Brasil, mas

ganha força simbólica pela relação com Brasília e por particularidades próprias que, como vamos ver, a tornariam um centro de produção cultural na capital.

O termo *cidade-satélite* está proibido de ser veiculado em documentos oficiais desde 1998, por ser considerado pejorativo (PEIXOTO et al, 2017, p. 3), mas, na proibição do termo, há também uma tentativa de apagamento da memória, já que este é o termo utilizado por Lúcio Costa, inspirado pela ideia de Cidade-Jardim do inglês Ebenezer Howard. Acredito que, nessa proibição, haja um reconhecimento implícito da colonialidade do termo, que naturaliza uma hierarquia na divisão da cidade.

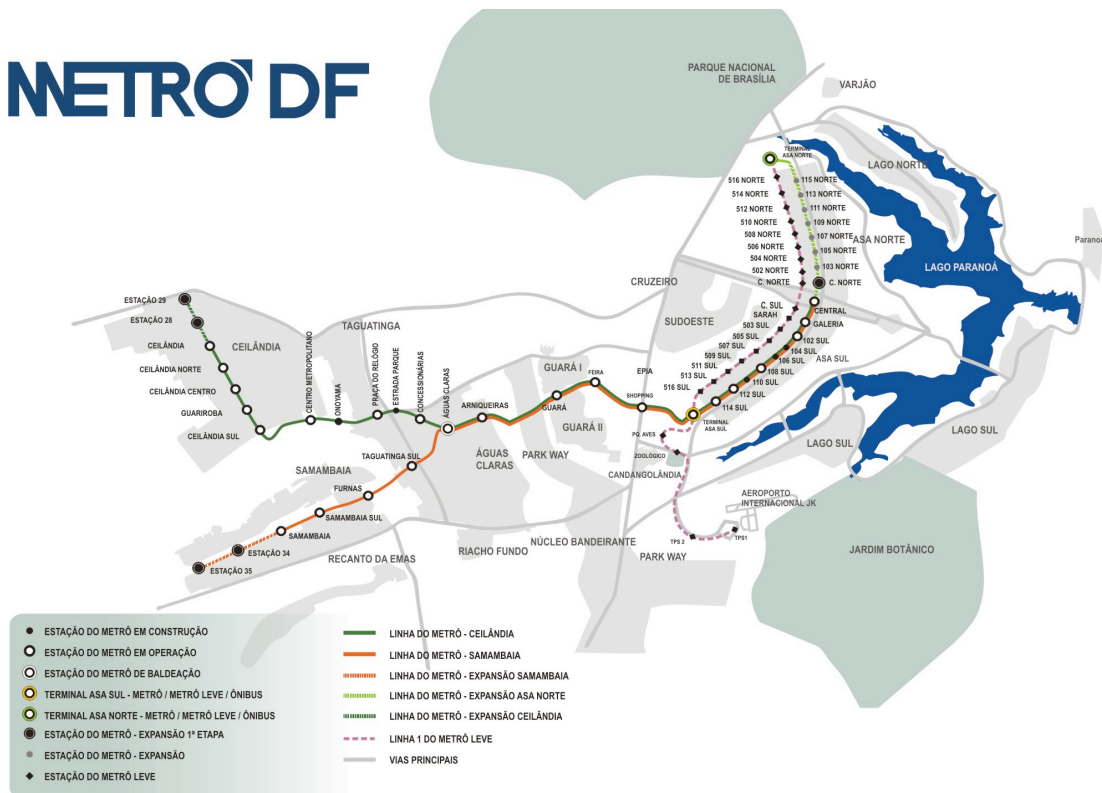


Fig. 9. O mapa do metrô demonstra como Ceilândia desloca o centro do conjunto urbano – o Plano Piloto é o arco que a linha de metrô faz ao longo do Lago. A viagem do centro do Plano Piloto até o centro de Ceilândia no metrô demora hoje cerca de quarenta e cinco minutos.

O nome de Brasília para o conjunto urbano também hoje é disputado: a capital é dividida em 31 Regiões Administrativas (RA), sendo que a RA I, o Plano Piloto, era denominada Brasília até 1997. Apenas em 2015, o Governo do Distrito Federal (GDF) passa a se chamar Governo de Brasília — a confusão entre Brasília e Plano Piloto ainda perdura em algumas sinalizações de trânsito.

O primeiro filme de Adirley, *Rap, o Canto de Ceilândia*, registra a tensão social que alimenta essa confusão: Japão, *rapper* ceilandense, diz que não se reconhece de Brasília, mas sim de Ceilândia e do Distrito Federal. Ou seja, ele nega não apenas a relação com o Plano Piloto, mas o próprio nome de Brasília para o conjunto urbano. Não são apenas os nomes e os

termos mais básicos que estão em disputa no imaginário local, mas a percepção elementar de coabitar a mesma cidade, como coloca o título de outro filme de Adirley, *A cidade é uma só?*, abordado a seguir.

O poeta Drummond percebe essa tensão no poema “*Favelário Nacional (confronto)*”, de 1984, quando diz que Brasília e Ceilândia são “gêmeas criações do gênio brasileiro”, e pergunta: “Qual delas falará primeiro? Que tem a dizer ou a esconder uma em face da outra? Que mágoas, que ressentimentos prestes a saltar da goela coletiva e não se exprimem?” (DRUMMOND, 2002).

Para AQ, Ceilândia foi um aborto territorial de Brasília, e, por isso, seus filmes têm a ambivalência de negar e afirmar Brasília ao mesmo tempo, já que querem combater tudo que ela representa, mas, por outro lado, não existiria sem ela. Aborto territorial ou criações gêmeas, hoje é impossível falar de Brasília sem falar de Ceilândia se queremos ter uma visão mais completa do gênio brasileiro.

A campanha de erradicação tem efeitos inesperados: além de espalhar a população pelo território, criando um problema enorme de mobilidade e segregação pela distância, ela cria também uma zona de densidade como não existia no plano original. Ceilândia (e, gradativamente, a conurbação que forma com Taguatinga e Samambaia) acaba se tornando o centro de massa do Distrito Federal.



Fig. 10. A cidade tricéfala: Ceilândia não aparece – está à esquerda – mas é ela que faz o centro de massa se deslocar para fora do Plano Piloto, cuja extremidade norte também some do mapa. Fonte: Holanda (2012)

As três cidades-satélites reunidas têm hoje cerca de um milhão de habitantes. Ceilândia sozinha tem hoje uma população estimada em 489.351 moradores, mais do que o dobro do Plano Piloto, estimada em 220.393 (CODEPLAN, 2015). É possível que os dados oficiais não compreendam toda a população, já que é difícil acompanhar o crescimento de comunidades como a ocupação Sol Nascente, em Ceilândia. Em resumo, a campanha que surgiu para erradicar os invasores acaba criando a região mais populosa do Distrito Federal, o que traz consequências políticas e culturais.

A segregação massiva e distante gera aquilo que o urbanista Frederico Holanda (2010) chama de cidade tricéfala (i.e., cidade de três centros): o centro de massa não coincide com o centro morfológico nem com o cruzamento dos eixos, que marca o centro simbólico da capital. Ou seja, do ponto de vista demográfico, o Plano Piloto está na periferia suburbana da metrópole liderada por Taguatinga e Ceilândia.

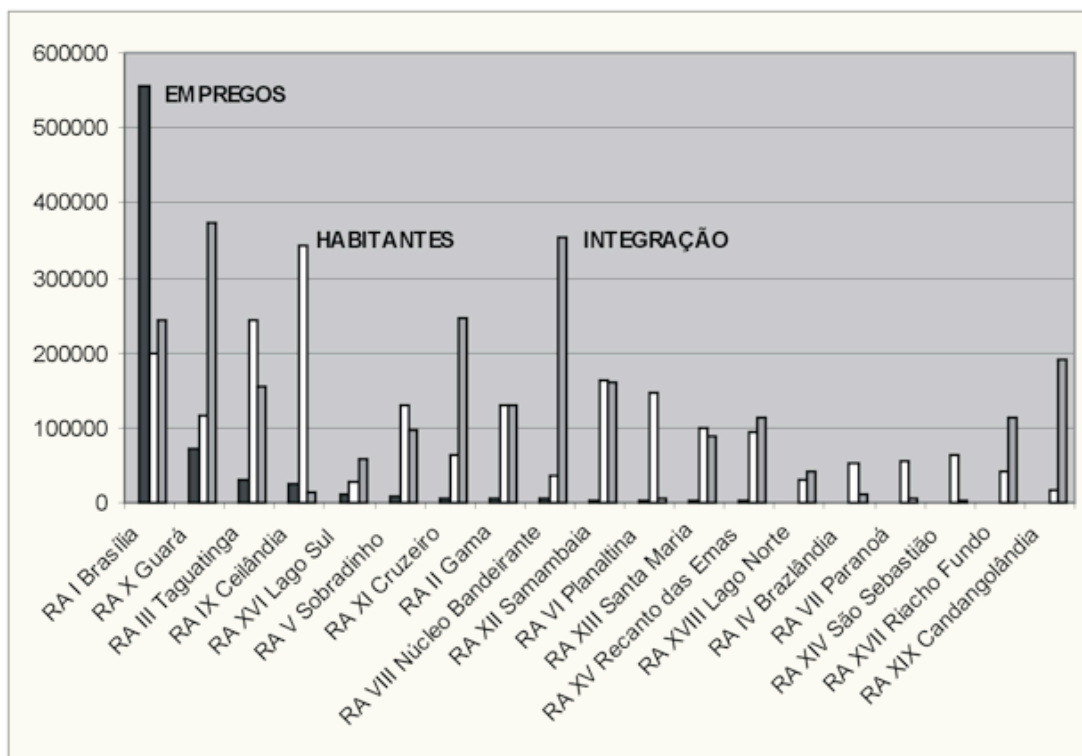


Fig. 11. A disparidade entre empregos e habitantes.¹¹ Fonte: Holanda (2012)

Como é comum nas metrópoles brasileiras, a oferta de serviços e empregos não acompanha a distribuição da massa populacional (vide Figura 11), o que gera um sistema pendular de movimentos: a coreografia diária de ir e voltar do serviço que configura a rotina desgastante de boa parte da população. O termo “satélite” pode estar proibido, mas o fato é que boa parte dos moradores da capital orbitam, mas não habitam o centro. Embora, como vamos ver, cada vez mais as cidades-satélites conquistem certa autonomia cultural e econômica.

¹¹ É interessante notar que o gráfico da Figura 9 reproduz o anacronismo de tratar a RA I como Brasília.

Ceilândia é marcada, portanto, pela distância e pela falta de investimento público inicial, mas também pela densidade demográfica. Sobre a potência dessa densidade, é interessante compararmos o pensamento de Milton Santos com o de Lúcio Costa (LC), partindo daquilo que o arquiteto chama de escala gregária.

3.2.2 A escala gregária em Ceilândia

“Para que exista uma relação estreita entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável. Quem pensa que a rapidez de nossos deslocamentos e as possibilidades de telecomunicação vão dissolver a vida em comum das aglomerações conhece mal as verdadeiras necessidades humanas”
Constant, *Outra Cidade para Outra Vida*.

É interessante apresentar o conceito de escala, já que é menos difundido que o princípio de zoneamento setorial, embora o arquiteto Matheus Gorovitz (1985) defenda que o conceito de escala foi o elemento-chave na definição do partido urbanístico de Brasília.

Apesar de ser internacionalmente reconhecida como a cidade que mais implementou os princípios da Carta de Atenas, Gorovitz entende que Brasília foi pensada a partir de um conceito que visava justamente superar a etapa funcionalista dos CIAM, que, já em 1953, reunido em Aix-en-Provence, colocava o objetivo de elaborar “uma hierarquia de modos de associação humana destinada a substituir a hierarquia funcional da Carta de Atenas” (GOROVITZ, 1985, p. 63). A escala, portanto, seria um modo de pensar essas ambiências ou hierarquias de modos de associação humana.

Embora o tombamento da cidade insista em um zoneamento rígido, o próprio Lúcio Costa já falou contra a setorização excessiva, que seria um obstáculo ao funcionamento efetivo das quatro escalas — a escala residencial, a gregária, a bucólica e a monumental (COSTA, 1987). Polêmicas de tombamento à parte, o meu interesse está em comentar a formação de Ceilândia a partir do conceito de escala gregária. Se a escala é o conceito-chave do plano de Brasília, pode ser interessante observar a principal cidade-satélite a partir desse conceito.

Embora Gorovitz entenda ser um elemento fundador, o conceito de escala não aparece no Relatório original, mas é explicado por Lúcio Costa, em 1987, com o *Brasília Revisitada*:

A escala gregária, prevista para o centro da cidade — até hoje ainda em grande parte desocupado — teve a intenção de criar um espaço urbano mais densamente utilizado e propício ao encontro (...) a escala gregária surge, logicamente, em torno da intersecção dos dois eixos da plataforma

rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos (...).

A escala gregária, portanto, seria concentrada sobretudo no centro da cidade, na encruzilhada originária, e teria como uma das suas qualidades ser um ponto de cruzamento entre o centro e as satélites. Pela densidade dos encontros, ela seria algo como o que o filósofo Roland Barthes aponta como a dimensão erótica da cidade: “estou usando eroticismo da mesma forma que uso sociabilidade, sem nenhuma diferenciação. A cidade, essencialmente e semanticamente, é o lugar dos nossos encontros com o outro, e é por esta razão que o centro é o ponto de reunião de qualquer cidade” (BARTHES, 1970, p. 13).

Ou seja, a escala gregária é a dimensão erótica ou sociável da cidade e, não por acaso, estaria colocada no centro, que seria, em teoria, o ponto mais acessível do conjunto urbano não só para o Plano Piloto mas para o encontro entre satélites. Ela é o ponto onde todos se cruzam. A questão é que, como o próprio Lúcio Costa admite em 1987, o coração da cidade nunca foi muito bem consolidado (em parte devido à setorização excessiva), e, por isso, a escala gregária é, ainda hoje, a menos bem-sucedida das quatro escalas. Isso afeta toda a concepção da cidade, já que a composição urbanística perde seu contraponto fundamental (a escala residencial, baseada na “serenidade”, é uma espécie de escala *segregária*).

