

ALEX FRECHETTE

LOPA PRA QUEM? OLIMPIADAS PRA QUEM?

- ARTE E MEGAEVENTOS ESPORTIVOS NO RIO DE JANEIRO •
CONTRANARRATIVAS NA CIDADE TURÍSTICA

CiRcItO

Copyright © 2019 by Alex Frechette

Editor:
Renato Rezende

Projeto gráfico:
Alex Frechette

Revisão:
Guidi Vieira

Catálogo na publicação (CIP)

F851d Frechette, Alex, 1978-
 Copa pra quem? Olimpíadas pra quem? Arte e
megaeventos esportivos - contranarrativas na cidade turística / Alex Frechette - Rio
de Janeiro, Editora Circuito, 2019.

251 p. ; 23cm.

ISBN: 978-85-913661-5-6

1. Ciências sociais 2. Título.

CDD: 300

CDU: 316.7

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Prefácio por Karla Estelita Godoy | 9 |
| Introdução | 13 |
| 1. Do Panteão Grego Antigo ao Boulevard Olímpico Carioca | 21 |
| 1.1 Rio de Janeiro 2014 e 2016: remoções, ocupações e resistências a uma cidade-mercadoria | 23 |
| 1.2 Os Jogos Olímpicos | 45 |
| 1.2.1 Grécia: um ideal controverso? | 45 |
| 1.2.2 Os jogos da era moderna - a progressão das regras do poder | 55 |
| 1.3 Copa do Mundo: dano estético e ambiental | 66 |
| 2. Turismo, truísmo? hostilidade e megaeventos | 70 |
| 3. Arte, ativismo, estéticas insurgentes | 85 |
| 3.1 Derivas das ocupações, errâncias e rolés: possibilidades de diálogo entre turismo e artes | 93 |
| 3.2 Museus, espaços autônomos de arte e formas de troca subjetivas através do turismo | 107 |

| | |
|---|-----|
| 3.3 Espaços de arte instituídos e espaços de arte instituintes | 117 |
| 3.4 Do hermetismo do mercado à imaginação inclusiva | 121 |
| 4. Ações artísticas e estético políticas contra o modelo de megaeventos | 130 |
| 4.1 Um relato íntimo pré-Copa | 130 |
| 4.2 O Ocupa Lapa | 136 |
| 4.3 Jornadas de junho de 2013: preparações anti-Copa | 143 |
| 4.4 Não vai ter Copa! ações artísticas e estético-políticas anti-Copa | 155 |
| 4.5 Ações artísticas e estético-políticas anti-olimpíadas | 183 |
| 5. Relatos, depoimentos, histórias | 197 |
| Considerações finais | 231 |
| Referências | 235 |

IMAGENS

| | |
|---|-----|
| O Partenon, em Atenas, em processo de constante conservação | 22 |
| Cartaz do filme <i>Domínio público</i> | 28 |
| Flavia Meireles em sua palestra-performance <i>Ocupa árvore</i> | 30 |