Vale observar que a vocação da encruzilhada para a sociabilidade é real: a fiscalização sistematicamente retira os ambulantes que insistem em ocupar o centro da cidade, sobretudo as adjacências da rodoviária, onde o fluxo no horário comercial é enorme, fluxo metropolitano. Mas o funcionamento da escala gregária é apenas parcial, porque o fluxo é intermitente e a política local parece preferir manter os espaços vazios do que cheios de gente. Não fosse a remoção constante dos ambulantes, talvez a periferia já tivesse fundado uma cidade no coração vazio de Brasília.

Seja pelo que for (e.g., zoneamento anacrônico, malha urbana rarefeita, rodoviarismo anti-urbano, etc), a questão é que a escala gregária é a menos consolidada das quatro escalas do Plano Piloto, e é nas cidades-satélites de maior densidade que ela tende a acontecer de forma mais consistente, já que é ali que fatores como a falta de zoneamento e a densidade do tecido urbano favorecem a copresença constante, sobretudo em cidades densas como Ceilândia e Taguatinga.

É importante insistir na observação sobre o tamanho da população de Ceilândia porque, além da malha rodoviária anti-urbana, outra estratégia pensada para evitar a urbanidade em Brasília foi o controle demográfico. Seguindo o edital do concurso, Lúcio Costa ressalta a preocupação de fixar uma população limite (no caso, 500 mil habitantes), “a

fim de não desvirtuar a função primeira — político-administrativa — que lhe deu origem. A Brasília não interessa ser grande metrópole” (COSTA, 1987, p. 8).

Uma vez que a população do conjunto urbano já extrapolou esse limite há muito tempo, a questão é perceber como (e não *se*) esse excedente populacional vai reinventar a cidade planejada. Essa primazia da função político-administrativa, que pode ser desvirtuada pelo crescimento, é exatamente o que os situacionistas entenderam como “o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da *Weltanschauung* burocrática” (JACQUES, 2003, p. 136). Dito em outros termos, a massa metropolitana pode alterar a cosmovisão administrativa idealizada pelo arquiteto.

Sem a pretensão de fazer uma análise profunda da escala gregária, creio que o que foi exposto é suficiente para comentarmos a visão de Milton Santos sobre aglomerações urbanas. Contrariando o receio da urbanidade periférica, Santos (2008, p. 82) acredita que a densidade na periferia tem alto potencial político e cultural:

Um tema, entre outros possíveis, é o da solidariedade na cidade (...). No entanto, encorajado pela mídia, a ciência social (e nela, a urbanologia) dá realce aos temas de horror (...). Nosso esforço deve ser o de buscar entender os mecanismos dessa nova solidariedade fundada nos tempos lentos da metrópole, que desafia a perversidade difundida pelos tempos rápidos da competitividade.

Ou seja, enquanto alguns cientistas sociais e urbanólogos temem a aglomeração urbana da periferia, Milton Santos enxerga um potencial criador e solidário nessa urbanidade, relacionado à dimensão gregária ou erótica.

Guardadas as proporções, podemos relacionar o elogio que Milton Santos faz à criatividade periférica da aglomeração àquele que o arquiteto Rem Koolhaas faz à cultura da congestão de Manhattan. Na contramão do modernismo corbusiano que influenciou Lúcio Costa, Rem Koolhaas elogia a congestão gerada pela combinação de arranha-céus e rua-corredor na quadrícula de Manhattan. Para Koolhaas (2008, p. 289), o erro de Corbusier foi procurar criar uma “congestão descongestionada”, sem perceber que a promessa metropolitana do século XX era, justamente, a cultura da congestão. Isto é, a densidade do encontro das massas urbanas seria a grande questão moderna, e seria preciso saber tirar força dessa questão, em vez de negá-la.

Koolhaas (2008, p. 180) cinicamente defende que o capitalismo americano teria conseguido, de forma pragmática, o que as vanguardas europeias pretendiam na teoria: o arranha-céu novaiorquino, principal instrumento da cultura da congestão, poderia efetuar o ideal soviético de “condensador social”, porque seria “uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano”. Uma cidade dentro da cidade, o arranha-

céu é um acelerador da escala erótica ou gregária, em detrimento da visão bucólica-segregária de Corbusier ou Lúcio Costa.

Acho interessante em Koolhaas a abordagem materialista e pragmática: não foi uma mudança de vanguarda filosófica que criou um novo modo de vida em Nova York, foi o elevador. Da mesma forma, talvez Brasília seja modificada — já está sendo — não por uma crítica intelectual ao modernismo que a construiu, mas pela ação cotidiana do crescimento das satélites.

No entanto, há uma diferença fundamental entre Koolhaas e Santos: enquanto o arquiteto holandês aprecia a aceleração da competitividade (i.e., Manhattan como apoteose capitalista), o geógrafo baiano faz um elogio à solidariedade e à lentidão ao pensar a aglomeração periférica brasileira. Manhattan seria uma aceleração da racionalidade capitalista, enquanto a dimensão gregária da periferia urbana exercitaria outras temporalidades.

Santos acredita na cidade como local de revolução e nas minorias como focos de contrarracionalidade. Se a criação de uma cidade moderna como Brasília faz parte da instrumentalização do território para difundir uma racionalidade hegemônica, as áreas menos modernas da cidade podem ser zonas de contrarracionalidade e resistência. Para Santos (2008, p. 102):

Essas contra-racionalidades localizam-se, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos ‘modernas’; e, do ponto de vista social, nas minorias. As minorias se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades hegemônicas (...). Por isso mesmo, as cidades são o lugar da revolta, da rebelião, do encontro com o que parecia impossível, já que são menos fáceis de conquistar pelo capital do que o campo.

Seguindo os termos do primeiro capítulo: se o Plano Piloto se aproxima do que Santos chamou de cidade rígida e zona luminosa, Ceilândia se aproxima do que ele chama de zonas opacas dos Homens Lentos. Lentos porque a ocupação de espaços imprevistos não contribui com a aceleração da megamáquina. Na congestão da periferia, há espaço para o gênio anônimo coletivo que HO elogiou no samba e na favela e que não consegue se manifestar no centro tombado de Brasília.

Longe de condições iguais de competitividade, as famílias removidas em condições precárias são forçadas a desenvolver a viração e a flexibilidade tropical. Nesse contexto, a alta densidade pode acelerar o aprendizado: “Quanto maior a cidade, mais numeroso e significativo o movimento, mais vasta e densa a co-presença e também maiores as lições e o aprendizado” (SANTOS, 2008, p. 79).

A remoção (melhor dizendo, a expulsão) em massa dos ditos invasores, portanto, acaba gerando um foco possível de contrarrazionalidade por meio da reunião dos recusados e sobreviventes. Ou seja, ao deslocar o centro de massa da população, o planejamento segregador da cidade acabou criando um ponto de aceleração da viração, não da megamáquina. Criou-se uma situação propícia para fomentar uma cultura que se insurge contra Brasília — “as formas criadas e que se tornam criadoras” (SANTOS, 2008, p. 68).

A segregação socioespacial de Brasília é reconhecida por Lúcio Costa em 1987 quando ele escreve *Brasília Revisitada*, sugerindo algumas maneiras de adensar o centro sem perder a qualidade de cidade-jardim, além da implantação de mais “quadras econômicas”, insistindo que a intenção original do Plano não era segregadora: “A proposta [de 1987] visou aproximar de Brasília as populações de menor renda, hoje praticamente expulsas da cidade — apesar da intenção do plano original ter sido a oposta” (COSTA, 1987, p. 6).

Embora o reconhecimento do problema seja relevante, as soluções são tímidas na proposta e agravadas na execução — o bairro Noroeste, por exemplo, que já não era radical enquanto proposta, fica ainda mais elitizado quando sai do papel. O fato é que o planejamento urbano em Brasília, do projeto à execução, nunca endereçou com prioridade a questão da moradia social.

Como coloca Holanda (2010, p. 75): “a segregação socioespacial em Brasília também resulta do projeto, não só das características de uma das sociedades mais desiguais do planeta”. Ou seja, não dá para colocar a culpa apenas na desigualdade brasileira, como frequentemente se faz, mas há que se reconhecer que temos um planejamento urbano sistematicamente segregador — agravado pelos governos militares, mas não só. Desde o início, a modernidade de Brasília se apresenta mais como uma continuidade do que como ruptura com o passado colonial.

Claro que a contraposição não é tão completa: nem o Plano-Piloto é só cidade rígida, nem Ceilândia é só escala gregária. O Plano também tem seus pontos de aceleração de encontros — como a Universidade de Brasília (UnB), que, embora seja elitizada, ainda consegue criar oportunidades de diálogos, como demonstra o próprio Adirley, cujo primeiro filme, *Rap, o Canto de Ceilândia* (2005), foi feito como conclusão do curso de audiovisual da UnB. Curso, aliás, que foi o primeiro do gênero no Brasil e surgiu de uma militância pela descolonização do cinema brasileiro, liderada pelo historiador e crítico Paulo Emílio Sales Gomes, entre outros.

A “goela coletiva” de Ceilândia encontra hoje expressão nos filmes de Adirley, mas, antes do diretor, foi o *rap* que colocou Ceilândia no cenário nacional. Entender o modo de produção sociocultural, técnico e territorial do *rap* ajuda a entender o modo como AQ aborda

a produção de cinema e como o cineasta surge em uma cidade-satélite que talvez já não seja mais tão satélite. No século XXI, Ceilândia e Taguatinga já não são apenas cidades-dormitório, e o *rap* é um dos maiores exemplos dessa autonomia crescente.

3.2.3 O cinema-*rap*

“Ceilândia é um aborto de Brasília! Não era pra ter dado isso — o planejamento não era esse... Então a ideia dos materiais era também ter um estranhamento. Como se no meio do filme passasse um outro filme... Como se, como no *rap*, os filmes pudessem também juntar coisas quebradas... Não é o encaixe de uma peça com a outra, direitinho, mas o encaixe de um quadrado que tem uma brecha no meio.”
Adirley Queirós, *Entrevista* (2013) .

Não é à toa que o primeiro filme de Adirley (*Rap, o Canto da Ceilândia*, 2005) seja sobre o *rap* na cidade-satélite: entender a importância do *rap* no Distrito Federal — e na periferia brasileira de modo geral — é a melhor maneira de entender a crescente autonomia cultural que Ceilândia conquista e como ela se forma largamente a partir de um posicionamento crítico da relação de dependência territorial criada em Brasília. A cultura do *rap* local pode ajudar a entender, também, a formação da postura de Adirley como diretor, não só do ponto de vista do modo de produção como, em alguma medida, também do ponto de vista estético.

No capítulo anterior, falei sobre o samba em conexão com HO, mas sobretudo sobre a potência da música de criar contrafluxos e alimentar os circuitos alternativos entre territórios marginalizados. A força do *rap* em Ceilândia segue esse raciocínio, mas ilustra outro momento cultural, guiado por outros arranjos sociotécnicos e novas condições de produção e circulação.

O sociólogo Breitner Tavares considera o *hip-hop* uma espécie de movimento social que pode ser compreendido como um tipo de resposta subalterna à colonialidade:

o hip-hop produzido por uma juventude em grandes centros urbanos, como em regiões da América Latina, apresenta respostas a partir da subalternidade imposta pela colonialidade de um sistema mundial de valores e produtos simbólicos centrado numa modernidade ocidental. Essa resposta se materializa através da recriação de estilos e novas formas de pensamentos e estratégias de ação nas esferas simbólicas, políticas e econômicas de um sistema em escala mundial (TAVARES, 2010, p. 312).

Assim, a importância do *rap* em Ceilândia não é um fenômeno isolado, pelo contrário: faz parte de um contexto mundial e latino-americano de resposta à colonialidade. O *hip-hop* é um movimento social flexível onde a criação de um estilo de cantar, de falar ou de se vestir é também a experimentação de novas formas de pensamento e ação estratégica. Ou seja, é o que entendemos, desde o primeiro capítulo, como a possibilidade estética de exercitar outras formas existenciais e de compreender o seu próprio espaço a partir de outras referências ou alianças.

O título do filme de Adirley é ambíguo: “canto” não é apenas relativo ao cantar, mas é também o lugar, a quebrada. O lugar de Ceilândia é no *rap*: antes dos filmes de Adirley, foi a música que colocou a cidade no mapa. GOG, Câmbio Negro, Tropa de Elite, Álibi, Cirurgia Moral, Viela 17 — os vários grupos que surgiram em Ceilândia desde os anos 1980 foram pouco a pouco criando uma relativa autonomia cultural da satélite. São grupos que ainda sofrem alguma criminalização pela polícia e imprensa local, mas que, gradativamente, passam das páginas policiais para as páginas culturais.

Rap, o Canto da Ceilândia é o filme mais estritamente documental de Adirley. Ainda não tem a ousadia experimental que viria pouco depois, mas já divide com o *rap* uma origem sociotécnica que dá o exemplo de certa postura, certa vontade de registrar e representar a própria cidade de forma crítica e agressiva, que posteriormente se torna perceptível não apenas no conteúdo mas na abordagem formal ou estética.

Por exemplo, nos filmes seguintes AQ usa os sons e imagens de arquivo de forma análoga ao modo que um *rapper* usa um *sampler* — como ele diz sobre o filme *A cidade é uma só?*: “a ideia dos materiais era também ter um estranhamento. Como se no meio do filme passasse um outro filme... Como se, como no *rap*, os filmes pudessem também juntar coisas quebradas” (QUEIRÓS, 2013, p. 47).

Apropriar-se de um documento e confrontá-lo com a experiência da periferia. Colocar a experiência do corpo contra a imagem apresentada pelo arquivo. Se essa relação já está bem clara em *A cidade é uma só?*, ela fica ainda mais forte em *Branco Sai, Preto Fica*, como vamos ver.

O *rap* pode ser um bom exemplo para se pensar o que Lazzarato (2014) chama de arte tópica ou cartográfica, porque é uma ferramenta que demarca e reconhece os lugares que não estão nos mapas oficiais. Como as favelas brasileiras muitas vezes não aparecem nos mapas do governo, a função cartográfica da produção cultural tem um sentido bem literal de criar reconhecimento e identidade através dos mapas alternativos da produção musical.

DJ Jamaika, importante *rapper* de Ceilândia, relata de forma clara essa função cartográfica do *rap* quando foi premiado no Festival Hútuz, festival brasileiro de *hip-hop*

organizado pela Central Única das Favelas (CUFA) do Rio de Janeiro (JAMAICA, 2016, apud PEIXOTO et al, 2017):

[durante a premiação do Festival Hútuz] tinha um mapa do Brasil, ao fundo do palco, com as capitais... Rio de Janeiro, São Paulo, pá e tal... E quando chegou no centro, naquele quadradinho, ali, que era o Distrito Fderal, não tinha o nome “Distrito Federal”, tinha escrito “Ceilândia”, porque era o que identificava o hip hop dentro do Distrito Fderal... Não era o Distrito Federal, era Ceilândia... E aquilo ali, cara, nos enobreceu demais, assim... A gente ver aquilo e entender que o que a gente tava fazendo tava dando certo, essa identificação que a gente tava procurando, né.

Essa função fica clara também quando o grupo Racionais MC’s, o principal grupo de *rap* do país, cita Ceilândia no álbum mais famoso do *rap* nacional (*Sobrevivendo no Inferno*, 1997), relacionando a cidade-satélite a outras quebradas brasileiras: “Para os manos da baixada fluminense à Ceilândia, eu sei, as ruas não são como a Disneylândia, de Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro (...)”. A citação é uma maneira de reconhecimento entre periferias que dispensa a necessidade do reconhecimento do centro: é uma linha direta entre Capão Redondo e Ceilândia, sem passar pelo Plano Piloto.

Ou seja, o *rap* é parte importante de uma rede alternativa que faz uma outra cartografia do território nacional. Se Paola Berenstein diz que a favela faz rizoma na cidade (JACQUES, 2007, p. 103), um dos modos que esse rizoma se conecta é a música — não só pela cidade, mas entre cidades e até entre países. O *rap* — ou o *hip-hop* — é hoje uma das grandes linhas dessa rede alternativa. Dado este outro momento de consciência política organizada, o *rap* é, muitas vezes, percebido como movimento social. Se o samba já fazia uma disputa estética, o *rap* reconhece essa disputa de forma deliberada e, muitas vezes, agressiva.

Se, por um lado, a chegada do fluxo hegemônico pode destruir alguns fluxos locais (segundo Milton Santos), por outro lado ela também coloca em conexão o contra-hegemônico daqui com o contra-hegemônico mundial, e a força estética da música tem um papel importante nesse tipo de articulação.

Desse modo, a transmissão da cultura norte-americana também difunde uma rede de resistência da cultura negra marginalizada. O *rap* trabalha como uma subversão do fluxo hegemônico — ou melhor, é algo contra-hegemônico dentro do fluxo hegemônico que chega. É também uma ferramenta territorial para fazer outro sentido das relações sugeridas pelas formas espaciais dadas, fomentando uma consciência urbana conectada e fortalecendo a periferia como potência.

3.3 Estratégias anticoloniais

Adirley não é o primeiro cineasta a criticar a construção de Brasília ou a segregação socioespacial da Capital. Antecedentes notórios são os documentários *Contradições de uma Cidade Nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967), e *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho (1992). A obra do cineasta ceilandense nos interessa neste trabalho não apenas porque a crítica é feita a partir de uma cidade-satélite, mas, sobretudo, pela força de sua experimentação estética na abordagem da experiência urbana.

Partindo do que já foi exposto sobre a potência do cinema e a colonialidade de Brasília, vou discutir alguns aspectos que acredito relevantes para pensar a força anticolonial de seu trabalho, a partir de três estratégias que identifiquei em suas obras: o desvio, a atenção aos corpos da cidade e a relação com o Afrofuturismo.

3.3.1 Desvio

“Retornar ao evento através da imagem e, ao fazê-lo, usar essa imagem para provocar novos eventos”.

Kodwo Eshun, *Considerações Extemporâneas*.

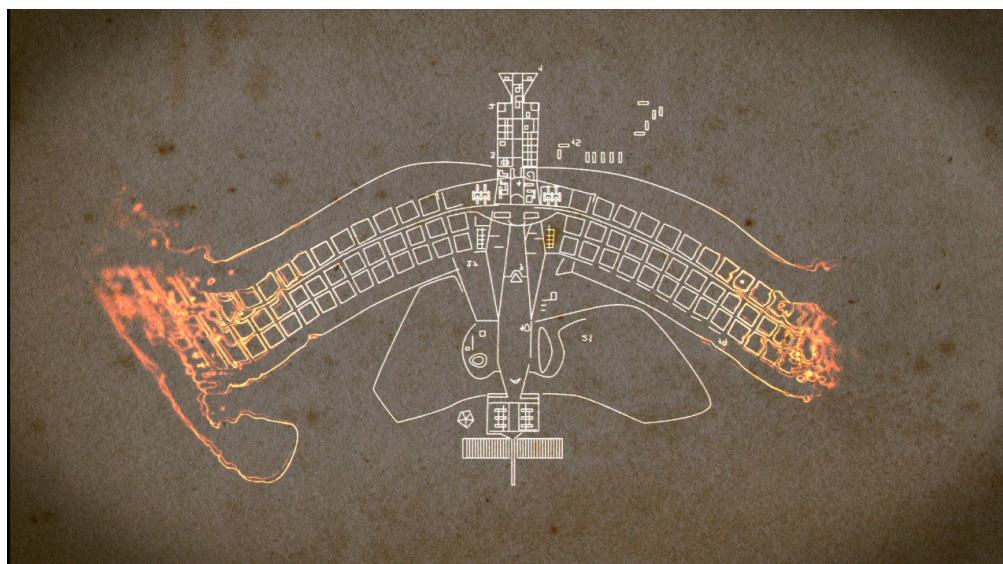


Fig. 12. A primeira imagem do filme *A cidade é uma só?*: O Plano Piloto queimando

Na primeira imagem do filme *A cidade é uma só?*, um desenho do Plano Piloto é destruído por um fogo cinematográfico. Em outro momento do filme, a voz em *off* de um radialista em tom grandiloquente contrasta com a imagem de construções precárias em uma rua não asfaltada. A todo momento, há uma tensão que altera a recepção pacífica dos

elementos — quando não é uma contradição entre som e imagem, é uma tensão interna à própria imagem que a faz queimar ou tomar rumos inesperados.

O desvio, a estratégia de partir de um produto e desviá-lo de sua intenção original, é algo recorrente nos filmes de AQ. É uma maneira de lidar com o arquivo ou documento que é próximo da técnica de desvio (i.e, *détournement*) comentada pelos situacionistas:

desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos (JACQUES, 2003, p. 66).

A estratégia do desvio também seria praticada a partir dos anos 1980 sob os termos *culture jamming* ou *subvertising* por grupos anticapitalistas ou anticonsumismo, como o grupo Adbusters, focado principalmente na recriação desviante da linguagem publicitária. No caso de AQ, o desvio é, sobretudo, um modo de lidar com a propaganda de governo ou com a versão hegemônica da história da cidade.

O desvio também é uma forma de causar estranhamento por mostrar, sob outra perspectiva, aquilo que se tornou demasiadamente familiar, partindo de algum detalhe ou opinião dissonante para conseguir reavaliar o familiar com outros olhos, como explica Queirós (2013):

eles queriam que a gente contasse essa história da redenção, a história do governo. A cidade é legal, a cidade é isso e aquilo. A gente conta a história da cidade pela história dos caras da correria. Não são os caras que são servidores públicos, são os caras do corre. Então isso dentro da cidade às vezes causa estranhamento.

Essa estratégia é central para todo o filme *A Cidade é uma só?* (2011), que parte de um pretexto documental, mas é muito mais experimental do que seus filmes anteriores. O desvio começa no edital: AQ foi selecionado em um edital do Ministério da Cultura e da TV Brasil com a temática “Brasília: 50 anos”, mas, em vez de fazer um filme em homenagem à capital, ele faz um filme de denúncia, focado na construção de Ceilândia. Ou seja, a estratégia do desvio, em Adirley, não serve apenas para esvaziar a mensagem original, mas para construir outra mensagem. Um desvio que não é apenas negativo, mas que contém uma contraproposta afirmativa.

O filme expõe a história de segregação da capital através do seu caso mais exemplar, a Campanha de Erradicação de Invasões que originou Ceilândia. O filme é em grande parte uma revisão crítica e minuciosa de uma campanha governamental enganosa, sintetizada no *jingle*

que dá nome à obra. Entre o documental e o ficcional, a denúncia e a disputa narrativa ganham mais força com a adição de elementos de ficção aos documentos.

AQ acessa o Arquivo Público do GDF para contrastar aquilo que normalmente se quer mostrar num filme institucional contra aquilo que normalmente se evita, as imagens que ficam de fora nos programas de governo. Como *samplers*, AQ usa as imagens documentais (e.g., fotos da Campanha de Erradicação) para contrastar com situações que ele mesmo cria.

O desvio frequentemente acontece na mesma cena, em uma tensão entre o som e a imagem: o som institucional de uma propaganda governamental, por exemplo, contrastando com uma imagem da periferia sem infraestrutura básica. A imagem sendo usada para criar desconfiança ou distorcer o efeito do que se diz.

Ou seja, o conflito está presente não apenas na montagem das imagens que se seguem, mas na montagem concomitante do som com a imagem. Se Eisenstein (2000, p. 158) diz que montagem é conflito, em AQ isso é forte o tempo todo, criando uma grande tensão interna no filme que nos ensina a ficar atentos e a desconfiar do discurso. Se o cinema é uma semiótica mista, AQ cria uma tensão entre o a-significante, o significante e o simbólico: quando a voz de radialista em *off* entra em contradição com a imagem, tendemos a acreditar mais na evidência da imagem — a imagem é usada para descreditar o discurso, sem que seja preciso falar nada.

O filme tem três linhas de personagens que se cruzam, mas a linha que dá nome ao filme é a história de Nancy Araújo, moradora de Ceilândia que, quando criança, cantou o *jingle* da campanha que a removeu e cujo refrão (e *slogan*) era a frase “a cidade é uma só”:

“vamos sair da invasão, a cidade é uma só
você que tem um bom lugar pra morar
nos dê a mão, ajude a construir nosso lar
Para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só
Você, você, você, você vai participar
Porque, porque, porque a cidade é uma só”
(*jingle* cantado em *A cidade é uma só?*)

A crítica à cidade *Propaganda-Total* é feita a partir da propaganda de governo que elencou crianças para cantarem a favor de sua própria erradicação. Resumidamente, AQ mostra que aquela que aparece como uma campanha socialmente inclusiva e preocupada com a construção de moradias é, na verdade, uma campanha para expulsar os invasores e criar um cordão sanitário segregador entre o centro e as satélites. Mas ele o faz, sobretudo, confrontando a propaganda governamental com as imagens que ele mesmo encontra ou produz. AQ revira os arquivos dessa história, mostra Nancy entre os documentos no Arquivo

Público e, quando não acha nenhum vídeo da campanha, faz ele mesmo uma reconstituição, filma a propaganda novamente.

Assim como o cinema oferece a oportunidade de refilmar o *jingle* (e até propor um outro *jingle*), ele é também a oportunidade de refilmar a cidade e montar outra cidade. Em vez da história de Brasília, a história de Ceilândia.

É Eisenstein, também, que compara cinema e experiência urbana ao decupar o Parthenon, ou descrever o Parthenon como montagem de planos-sequência (EISENSTEIN, 1989). Antes do *promenade architecturale* de Corbusier, Eisenstein decupa a sequência de vistas que se desdobra pra quem chega na construção grega. Além da montagem por conflito, a montagem pode ser uma forma de remontar a experiência urbana.

No Relatório do Plano Piloto, Lúcio Costa demonstra sensibilidade eisensteiniana quando planeja uma visão da Esplanada usando o ônibus como uma máquina de enquadramento, projetando o movimento do ônibus para criar uma “despedida psicologicamente desejável” (COSTA, 1957):

O sistema de mão único obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário residencial — despedida psicologicamente desejável.

Em AQ, há também o uso dessa câmera-carro ou câmera-ônibus de Lúcio Costa, mas de forma desviante — os atores estão sempre em deslocamento, percebendo a cidade por fragmentos rápidos. Como disse o próprio Lúcio Costa, a experiência rodoviária oferece uma dissolução da cidade: “Há edifícios, mas eles estão atrás, em segundo plano. A vista principal é simplesmente a estrada com árvores a toda volta (...) quando se sai do centro, é como se a cidade sumisse” (COSTA apud WISNIK, 2010).

O filme mostra bem essa dissolução da cidade na rodovia, mas sob outra perspectiva: o Plano Piloto nunca aparece como um lugar habitado, mas apenas como uma aparição entre as árvores. Ele é visto sempre em passagem, pela janela do carro ou do ônibus, que é o modo como é vivenciado pela maior parte da população que depende de um emprego no centro, mas não consegue se demorar na qualidade bucólica das superquadras porque tem de voltar para casa depois do serviço. Ainda Segundo Lúcio Costa (1957): “De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins” — nessa mistura de parque e jardim, a escala residencial-segregária aparece como paisagismo rodoviário, ou cidade de beira de estrada.

Um modo eficiente da montagem distorcer a imagem idealizada da capital rodoviária é atacando um dos pilares da concepção urbanística de Brasília: o rodoviarismo. O problema da mobilidade da capital é um refrão visual constante nos filmes Adirley, onde a experiência rodoviária é sempre mais desgastante do que eficiente. As várias cenas dentro de carro ou de ônibus (ou esperando o ônibus) evidenciam o problema da mobilidade urbana como uma questão cotidiana. São tantas as cenas em movimento que o filme *A Cidade é uma Só?* às vezes parece entrecortado por um *road movie* que não sai do lugar, rodando em círculos pelas rodovias que estruturam a malha anti-urbana da cidade, desperdiçando tempo e energia.

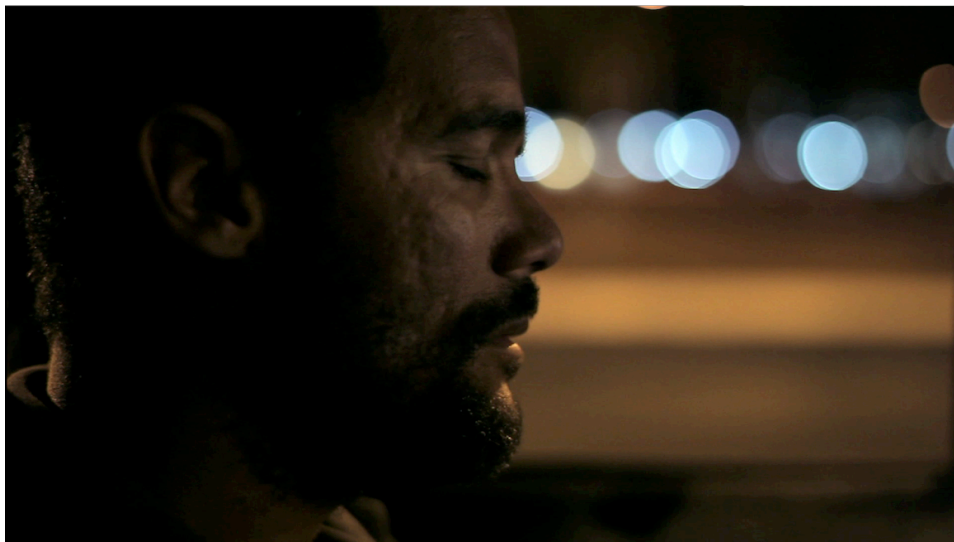


Fig. 13 e 14. Situações de esgotamento no trânsito no filme *A Cidade é uma só?*(2011)

Uma das maneiras que o filme demonstra o problema da mobilidade é através do esgotamento do corpo dos atores. Em vez de simplesmente encenar o cansaço, AQ cria situações cansativas (possibilitadas em parte pela leveza dos poucos recursos, que cabem em um só carro: dois atores, o câmera e o diretor captando o som). Como explica Queirós (2012):

A gente põe os personagens pra sentir o ambiente, pra sentir o estranhamento, a agonia que é estar na cidade e ter que pegar um ônibus de manhã. Aquela cena de Brasília a gente saiu 6 da manhã no carro e ficamos rodando até 2 da manhã do outro dia. A gente encheu dois tanques de gasolina e ficamos rodando em Brasília igual louco. Tomando pouca água, comendo pouca comida, pegando engarrafamento, pegando aquelas pistas grandes... E isso começou a trazer para os personagens uma agonia muito grande. Todo dia a gente convive com aquilo, mas quando a gente se propõe a fazer uma aventura pela cidade a gente sente que ela é.

A criação de situações foi uma maneira que Adirley encontrou de desviar da narrativa tradicional de documentário:

Quando a gente o escreveu para o edital, pensávamos em um documentário tradicional, mas já com algumas intervenções para quebrar com este real. Na concepção original tinha essa pegada, mas quando a gente foi fazer o filme notou que só aquilo que tínhamos proposto enquanto tema do documentário não daria um bom filme, então começamos a colocar intervenções com atores. Os atores, na verdade, são os caras do nosso grupo de cinema, e a partir do momento em que a gente começa a gravar e sentir que talvez o filme estava com um formato mais quadrado, chamamos duas pessoas e começamos a propor a elas situações, uma tentativa maior de intervenção (QUEIRÓS, 2012).

Enquanto a personagem principal segue uma linha de documentário mais tradicional, AQ traz duas outras figuras fortes para cruzar as histórias e fazer uma trama entre documento e ficção: Zé Bigode, vendedor de lotes irregulares em áreas de expansão, e Dildu, o trabalhador que se lança como político.

A criação do personagem de Dildu, um trabalhador que cria um partido político, é a oportunidade de o filme ir além na dissecação do *jingle* governamental e criar o seu próprio *jingle* — um *jingle gangsta* (*gangsta* é um tipo de *rap* que normalmente fala de crime ou violência). Com som de tiro e uma atmosfera familiar ao estilo que o *hip-hop* local consolidou, o *jingle* de Dildu é mais memorável do que o *jingle* da Campanha de Erradicação que dá nome ao filme.

O ator que faz papel de produtor do *jingle* é Marquim, figura importante da cena de *rap* local (que, no filme, faz o papel de um *ex-rapper* que virou marqueteiro político). O processo de gravação e edição que o filme mostra é um vislumbre do modo de produção do *rap* de Ceilândia. Marquim faz comentários sobre o funcionamento de uma propaganda, demonstrando que um *raper* conhece os truques de ritmo e rima que a propaganda usa para seduzir e que o *rap*, portanto, pode usar também. Marquim demonstra como o modo de produção do *rap* vai além do que diz De Certeau, discutido no primeiro capítulo: ele não só deixa de ser um consumidor passivo para se tornar um consumidor ativo, como ele se torna ainda um produtor, criando um novo elemento a partir da observação e do desvio do produto original.

Além do *jingle*, Dildu assume um símbolo de campanha que é a ressignificação de um gesto histórico: o “X” estampado em sua camisa remete à marca que era feita nas casas dos moradores que seriam erradicado pra Ceilândia. Dildu explica para possíveis eleitores que o uso do “X” é uma maneira de ressignificar o gesto segregador do passado. Um gesto de segregação que é voltado para negar o próprio Plano.



Fig. 15 e 16. A reincidência e ressignificação do “X” no filme *A cidade é uma só?* (2011)

A criação de situações também seria um modo de fazer a cidade participar, de ser um componente ativo das filmagens, um cinema de rua em reação a um cinema de isolamento que ele percebia que vinha sendo feito em Brasília:

[nos filmes que se fazia em Brasília] A gente nunca via a família dos caras, os filhos, pais, irmãos... Uma coisa de não se colocar em relação com os outros, de não ver o outro! A gente queria uma negação desse cinema: o nosso cinema seria um cinema de rua – era quase que um manifesto: o nosso cinema ia assumir uma outra coisa – a musicalidade da cidade, a luz da cidade... (QUEIRÓS, 2013).

Adirley filma as partes menos urbanizadas de Ceilândia, procurando no tecido urbano aquilo que é literalmente marginal, as fronteiras onde o tecido se desfaz — as casas de madeira, as ruas sem asfalto. A presença constante de ruas não asfaltadas chama atenção em uma cidade onde asfalto é sinônimo de progresso e pode ser mais uma maneira de procurar o lado avesso do rodoviário: “O que a gente faz, na verdade, é filmar a cidade lá por trás dela, nessa perspectiva de ficção científica. A cidade fica muito mais tensa, mais opressora, grandiosa” (QUEIRÓS, 2012).



Figs. 17 e 18. O avesso do rodoviário: estradas de terra em *A cidade é uma só?*(2011)

Nesse desvio da imagem da cidade, existe a formação de outro repertório de ações e outra compreensão de espaço formada a partir desse repertório. Por isso, o filme não apenas registra, mas contribui para a formação de um outro mapa da capital, que pode servir de apoio a outras formas de existir.

O escritor McKenzie Wark (2015), estudioso dos situacionistas, faz uma observação sobre o modo como Lazzarato relaciona Pasolini e Guattari que pode nos ajudar a pensar a

relação entre o desvio e a criação de territórios existenciais. Para Wark (2015), a função do desvio de narrativa não é produzir explicações racionais ou científicas, mas gerar refrões complexos (i.e., míticos, fantasmáticos, religiosos) que podem dar consistência à emergência de novos territórios existenciais. Wark acredita que essa produção de refrões pode ser uma arte tópica, que ele relaciona ao que o filósofo Fredric Jameson chama de *cognitive mapping* (i.e., mapeamento cognitivo), mas que ele sugere chamar de *affective mapping* (i.e., mapeamento afetivo): “Uma cartografia não apenas dos sentimentos mas de suas forças. Sua meta, no nosso tempo, seria partir do fracasso do neocapitalismo em produzir sujeito para seus produtos” (WARK, 2015). Isto é, a estratégia do desvio, ao criar novos refrões para novos territórios existenciais, pode contribuir para aquilo que Pasolini buscava: alimentar outras subjetividades para combater a patologia da subjetividade sob o neocapitalismo. Os refrões desviantes ajudam a dar lugar para outras subjetividades se desenvolverem.

Para pensarmos uma referência mais próxima do contexto brasileiro, o comentário de Wark corrobora a “cartografia da ação” defendida pela socióloga Ana Clara Torres Ribeiro (v. JACQUES, 2012, p. 298), que diz respeito às ações de um sujeito percebido como corpo: uma cartografia que compreenda a construção do espaço realizada pelos gestos e movimentos de um sujeito e que consiga servir de apoio à ação desse sujeito. Essa cartografia da ação faz parte da defesa de Ribeiro por um humanismo corporificado, que não perde de vista o corpo dos sujeitos, sua materialidade e seu espaço de vida. Este sujeito corporificado, sugerido por Ribeiro, nos traz para a segunda estratégia de Adirley: a importância da presença de corpos ceilandenses na tela.

3.3.2 O corpo da cidade

“A gente tem que achar esse corpo. Que corpo é esse, de periferia? É igual ao do centro? Seria incrível um corpo desconstruir isso: um corpo que falasse coisas incompreensíveis e loucas. No cinema, a fala não sendo compreensível, a forma daria uma experiência, o cara pensaria: ‘que filme é esse? Não sei, mas me impactou, pode ser um monte de coisa e com o tempo eu vou assimilando’. Não ser didático, afirmativo somente, é uma forma que pode construir um monte de coisas. Esse corpo periferia deveria falar menos e ter mais corpo, mais ação. A palavra é menos importante, porque a palavra é a gramática, e a gramática é opressora.”

Adirley Queirós, *Entrevista* (2012).

Assim como a cidade no filme de AQ não é uma cidade cenográfica, mas, sim, as ruas, muros e postes da Ceilândia real, os corpos não são corpos de atores idealizados que pousam de outro lugar para filmar ali — são corpos que fazem parte da cidade, moldados pela vivência naquele ambiente, visível nos seu gestos, suas roupas, seu jeito de andar e falar. São também, devido à condição adversa da cidade, corpos amputados, corpos-prótese, corpos-máquina.

Se, como Pasolini defende, uma das potências do cinema é participar da realidade dos corpos (não ser apenas simbólico, como nas artes plásticas), isso é tanto mais forte quanto mais o cineasta conseguir se aproximar dos lugares e pessoas que vivem no corpo aqueles lugares. AQ coloca isso com clareza quando questiona o padrão televisivo e pergunta se é possível achar um corpo da periferia:

Eu queria que as pessoas vissem o meu filme e pensassem: “cara, a gente não tem que ter como referência só esse tipo de cinema.” O corpo do cinema não precisa ser só o corpo da Globo Filmes. Para mim, são esses corpos que a gente está vendo aqui. Então tem sim uma busca pela identidade, de tentar articular esse popular que você está falando aí (QUEIRÓS, 2013. p. 47).

Qual é a importância de se questionar o padrão televisivo? Há, aqui, uma questão de disputa na ecologia de imagens que envolve a forma-cinema que ainda a torna interessante como local de disputa do imaginário político. Existe uma assimetria territorial na produção e recepção de imagens: o brasileiro está acostumado a ver Nova York e Paris na tela de cinema, e a ver o Rio de Janeiro ou São Paulo na tela de tevê, mas muitas vezes não vê uma reprodução da própria cidade. Desse modo, os centros produtores de imagem se reafirmam e se propagam como centros do mundo e podem criar uma sensação de descentramento para os consumidores periféricos.

Poder ver a própria cidade na tela envolve um dispositivo de verificação de realidade que pode ser empoderador. Se Milton Santos diz que descolonizar é “olhar com os próprios olhos” (v. TENDLER, 2006), podemos relacionar esse olhar ao poder de verificação que é ver a própria cidade na tela de cinema, ver corpos familiares, parecidos com o seu, seu sotaque, seu jeito de corpo, suas roupas.

Filmar a cidade é filmar também os corpos que habitam aquela cidade e deixar os corpos falarem para além da gramática — importa menos o que o corpo diz do que o modo como ele aparece:

Para mim, o que dá força ao filme [*A cidade é uma só*] é o Dilmar, no sentido que a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia. O laboratório para o Dilmar era assim: “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se

parecer com ele.” Pouco interessa a tua fala — o que interessa é o seu corpo. Se você fala rápido não interessa, se as pessoas não entendem não interessa — ainda que, claro que a gente queria que algumas frases fossem compreensíveis (QUEIRÓS, 2013, p. 33).

Como vimos com Pasolini e Guattari, a eficácia do não verbal pode ser mais efetiva do que a verbal porque se dirige diretamente ao corpo. Nesse momento de possível empobrecimento da linguagem verbal, dominada pela linguagem de infraestrutura empresarial, a linguagem física e a gestual ganham importância decisiva.

A estratégia de priorizar a criação de situações em vez de utilizar um roteiro bem definido colabora com essa outra estratégia de registrar os corpos próprios daquela cidade: em vez de tentar conformar o corpo a uma gramática e a instruções performativas preestabelecidas, a criação de situações permite que o corpo se vire ou improvise em determinado ambiente com seu próprio repertório e ritmo, deixando aparecer as várias relações que aquele corpo tem com o ambiente que lhe é estranho ou familiar — reações afetivas, automáticas, confortáveis, receosas, expansivas, contraídas, etc.

Esse tipo de registro se aproxima daquilo que as autoras Paola Berenstein e Fabiana Dultra chamam de corpografia urbana — o registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta (JACQUES, 2012, p. 300). A cidade sobrevive nos gestos e movimentos de um corpo - se o corpo percebe a cidade como um conjunto de condições interativas, a corpografia seria a expressão sintética dessa interação, que é uma relação coadaptativa entre corpo e ambiente.

Inscritas na corporalidade, as corpografias não precisam ser representadas para se tornarem visíveis. As autoras propõem essa abordagem como uma espécie de cartografia corporal que é em parte uma reação à espetacularização da experiência urbana cenográfica, baseada nas imagens veiculadas pelos centros produtores de imagem.

No caso de AQ, essa corpografia tem de passar pela máquina do cinema, que é feita por uma série de componentes como o roteiro, a equipe, a iluminação, o cenário, etc. Toda essa “gramatização” que pode acabar transformando o ator em mais uma peça do *mise-en-scène*:

A gente queria jogar essas coisas e também provocar no sentido de outro corpo. ‘Que corpo é esse de que a gente está falando?’. Estou falando de uma tese minha, que eu talvez ainda não tenha conseguido fazer, mas que é um pouco a minha expectativa de pensar o cinema: se o nosso corpo ainda está gramatizado nessa relação do cinemão, ele nunca vai ser um corpo nosso, e não vai conseguir ser o corpo que a gente está buscando. Porque o corpo do cinemão é muito maior do que a possibilidade do ator atuar. Tem a câmera posicionada, a luz que é colocada de uma certa maneira: não é só uma questão da atuação do ator, do que ele pode gestar. Ela transforma o ator em mais um elemento na *mise-en-scène*: tem a luz, tem o fotógrafo, tem o ator.

Ele é mais um elemento e, na minha leitura, ele nunca vai conseguir descolar dessa coisa se ele não buscar uma outra gramática. A gente não passa nem perto disso: a gente ainda faz cinemão, vamos dizer assim. É um cinemão tosco. A gente está usando o código de gravação do cinema plano, do plano aberto, onde a camera está olhando: a imparcialidade da câmera da ficção, saca? (QUEIRÓS, 2013. p. 61).

Ou seja, toda a aparelhagem da gramática do cinema deve ser levada em consideração para se conseguir provocar a situação propícia — como no caso exposto da situação de exaustão no trânsito que só foi possível pelo tamanho reduzido da equipe, que cabia em um só carro.

Nesse sentido, é interessante pensar como o baixo orçamento pode, às vezes, andar junto da inventividade, já que o cinema “câmera na mão”, menos aparelhado de recursos industriais, pode conseguir uma captação mais leve e improvisada, menos gramatizada. Não o digo para fetichizar o baixo orçamento, mas para perceber como a aprendizagem com baixo recurso envolve uma outra racionalidade, relacionada à flexibilidade tropical mencionada por Milton Santos.

Os filmes de AQ podem ser uma boa maneira de registrar alguns conceitos de Milton Santos porque, na sua própria maneira de serem pensados e produzidos, são um trabalho de contrarracionalidade e têm intimidade de corpo com as questões que o geógrafo colocou. Por exemplo, os atores nos filmes de AQ tem algo dos *Homens Lentos*, aqueles que vivem a temporalidade dos espaços opacos da cidade, em oposição àqueles que comungam com as imagens pré-fabricadas das zonas luminosas.

Apesar da lentidão literal imposta pelos deslocamentos desgastantes da cidade (e.g., o ônibus, a distância do hospital, a falta de recursos, etc), a lentidão dos Homens Lentos não implica raciocínio devagar ou pouca ação, pelo contrário — a lentidão não é um grau de aceleração, mas um outro tipo de movimento (JACQUES, 2012, p. 294). Mesmo amputados, os corpos são criativos, ágeis e de raciocínio rápido. Os agenciamentos adversos diminuem parcialmente sua potência de agir, mas a maneira que eles reinventam outros relacionamentos permite que se tornem potentes. No filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), AQ trabalha muito, através da ficção científica, essa ambivalência dos amputados que se tornam potentes, parecendo, às vezes, ciborgues da gambiarra, que *hackeiam* as próprias extensões corporais.

Dois dos três protagonistas do filme têm algum impedimento físico: Marquim usa cadeira de rodas e Sartana tem uma prótese de perna. Ambos são vítimas da violência policial. A cidade sofre de uma restrição geral dos movimentos que, no corpo deles, fica mais evidente. Marquim deixa de fazer fisioterapia porque o deslocamento até o Plano Piloto é muito penoso: além de estar na cadeira de rodas, há uma amputação também em ter que pegar uma hora de metrô para chegar no centro da cidade, onde está o hospital. A mobilidade reduzida pelo

transporte precário e a exclusão pela distância ficam mais evidentes nesses corpos. A cadeira de rodas é só mais um elemento do conjunto de relações debilitantes que vai da cidade até a pele.

Sartana se diz amputado da cidade: “a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim (...) não queria mais sair de casa.” A cidade é amputada não apenas pela mobilidade reduzida mas também pelo fechamento do principal ponto de encontro e expressão estética do grupo de amigos: o baile do Quarentão, onde se reuniam para mostrar e difundir novos passos de dança. A dança é um tema recorrente no filme *Branco Sai Preto Fica*. O baile persiste por todo o filme como um membro fantasma da memória coletiva — coça, incomoda, excita, mas não está mais lá. Ainda assim, Marquim dança com a cabeça e com as palavras, sentado na cadeira de rodas em casa, e Sartana dança em movimentos curtos em algum outro baile da cidade.

O filme trabalha com movimentos permitidos ou negados, desde o gesto e o passinho até o deslocamento metropolitano. Como dito no capítulo anterior, a partir de HO, o filme nos ajuda a pensar uma estética do Urbanismo menos a partir das formas e mais a partir dos movimentos e dos encontros permitidos pelos movimentos — o que já sugeria Milton Santos quando descreve a cidade rígida como um sistema de gestos sem surpresa.

O som é outra questão importante em seus filmes, e também pode ser algo muito corporal. A corporalidade do som presente na captação direta, que não registra apenas as gírias e os sotaques, mas também as motos que passam na rua, atrapalhando a inteligibilidade das palavras. Afinal, importam menos o sentido do que o jeito de falar e a presença naquele ambiente sonoro.

Como observa McKenzie Wark (2017) sobre um livro de Kodwo Eshun: “O campo de estudo aqui é não tanto a música em si quanto os ambientes que a música cria em conjunto com espaços, sistemas de som, e corpos (...) uma Kinoestética, um ramo da Psicogeografia”.

Se a psicogeografia é a ação do meio geográfico sobre a afetividade, como dizem os situacionistas, a kinoestética seria a ação afetiva deste meio ambiente sonoro, criado não somente pela música propriamente dita mas pelos vários sons da cidade. A corpografia se forma não apenas pela relação entre corpo e espaço, mas também em relação ao ambiente sonoro que deforma esse espaço e os ritmos do corpo. Eshun cunha o termo kinoestética para abordar a maneira que a música pode explorar outros tipos de movimentos a partir de outra compreensão de corpo e espaço, de uma forma que dialoga com a ficção científica, presente nos filmes de Adirley como *Branco Sai, Preto Fica*. O situacionista Asger John, aliás, já havia dito que a psicogeografia seria “a ficção científica do urbanismo” (JACQUES, 2003, p.80).

A ficção científica, como a música, é uma forma de desvio que permite reinventar a potência desses corpos: através do filme, corpos amputados pela marginalização podem *hackear* a relação corpo-máquina para construir naves e bombas de som. A distopia e a viagem no tempo podem ser maneiras de registrar as diferentes temporalidades da cidade e apresentar uma visão crítica da modernidade oferecida ou imposta pela cidade atual.

3.3.3 Afrofuturismo

“O futuro é um guia bem melhor para o presente do que o passado”.

Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun*

“eu sou o astronauta o Brasil é a Lua cuja poeira mostrar-se-á ao mundo sublixo”.

Hélio Oiticica, *subterrânia*



Figs. 19 e 20. Na cena de abertura fo filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), o contraste entre as fotos de dança em *stills* e o confinamento físico do narrador, que ainda assim dança em pequenos gestos

A cena de abertura de *Branco Sai, Preto Fica* (BSPF) é, ao mesmo tempo, uma cena de dança e de confinamento. A imagem do protagonista Marquim em cadeira de rodas alterna com as fotos de um baile onde vemos pessoas dançando. Em vez do desvio que parte de um documento oficial para criar uma outra versão, como em *A Cidade é Uma Só?*, aqui se parte da força das sobrevivências.

BSPF é também um filme de denúncia, mas, dessa vez, a situação na cidade é levada ao exagero da ficção científica. Um agente enviado do futuro tem a missão de incriminar o Estado Brasileiro pelos crimes cometidos contra a população periférica. A missão do agente parece ser a missão do próprio filme, que tem como ponto de partida um fato real: o fechamento do Quarentão, uma casa de festas importante para a cena cultural de Ceilândia nos anos 1980, palco de bailes *black* e festas de *hip-hop*.

Novamente, Adirley parte de uma frase marcante dita por uma figura de autoridade. Se antes foi o *slogan* “a cidade é uma só”, dessa vez é a frase dita pelos policiais quando chegaram para fechar o baile: “branco sai, preto fica”. É a violência da ação policial no fechamento do baile que deixa Marquim em cadeira de rodas e Sartana com uma prótese de perna.

O filme constrói um mundo a partir dessa frase — se é sonho, delírio ou ficção científica, creio que o mais importante seja notar como o filme é ancorado no exagero ou na variação de experiências reais. Por exemplo, para entrar no Plano Piloto, é preciso um passaporte, no qual, entre outras informações, a pessoa é classificada como preta ou branca. À primeira vista, o passaporte pode parecer um exagero do roteirista, mas, ao mesmo tempo, ele é apenas uma ênfase na violência cotidiana presente na frase do policial e no nome da cidade-satélite, entre inúmeros outros exemplos. Ou seja, as ficções talvez não sejam exageradas frente à desmesura das situações reais — o exagero é o cotidiano do racismo brasileiro. Talvez seja mais exato dizer que, em vez de exagero, a invenção é apenas uma variação ficcional de uma segregação que já acontece. Um modo de se fazer notar aquilo que se tornou familiar. O futuro no filme parece sempre uma versão alternativa do presente, montado pelo exagero ou variação de coisas que já existem, do mesmo modo que a cenografia é uma reinvenção de elementos da cidade: o túnel de metrô, um contêiner, a lataria de carros velhos, os viadutos e as passarelas.

A pesquisadora Kênia Freitas (2015) sugere ler a ficção científica de Adirley como uma obra afrofuturista. Afrofuturismo é um termo que diz respeito a histórias fantásticas que partem da experiência da população negra marginalizada, partindo do princípio de que “a existência negra e a ficção científica são uma e a mesma” (ESHUN 2003 apud FREITAS,

2015). Isto é, a situação da população marginalizada é tão radical, que a ficção científica é uma maneira de tentar abordá-la.

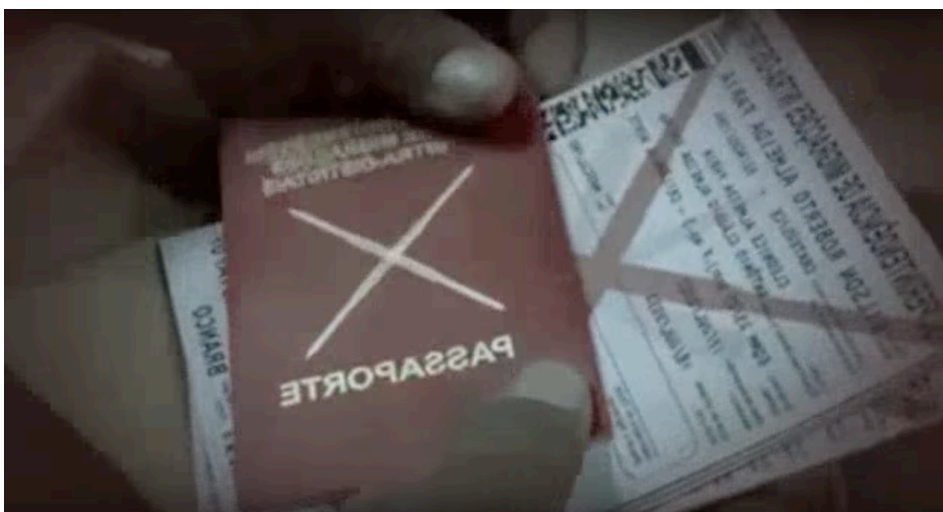


Fig. 21. O passaporte em BSPF, retomando o “X” que aparece como refrão visual no filme anterior.

Para o escritor Kodwo Eshun, o afrofuturismo é “um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros criadas em um século hostil à projeção afrodiáspórica” (ESHUN 2003 apud FREITAS, 2017, p. 130).

Freitas situa como grande referência o filme-ensaio *O Último Anjo da História* (1996), do ganês-britânico John Akomfrah, que não apenas documenta a genealogia do afrofuturismo, mas é em si mesmo uma peça afrofuturista.

A obra de Akomfrah talvez seja a principal incorporação cinematográfica das teorias pós-coloniais feitas na Inglaterra, sobretudo a partir de Stuart Hall (sobre quem, aliás, ele tem também um filme-ensaio). O cineasta foi e ainda é importante no debate e na construção de um cinema pós-colonial focado, sobretudo, na questão da diáspora negra. No filme de Akomfrah, o afrofuturismo é uma maneira de sugerir um futuro alternativo, não centrado apenas no Ocidente.

O meu interesse principal aqui não é argumentar se BSPF é afrofuturista ou não, mas mostrar como essa leitura abre portas para pensar a ficção científica como uma estratégia para falar da experiência pós-colonial periférica e para utilizar uma reconstrução crítica da memória para propor ou exercitar uma modernidade alternativa, percebendo como a modernidade que temos, representada e implementada por Brasília, já fracassou.

Eshun, pensador do afrofuturismo que participa como pesquisador e entrevistado no filme de Akomfrah, argumenta que a experiência do marginalizado se aproxima da experiência de alguém situado em um futuro distópico. O escravizado seria o maior exemplo de alguém tratado como alienígena em seu próprio planeta — alguém que viu o fim de seu

mundo, teve sua memória apagada e foi transplantado para outra terra. Ou seja, a distopia da ficção científica não seria uma visão pessimista do futuro, mas uma versão de um presente alternativo que já existe, mas é vivido apenas pelos marginalizados. O marginalizado vive a distopia, ou toda utopia é uma distopia para quem ficou de fora.

Seguindo uma linha de argumentação parecida, a filósofa Deborah Danowski e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro também comentam a ficção científica como maneira de abordar a distopia vivida pelos ameríndios - os ocidentais temem o fim do mundo, mas os nativos já o viveram através do que os autores chamam de a Primeira Grande Extinção Moderna: “esse evento americano, quando o Novo Mundo foi atingido pelo Velho como se por um planeta gigantesco (...) a maior catástrofe demográfica da história até o presente, com a possível exceção da Peste Negra” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.138). Os autores lembram que o antônimo de indígena é alienígena, e o mundo já acabou várias vezes, no encontro de um com o outro.

Seguindo a sugestão de leitura de Eshun, a ficção científica nos filmes de AQ seria uma maneira de tentar transmitir a alienação e a violência presentes desde a criação de Ceilândia. Se a distopia é uma visão alternativa do presente, o colapso do rodoviarismo não é um possível fracasso futuro, mas sim o fracasso atual do rodoviarismo, visto pelas pessoas para quem ele já deu errado. Mas, nesse fracasso, pode haver também uma potência: no filme de Akomfrah, a falência da cidade de Detroit, outrora centro da indústria automotiva norte-americana, aparece como a oportunidade de uma cultura marginal se reinventar dentro de um tecido urbano que perdeu o fluxo dominante, mas tem vitalidade e flexibilidade para improvisar outros modos de sobrevivência. Quando a zona luminosa de Detroit se tornou opaca, surgiram experimentações musicais importantes, que guiaram também experimentações de modos de vida.

É significativo que o filme de Adirley gire ao redor do fechamento do Quarentão. A proibição de um baile *black*, afinal, é uma espécie de reconhecimento de sua importância política. Para Eshun (1998, p. -001), a reinvenção da música pode servir de referência para outros campos e, por isso, é o principal instrumento experimental ou vanguardista do Afrofuturismo. A música é uma ferramenta de exploração do futuro, e pode nos transformar de “censores” em “sensores”.¹²

Se a ficção científica é uma exploração teórica das possibilidades latentes da tecnologia atual, a música é a exploração prática dessa tecnologia, abrindo caminho para o conhecimento pelo corpo. O *turntable*, por exemplo, é um objeto que surge para gravar e reproduzir sons, mas seu uso é desviado para se tornar um instrumento. O desvio, nesse caso,

¹² No original: “You are not censors, but sensors” (tradução minha).

é a exploração do que pode uma tecnologia que a princípio não foi pensada para aquilo, mas que, depois de desviada, pode ser a porta de entrada para a exploração de relações estéticas imprevistas.

Como diz Milton Santos (2008, p. 103), os objetos têm vida própria, mas podem ser revivificados pela ação:

Vivemos num mundo onde já não temos comando sobre as coisas, já que estão criadas e governadas de longe e são regidas por imperativos distantes, estranhos (...) os objetos se tornam sujeitos. Mas nenhum objeto é depositário do seu destino final e não há razão para um desespero definitivo. Num mundo assim feito, não cabe a revolta contra as coisas, mas a vontade de entendê-las, para poder transformá-las (...). As determinações mudam, mudando os objetos. As ações revivificam as coisas e as transformam.

Eshun defende que a exploração musical pode sugerir uma outra percepção corporal e, portanto, um outro espaço futuro (e.g., a kinoestética, que Wark chamou de um ramo da psicogeografia). Eshun (1998, p. -001) chama de Ficção Sônica essa imaginação liderada pela exploração musical onde o ouvinte é abduzido pelo som para habitar outramente o corpo:

Você é voluntariamente modificado por máquinas íntimas, sequestrado por áudios para os habitantes internos do seu corpo (...). O ciborgue hipersensorial vivencia a si próprio como uma galáxia de sensações áudio-táteis. Você não é censor, mas sensor, não esteta, mas kinoesteta.¹³

Para Eshun, portanto, a conquista estética empreendida pelo som não diz respeito a uma questão narrativa onde um povo empatiza com o lamento da música de outro povo, mas é uma modificação material da compreensão do corpo através da nova tecnologia sonora. Como coloca Oiticica (2011, p. 180), “MÚSICA não é ‘uma das artes’, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo.” A tecnologia digital, para Eshun, pode ser pós-humana, mas não é desencorpada — ela nos afasta do humano (i.e., do modo como a cultura ocidental compreende o humano), mas não do corpo.

Se o futuro já chegou, mas é distribuído de forma desigual, Eshun argumenta que a música vem do futuro e pode reconfigurar o mito da máquina, como a bomba de som no filme de Adirley construída para explodir a modernidade de Brasília. No final de *Branco Sai, Preto Fica*, os Homens Lentos são potentes e habilidosos o suficiente para construir uma bomba sonora, composta não apenas da produção musical local (como o *rap*) mas também do som da feira, dos ambulantes, dos carros de som, enfim, de toda paisagem sonora da cidade. A

¹³ No original: “You are willingly mutated by intimate machines, abducted by audio into the populations of your bodies (...) The hypersensual cyborg experiences herself as a galaxy of audiotactile sensations. You are not censors but sensors, not aesthetes but kinaesthetes” (Tradução minha).

distopia está presente na atmosfera do filme, mas, na linha de ação, há um otimismo combativo. Em uma cidade tão recente, Adirley não pode recorrer a um passado ideal ou a uma cultura original, mas ao futuro, onde a periferia consegue fazer uma bomba sonora para destruir o centro da capital.

A ideia de distribuição desigual do futuro pode ainda ser um modo de expressar a integração desigual de temporalidades entre as zonas opacas e as zonas luminosas. Milton Santos (2008, p. 146) discute como a integração técnica do território tende a efetuar também uma integração do tempo, buscando a conexão instantânea entre as cidades:

o tempo que está em todos os lugares é o tempo da metrópole, que transmite a todo o território o tempo do Estado e o tempo das multinacionais e das grandes empresas (...). No passado, São Paulo sempre esteve presente no país todo: presente no Rio um dia depois, em Salvador três dias depois, em Belém dez dias depois, em Manaus trinta dias depois... São Paulo hoje está presente, em todos os pontos do território informatizado brasileiro, ao mesmo tempo e imediatamente.

As cidades, se não são máquinas do tempo, são laboratórios de temporalidades. Nas zonas luminosas, o tempo é o tempo da metrópole, que hoje é imediatamente atualizado, enquanto, nas zonas opacas, outras temporalidades podem ser experimentadas, que, por serem alternativas, podem parecer vindas do passado ou de um futuro alternativo. E mesmo o tempo da metrópole carrega também outros tempos: o tempo de São Paulo não é apenas o das grandes empresas, mas é também a temporalidade do *rap* nacional, como vimos.

A desigualdade na distribuição de tempos é reconhecida pelo próprio Lúcio Costa (COSTA, 1994) quando ele coloca o Plano Piloto como uma antecipação, uma espécie de instauração experimental do futuro no presente:

“E como, capitalismo ou socialismo, a tendência universal é todo mundo virar, pelo menos, classe média, o chamado ‘Plano Piloto’ pode ser considerado uma antecipação. Assim, na realidade futura, quando lá chegarmos, todos indistintamente se sentirão à vontade e ambientados no aconchego antigo e condigno da ‘velha capital’”

Os filmes de Adirley percebem e participam dessa disputa temporal, não querem esperar que o futuro seja distribuído. Como foi dito sobre o anticolonial de HO, tampouco é o caso, aqui, de procurar uma cultura tradicional que derrote o tempo hegemônico, mas de reivindicar a possibilidade de exercício de outros tipos de movimento e de exercitar um outro futuro, isto é, um contrafuturo.

Além da bomba sonora destruidora, BSPF termina com a missão bem-sucedida do agente, que é congratulado pelas provas obtidas que permitirão acionar o governo brasileiro na justiça para ressarcir as famílias prejudicadas. Missão que o próprio filme parece tentar cumprir de alguma forma, ao contribuir para a modificação do mapa cultural de Ceilândia.

Mesmo recriando a cidade em um cenário de ficção científica, *Branco Sai Preto Fica* é um filme intimamente relacionado à cidade-satélite, um filme que não poderia ter sido feito no Plano Piloto. Poderíamos ter apontado outras estratégias, mas creio que o mais relevante é ressaltar essa relação intrínseca dos filmes com a cidade e a maneira como a vivência urbana aparece em cada obra. É um cinema que surge de determinada urbanidade e que é também, em si, uma forma de fazer cidade.

3.4 Ceilândia devora Brasília

“Nosso ponto de partida é que cada geração reescreve a sua própria história”

Reece Auguiste, *Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo*

Brasília foi criada em 1960 e revisitada pelo seu criador quase trinta anos depois, em 1987, quando a tendência metropolitana da capital já era perceptível. Passados mais trinta anos, a cidade é revisitada pela periferia, que começa a ocupar o centro. No início do século XXI, Ceilândia devora o mito de Brasília.

Adirley participa desse processo, mas é a própria cidade que faz essa devoração diária, na criação cotidiana de quem a ergue e começou a erguer desde quando as casas eram invasões. Se Brasília é o grande mito do Brasil moderno, é natural que não seja construída apenas pelo gesto primário de um gênio solitário iluminado, mas pela contribuição milionária dos vários gestos do gênio anônimo coletivo.

Se Tropicália oferecia um duplo mítico para Brasília, Ceilândia atualiza e faz esse papel com maior intimidade. Mas Paola Berenstein nos lembra de Oiticica: a pureza é um mito, e o “Brasil [é o país] de *Tropicália* e de Brasília e, também, de tropicálias em Brasília” (JACQUES, 2016, p. 155). Isto é, pode ser mais fértil pensarmos por ambiguidades do que por oposições simples — Brasília nunca foi apenas a cidade rígida dos gestos sem surpresa, embora a política de segregação da cidade tenha se esforçado para isso. A cidade sempre foi constituída também pelas tropicálias dos gestos aberrantes.

Os filmes de Adirley nos ajudam a enxergar os gestos de resistência que estão por toda parte, mas que, às vezes, passam despercebidos. Quando são numerosos e solidários o suficiente para atingir uma massa crítica, esses gestos podem passar por uma concreção:

ganham visibilidade política e mudam de estado físico e social. A frequência insistente dos corpos dá lugar à materialidade das casas. É quando uma ocupação consegue ser reconhecida como legítima (e.g., Paranoá, Vila Planalto, Vila TeleBrasília, Núcleo Bandeirante, etc.) ou quando uma satélite passa a ter autonomia (e.g., Ceilândia e Taguatinga). Embora o planejamento urbano seja segregador, a cidade também é cotidianamente construída pela insistência dos movimentos não planejados.

A reconstrução física da cidade devora também a construção do imaginário. Se Brasília tem uma função mítica, o debate sobre a cidade não pode ser apenas racional, mas sempre ético-estético. Como foi dito sobre Oiticica, o mito dos índios antropófagos deu lugar ao mito popular das ruas e favelas. Talvez não seja possível a desmitificação total, mas sempre a substituição de um mito por outro. De toda forma, o meu argumento aqui não é substituir o mito de Brasília pelo mito da satélite. Como avisa o historiador Adrián Gorelik (2005, p. 171), citando Bruno Zevi, há um perigo a ser evitado: “os perigos da sedução populista da imagem das barracas como ‘cidade verdadeira, onde pulsa a vida’ frente à ‘cidade artificial’, sedução típica nos primeiros comentários [sobre Brasília]”.

Brasília é complexa — a Superquadra está longe de ser Pruitt-Igoe. O modo de vida do Plano Piloto conquistou um nicho considerável de sucesso: “como poucos lugares do mundo, em Brasília deveria ser começado um estudo ao contrário, perguntando-se pelas razões do êxito das premissas modernistas da moradia coletiva” (GORELIK, 2005, p. 173). A questão, portanto, não é dizer que as superquadras deram errado, mas perceber que só deram certo para poucas pessoas.

A crítica do modelo excludente não precisa deixar de reconhecer que há alguma potência no desenho original. Revisitar o mito fundacional da cidade é lembrar também que Brasília já foi uma cidade experimental, de uma ousadia que parecia mais possível nos anos 1950 do que parece agora. Perceber o ímpeto experimental da construção inicial pode ser um estímulo para incentivar a parte rígida da cidade a retomar a experimentação, que hoje é liderada pela luta por moradia ou pela especulação imobiliária.

Procurei as dinâmicas urbanas por trás dos filmes de Adirley para perceber que não é por acaso que a história começa a ser narrada pela periferia. Ou melhor, a periferia sempre narrou muitas histórias, mas hoje ela encontra mais ouvidos, na medida em que a massa metropolitana altera as relações de dependência da capital. A crítica à colonialidade de Brasília parece inevitável à medida que Ceilândia se impõe como evidência física e altera o mapa da produção cultural.

Assim como Kodwo Eshun fala em contrafuturos, a história colonial de Brasília é a história anticolonial de Ceilândia — não a história dos pioneiros bandeirantes que

empreenderam a Marcha para o Oeste, mas as histórias de lutas e contrafinalidades que estiveram presentes desde o momento inicial. Contestar o mito original não é só buscar uma cidade mais eficiente do ponto de vista social, mas disputar existencialmente uma outra visão de modernidade que sempre esteve incubada — que não nasceu agora, mas ganhou tamanho. Enquanto a periferia não consegue fundar de fato uma cidade no centro de Brasília, os filmes de Adirley antecipam a fundação e já habitam a cidade futura.

4. CONCLUSÃO

“O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto (...). A relação entre terra e corpo é crucial.”

Eduardo Viveiros de Castro, *Os Involuntários da Pátria*.

“A associação das ideias existe para o Direito, para a Economia política, para a Estética... Pergunta-se, por exemplo, se basta atirar uma flecha sobre um lugar para devir possuidor dele, ou se é preciso tocá-lo com a mão: trata-se de saber qual deve ser a associação entre alguém e alguma coisa, para que este alguém devesse possuidor da coisa.”

Gilles Deleuze, *Empirismo e subjetividade*.

O mote dessa dissertação foi a procura de uma crítica estética radical do cotidiano: como retomar a potência criadora ou experimental das vanguardas para recriar o cenário material no qual a vida em comum se desenrola? Parti do princípio de que uma visão ampliada da Estética, liberando-a das artes, poderia ser uma maneira de recolocar a sua radicalidade experimental, devolvendo-a à vida.

Ao longo da pesquisa, o viés pós-colonial surgiu no meio do caminho como uma maneira crítica de abordagem cultural que poderia abarcar diferentes escalas de atuação sobre o corpo e o território - a colonização como transformação ambiental e comportamental. A análise das obras dos artistas e pensadores que encontrei me levaram a concluir que uma estética anticolonial deve ter uma abordagem crítica e unitária, isto é, que abranja qualquer recurso de criação de ambiências, assim como os relacionamentos e comportamentos envolvidos nessas ambiências, de tal forma que pudéssemos perguntar se determinado arranjo é repressor ou libertário.

Dos situacionistas a Hélio Oiticica (HO) e Adirley Queirós (AQ), uma ambiência pode ser uma instalação ou uma situação cinematográfica, mas pode ser também o cotidiano, a vida urbana, um encontro coletivo, enfim, as diferentes escalas de experiência não se excluem, mas se informam mutuamente.

As principais referências nesse percurso foram o pensamento e a atuação estética de alguns artistas brasileiros e o contexto que eles ressaltam ou representam. O primeiro momento do trabalho foi marcado pela devoração que Oswald de Andrade percebe e torna consciente como programa de reeducação da sensibilidade – a estética pensada em termos de hábitos, contágios e sobrevivências. A Antropofagia é uma referência pra todo o trabalho

porque a sua ambivalência crítica permite que ela se atualize a cada vez que reaparece, sem essencialismos identitários, percebendo como diferentes mecanismos de domínio ou disseminação de cultura interagem caso a caso.

No segundo capítulo, o trabalho de Oiticica proporciona uma visão da vida urbana do Brasil na década de 1960, entre a marginalidade e a cultura de massa. O seu papel de mediador entre o morro e o asfalto é muito fértil para pensar uma teoria-prática da descolonização – HO retoma o programa de Oswald e o atualiza como Superantropofagia, situando-o em um novo contexto internacional e midiático. O termo anticolonial, que aparece vinculado à ideia de experimentação crítica, nos fornece uma abordagem mais radical que passa a ser assumida ao longo do trabalho.

No terceiro capítulo, o trabalho de Adirley Queirós potencializa algumas questões de HO: já não é um mediador que fala, mas a própria periferia que se manifesta em seus filmes – há uma força da presença da cidade que aparece nos corpos e situações montadas pelo diretor ceilandese. A posição combativa e experimental de Adirley é um bom exemplo anticolonial contemporâneo de disputa estética pela transformação do território.

Oswald de Andrade fala a partir de uma posição de elite, mas marca um posicionamento importante do Brasil em relação à Europa; Oiticica se aproxima da favela, mas ainda é um mediador entre a favela e o asfalto; Adirley fala de dentro da periferia, e consegue ganhar espaço de disputa. Três momentos que demonstram diferentes possibilidades de disputa estética anticolonial. Depois de ter examinado esses casos, volto aqui aos fundamentos para fazer um último comentário que diz respeito à minha experiência pessoal do solo livre em Brasília, por acreditar que esta é uma questão relativamente pouco discutida nas críticas sobre a cidade, e que está na base de uma poética radical do chão: a noção de propriedade e repartição da terra.

Para falar do solo livre, é preciso antes comentar brevemente sobre como o solo não livre se naturalizou. A colonização como estratégia de ocupação política e transformação ambiental, como vimos, é uma questão elementar da arquitetura e do urbanismo. Mesmo antes da criação moderna do urbanismo como ciência da cidade, há métodos de ocupação e organização do território que, em alguma medida, se confundem com o surgimento das leis que organizam uma coletividade, como as leis de propriedade — a cerca, repartição da terra, é o início da lei ou a materialização dela.

A terra indistinta é recortada em unidades discretas sobre as quais se pode legislar. Talvez o maior exemplo de uma aplicação em larga escala desse princípio seja o Império Romano, cujo método, em alguma medida, foi retomado pelos impérios ocidentais seguintes (e.g., português, espanhol, francês, inglês, norte-americano, etc). Antes de ser cartesiana, a

grade foi o princípio que atendeu às necessidades de organização do império para ordenar tanto as cidades quanto o campo. O tabuleiro xadrez da grade fornece uma combinação de rigidez e liberdade que continua regendo o desenho urbano desde a congestão de Nova York até a erradicação de Ceilândia, adaptada às novas demandas de densidade ou espriamento.

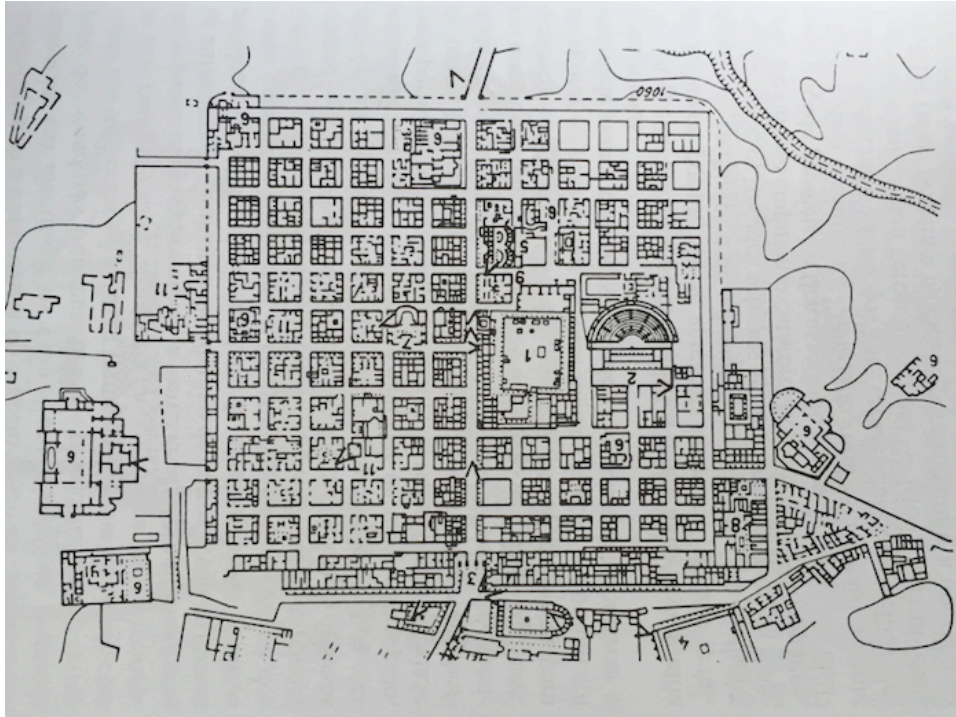


Figura 22. Planta da cidade de Timgad (século II d.C). fonte: Benévolo (2007).

O cruzamento de dois eixos, *cardus* e *decumanus*, que determina a ordenação das cidades coloniais romanas, segue os pontos cardeais e pode se estender globalmente. Os eixos são sempre pensados dentro de uma lógica viária — a cidade é um correlato da estrada, e Roma foi uma empresa de construir cidades. A força da colonização romana dependeu da construção de vias (i.e., pontes, estradas, aquedutos) tanto quanto do seu exército. A engenharia infraestrutural se desenvolve como um braço da ciência militar. Esquadrinhar não é apenas uma forma de controle, mas uma forma de compreender e antropizar o mundo — as cidades disseminam sensibilidades.

O ponto aqui não é argumentar pela genealogia romana da quadrícula — Foucault (2013, p. 24) diz que a atividade romana é uma atividade jardineira, mas isso é verdade também para o Império Persa: o princípio formal do ordenamento por dois eixos pode ser observado no *chahar bagh*, o jardim palaciano dividido em quatro partes. Acampamento romano ou jardim persa, a questão é observar que o esquadrinhamento da grade, por diferentes caminhos, eventualmente alcança a totalidade do globo em paralelos e meridianos. O Meridiano de Greenwich, estabelecido em 1884, marca o centro colonizador do mundo de então, o *Axis Mundi* colonial.

Estendo o argumento desde Roma ou Pérsia até aqui para demonstrar que, além de ser um tema primordial para pensar o modo como modificamos o território e a nós mesmos, a colonização se reinventa e tem também uma urgência contemporânea: vivemos a era em que o processo de integração técnica alcança o globo inteiro em uma só ecologia midiática ubíqua e instantânea. É também a era do Antropoceno, quando a colonização humana assume a escala de uma força geológica.

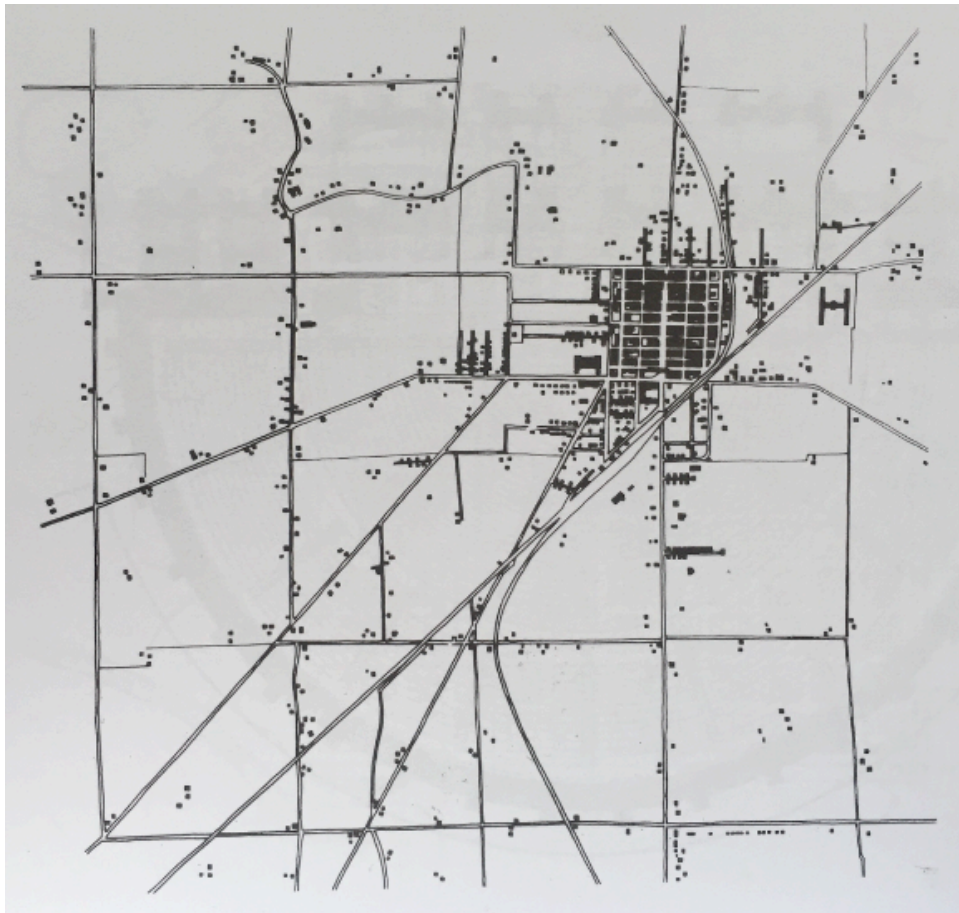


Figura 23. A divisão de terras (*centuriatio*) na planície emiliana, na Itália. fonte: Benévolo (2007).

Em resumo, vivemos no mundo estriado pela força colonial, onde a terra toda tem dono e endereço. O fato do nosso direito ser ainda largamente baseado no direito romano é apenas o fato mais óbvio dessa herança colonial, que informa nossa sensibilidade e a maneira como percebemos a divisão de terras: como reagimos ao latifúndio ou à invasão de uma propriedade ociosa. A ideia de função social da terra, presente na nossa Constituição, tenta flexibilizar essa visão inviolável da propriedade que, no entanto, ainda é muito arraigada.

A antropização do mundo é também a naturalização do solo não livre. Não é só uma questão de controle, mas de sensibilidade. Deleuze e Guattari chamam essa força colonial de força estriadora, e a identificam com a ação do Estado, que modifica o mundo de cima para baixo, em oposição à experiência lisa da terra indeterminada. Em alguma medida, essa

dicotomia corresponde à separação, já comentada, que Milton Santos faz entre zonas opacas (i.e., lisas) e zonas luminosas (i.e., estriadas).

A questão é perceber, como os próprios autores ressaltam, que há opacos entre as zonas luminosas e há experiências lisas no mundo estriado. A superantropofagia anticolonial nos ensina que há sempre alguma coisa que escapa nas dinâmicas dos contrafluxos e sobrevivências. Não é preciso reverter o estriamento do mundo, mas perceber outras potências de uso dessa grade de controle. Nesse contexto, entendo que a validade da experiência do solo livre de Brasília é proporcionar uma outra experiência sensível da repartição da terra — a tentativa de usar o estriado para criar uma experiência do liso.

O solo livre é a experiência mais original do Plano Piloto, cuja radicalidade talvez seja difícil de perceber agora que o modernismo parece algo antiquado, que depende do tombamento para sobreviver. Brasília costuma ser abordada nos mesmos temas, como o rodoviarismo ou o zoneamento funcional, temas fundamentais, mas que não tratam daquilo que é a experiência mais única da cidade. A crítica costuma se ater àquilo que aproxima o Plano Piloto de um receituário modernista ultrapassado, em vez de ressaltar o que o distingue como um experimento radical razoavelmente bem-sucedido. Se quisermos conhecer a cidade pelo que ela tem de mais específico, acredito que a experiência do solo livre seja a sua característica mais marcante.

O solo livre é o solo liso: a cartografia mental é estriada, mas a experiência do corpo é lisa. Pode ser que a segregação rodoviária das cidades-satélites seja de fato “uma educação capitalista do espaço”, como dizem os situacionistas, mas a experiência corporal do solo liso faz parte de uma outra educação do espaço, sobre a qual ainda não foi dito o suficiente, e talvez precisemos da experiência de algumas gerações para que se construa algo a partir disso. O espaço liso da superquadra ainda está por ser inventado, como a praia um dia foi inventada pela cultura balneária.

A experiência cotidiana do solo livre nos faz estranhar a cerca ou o muro, como a praia nos faz estranhar qualquer obstrução maior que o guarda-sol. Como no poema de Robert Frost, o pilotis é um modo de dizer que “há algo que não gosta de muros”, ainda que alguns moradores insistam que “boas cercas fazem bons vizinhos.”¹⁴

Muitos brasilienses ainda não tiram tanto proveito do solo livre — é comum, inclusive, que os pilotis sejam cercados por cercas-vivas, embora o espaço sob pilotis não seja propriedade exclusiva dos moradores do prédio, o que demonstra como o instinto de preservação da propriedade pode aflorar em gestos automáticos e irracionais.

Na prática, o solo livre não revolucionou noções de propriedade — e nem seria razoável

¹⁴ Essas são as duas frases repetidas no poema de Frost, *Mending wall*: “*Something there is that doesn't love a wall*” e seu contraponto: “*Good fences make good neighbors*” (tradução livre).

imaginar que o fizesse —, mas ele é a sugestão de outra organização comunitária e, portanto, pode ser o germe de experiências importantes. Há muito espaço para a reinvenção cotidiana das superquadras e Unidades de Vizinhança, como demonstram as experiências de agrofloresta nas entrequadras, ou a cultura ciclista crescente que desacelera a cidade rodoviária. O solo liso é parte fundamental da criação dessa cultura própria da cidade.

A intenção de ressaltar aqui a experiência lisa do solo livre da superquadra é retomar uma radicalidade experimental presente em alguns momentos no século XX que parece ter sido descartada por parte da crítica, como às vezes são descartadas as experiências socialistas por terem participado do lado perdedor da História. Uma espécie de fim de história do pensamento urbano — só nos restaria agora a acupuntura ou seguir o receituário de alguma cidade modelo como Barcelona ou Copenhague. A intuição antropofágica pode nos orientar para outros caminhos — talvez um paradigma melhor para as superquadras seja a antropização sutil das florestas xinguanas, que sempre desafiaram a separação entre natureza e cultura, para não dizer a ideia de cidade.

O objetivo de dialogar com diferentes campos nessa dissertação foi perceber como a radicalidade estética pode se alimentar da ousadia de pensamento de diferentes disciplinas. O solo liso da superquadra é melhor compreendido ao lado do pensamento ambiental de Oiticica e dos situacionistas, alinhados com aquilo que o antropólogo Viveiros de Castro (2007, p. 95) chama de “certa estética conceitual contemporânea” que ele percebe atuante na antropologia e na filosofia pelo menos desde os anos 1960, mais preocupada com “a continuidade (ondulatória ou topológica) das forças que a descontinuidade (corpúscular ou geométrica) das formas.” Sob essa perspectiva, a qualidade tectônica dos prismas sobre pilotis é menos relevante que a experiência da continuidade do solo livre, e as outras forças ou modos de convivência que o solo liso poderia desencadear.

No entanto, Ceilândia não nos deixa esquecer que o solo livre é acompanhado da segregação espacial. A experiência radical do solo comunitário tem seu contraponto na existência, também radical, das cidades-satélites e do quarto de empregada. A segregação pode tornar a experiência da Cidade-Parque em algo aristocrático, como uma casa de campo ou uma *villa* italiana. Sensação que poderia ser revertida se à radicalidade do solo livre correspondesse a radicalidade de políticas habitacionais inclusivas. Por enquanto, são as invasões e as lutas por moradia que mantêm vivo o espírito construtivo da cidade.

Nesse limite social da experiência do solo livre talvez estejam os limites de uma política de Estado, ou pelo menos da política atual. A vanguarda arquitetônica brasileira tem a idiossincrasia de ter sido uma vanguarda estatal, aliada a uma mentalidade bandeirante. Como contraponto, mencionei aqui a ideia de comunidades germinativas, defendida por HO, que ele

percebeu nos rizomas da favela e na contracultura norte-americana — uma força necessariamente não estatal, que não espera o Estado para dar certo, como as invasões que digiram e reconstruíram Brasília.

Os limites experimentais da capital, assim como os limites de sua revisão crítica, talvez sejam também os limites do desenvolvimentismo ou de uma cosmovisão que acredita na marcha linear do progresso, a Marcha para o Oeste que a capital encabeçou e que ainda hoje é uma enorme força transformadora no Norte e no Centro-Oeste. De toda forma, a retomada de um pensamento espacial radical é importante para lembrar que soluções diferentes são possíveis. A crítica da cidade modernista é necessária não para nos fazer retroceder, mas para continuar a experimentação.

O que procurei entender no primeiro capítulo foi como uma cosmovisão nunca é estática, está sempre em disputa e construção. E dessa disputa participam até mesmo os objetos a princípio mais inofensivos, como a rede de dormir, objeto que aparece nas ambiências de Oiticica e de Lúcio Costa, traço comum entre a vanguarda estatal e a vanguarda anárquica. É sob essa perspectiva que entendo a importância ético-estética de uma cidade sob pilotis, como um laboratório experimental do solo compartilhado.

A importância de Brasília, que atravessou esse trabalho, foi a pretensão de refundar um imaginário nacional, a possibilidade de discutir o legado colonial e reinventar algo novo a partir disso, na encruzilhada entre o gesto bandeirante e a superantropofagia. O problema central, e não resolvido, dessa refundação é a divisão de classes de gente, superação necessária para que o país não se torne uma subpotência europeia autônoma, mas uma outra coisa, um outro tipo de jogo.

A possibilidade de repensar radicalmente formas de ocupar e repartir o chão é uma ousadia de pensamento que merece ser lembrada não por ter sido um sucesso total — não o foi —, mas por ter tido um sucesso considerável ao abordar uma questão radical que pode estar na base de uma estética anticolonial contemporânea.

Uma das intenções dessa dissertação foi tentar resgatar formas experimentais de construção coletiva que podem ser reativadas pela ideia de uma estética anticolonial. A abordagem anticolonial tem suas limitações, mas oferece um posicionamento crítico que pode guiar alguns caminhos de pesquisa para a elaboração de um pensamento antropofágico sobre modos de ocupação do espaço. Esta dissertação apenas explora alguns desses caminhos, inspirada pela possibilidade de construção ambiental de formas de convivência libertárias - uma poética do chão, que pode ser uma poética do chão livre.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, Dossiê Aby Warburg, n. 19, p. 132-143, Editora PPGAV-EBA/UFRJ, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AS ESTÁTUAS também morrem [*Les statues meurent aussi*]. Direção: Chris Marker, Alain Resnais, Ghislain Cloquet. Narração: Jean Négroni. França: La Revue Presence Africaine, 1953, (30 min), p&b.

BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BARTHES, Roland. Semiólogie et Urbanisme. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 153, 1970.

BATAILLE, Georges. **Documents**, Paris, v. 1, 1929. Disponível em: <<https://monoskop.org/Documents>>. Acesso em: 10 set. 2017.

BATAILLE, Georges. **Documents**, Paris, v. 2, 1930. Disponível em: <<https://monoskop.org/Documents>>. Acesso em: 10 set. 2017.

BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. São Paulo: Editora Abril S.A. 1975.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano, Parte 1**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James. On Ethnographic Surrealism. **Comparative Studies in Society and History**, Cambridge, v. 23, n. 4, Cambridge University Press, 1981.

COCCO, Giuseppe. As favelas: entre o balaio de gatos e o mito da marginalidade. **Revista Artes&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 261-293, Editora PPGAV/EBA/UFRJ, 2013.

CODEPLAN, 2015. **Pesquisa Distrital por amostra de domicílio**. 2015/16 disponível em: <<http://www.codeplan.df.gov.br/component/content/article/261-pesquisas-socioeconomicas/295-pesquisa-distrital-por-amostra-de-domicilios.html>> Acesso em: 10 jan.2018

COSTA, Lúcio. **Relatório do Plano Piloto**, Local, 1957.

COSTA, Lúcio, **Brasília Revisitada**, Local, 1987.

COSTA, Lúcio. **Carta a Ítalo Campofiorito**, arquivo VI.A.01-01994, 1994, disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/2246/Digitado%20%20VI.A.01-01994.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- CROSBY, Alfred. **Imperialismo Ecológico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imanência Estética**. Alea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 118-147, Julho, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100009>. Acesso em: 10 set. 2017.
- _____. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. **A Imagem Sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **A Semelhança Informe**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- EAGLETON, Terry. **The Ideology of the Aesthetic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2014.
- EISENSTEIN, Sergei M. Montage and Architecture, **Assemblage**, n. 10, p. 110-131, Cambridge: The MIT Press, 1989.
- _____. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). **Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem**, São Paulo: EDUSP, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ENCONTRO COM MILTON SANTOS: o Mundo Global Visto do Lado de Cá**. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Elenco: Eduardo Galeano, Milton Santos (imagens de arquivo), José Saramago. Roteiro: Claudio Bojunga. Documentário (89 min.), color, 2006.
- ESHUN, Kodwo. **More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction**. Londres: Quartet Books, 1998.
- _____. **Considerações Extemporâneas**. In: **O Cinema de John Akomfrah**, catálogo, Rio de Janeiro: LDC, 2017.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. **Tropicália: Alegoria Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **Uma Filosofia do Design**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FREITAS, Kênia. **Branco Sai Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)**, 2015. Disponível em:

<<http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>>. Acesso em: 8 jan. de 2018.

_____. Roubando dados: A Refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História. In: **O Cinema de John Akomfrah**, catálogo, Rio de Janeiro: LDC, 2017.

GIL, José. **Movimento Total: o Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

_____. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções**. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

GODARD, Hubert. **Buracos Negros**: uma entrevista com Hubert Godard. Entrevista concedida a Patricia Kuypers, tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. O Percevejo Online, PGAC/ Unirio, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

GORELIK, Adrián. **Das Vanguardas a Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GOROVITZ, Matheus. **Brasília Uma Questão de Escala**, São Paulo: Projeto, 1985.

HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOLANDA, Frederico. **Brasília, Cidade Moderna, Cidade Eterna**, Brasília: FRBH, 2010.

HOLANDA, Frederico, MEDEIROS, Valério, RIBEIRO, Rômulo. **Centralidades de Brasília**, texto inédito, 2008.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos Nossos Amigos — Crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Estética da Ginga, a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro/Salvador: Casa da Palavra/Edufba, 2007.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Tropicália Brasília: a Pureza é um Mito. In: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe e PUCU, Izabela (Orgs.). **Hélio Oiticica para além dos Mitos**. Seminário Internacional. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 4-7 de julho, 2016. p. 146-161. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/ebook_ho_simples>. Acesso em: 10 dez. 2017.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os Movimentos Aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LEPECKI, André. Coreo-política e Coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1,2, Santa Catarina: UFSC, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MANOVICH, Lev. **The Engineering of Vision from Constructivism to Computers**, 1994. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.24.7247&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

MENOTTI, Gabriel. **Através da Sala Escura. Espaços de exibição cinematográfica e VJing**. São Paulo: Editora Intermeios, 2012.

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis Decolonial. Calle 14**, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan. 2010.

NODARI, Alexandre. **Limitar o Limite: Modos de Subsistência**. São Paulo: Edições n-1, 2016.

NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos**, em *Obras Completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ONO, Yoko. **Half-a-Wind Show, A Retrospective**. England: Prestel, 2013.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

_____. **EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL**. 1972. In: OITICICA, Hélio **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

_____. **BRASIL DIARRÉIA**. 1970. 1972. In: OITICICA, Hélio **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **RISCO**, São Paulo, n. 12, p. 6-16, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo, **Empirismo Hereje**, Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. **Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo**, São Paulo: Perspectiva, 1993.

PEIXOTO, Elane Ribeiro, PERES, Janaína Lopes Pereira, BATISTA, Marina Oliveira Vaz, WALDVOGEL, Alana Silva, **O rap da Ceilândia** (comunicação). In: XVII ENANPUR, São Paulo, 2017.

PERLMAN, Janice. **O Mito da Marginalidade: Favelas e Política no Rio de Janeiro**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

QUEIRÓS, Adirley. **Entrevista com Adirley Queirós**. [23 jun. 2012]. Entrevista concedida a Daniel Dalpizzolo. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

_____. Entrevista Adirley Queirós. **Revista Negativo**, Brasília, v. 1, n. 1, 2013. Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

_____. **É Um Filme de Vingança Declarada, diz diretor de Branco Sai, Preto Fica**. [30 mar. 2014]. Notícia publicada por Adriano Garrett, Cine Festivais. Disponível em:

<<http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

_____. **O Documentário que leva à vingança, entrevista com Adirley Queirós.** Entrevista concedida a Territórios Transversais – resistência urbana em movimento, v. 3, p. 30-31, set. 2015a. Disponível em: <<http://mtst.org/territorios/tt3.pdf>>. Acesso em: 8 jan 2018.

_____. **Contradição Permanente: uma conversa com Adirley Queirós.** [12 ago. 2015]. Revista Cinética, ago. 2015b. Entrevista concedida a Fábio Andrade *et al* (participação por email). Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O que significa ‘Estética’.** Tradução de R. P. Cabral. Ymago Project, 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 10 set. 2017.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades. **Redobra**, n. 9, ano 3, p. 58-71. Salvador: EDUFBA, 2012.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome.** 1965.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica,** 1998. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/gustavob/files/1186/6775/Subjetividade+Antropof%C3%A1gica.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

_____. **Geopolítica da Cafetinagem,** 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

_____. **Cartografia sentimental** — transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.

_____. **Esferas da Insurreição:** Sugestões para o Combate à Cafetinagem da Vida. Palestra proferida em Salvador, 15 de setembro de 2017, com apoio dos organizadores do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT. Vídeo (03:05:40) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4NdE3CAIOlo&t=566s>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2018.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAITO, Yuriko. **Everyday Aesthetics.** Oxford: Oxford University Press, 2007.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica:** Qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 2008.

SEGATO, Rita Laura. **Santos e Daimones:** o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

SHKLOVSKY, Victor. **Theory of Prose.** Illinois: Dalkey Archive Press, 1991.

SOLÀ-MORALES, Igansi. **Terrain Vague**. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **An Aesthetics Education in the Era of Globalization**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

_____. **“Changing Reflexes”**. Interview with Gayatri Chakravorty Spivak. Entrevista transcrita por Edward J. Carvalho. *Works and Days*, v. 28, n. 55/56, p. 325-345, 2010a. Disponível em: <<http://www.worksanddays.net/2010/File24.Spivak.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

_____. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitora, André Pereira Feitora. Belo Horizonte: UFMG, 2010b.

SIMONDON, Gilbert. On techno-aesthetics. **PARRHESIA**. n. 14, p. 1-8, 2012. Disponível em: <http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia14/parrhesia14_simondon.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2017.

STENGERS, Isabelle. **No Tempo das Catástrofes**, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TARDE, Gabriel. **As Leis Sociais** — um esboço de sociologia. Rio de Janeiro: EDUFF, 2012.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a Construção do Imaginário na Periferia do Distrito Federal. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Pe. Antônio. **Sermão do Espírito Santo**, 1657. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000019pdf.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, São Paulo, 10 mai. 2009. Entrevistadores: Carolina Cantarino e Rodrigo Cunha. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia//handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>> Acesso em: 10 set. 2017.

_____. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

WARK, McKenzie. Black Accelerationism. **Public Seminar**, 27 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publicseminar.org/2017/01/black-accelerationism>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

_____. Lazzarato and Pasolini. **Public Seminar**, 15 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.publicseminar.org/2015/06/lazzarato-and-pasolini/>>. Acesso em 08 jan. 2018

WISNIK, Guilherme. Brasília: Natureza Reinventada. In: WESELY, Michael e KIM, Lina. **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

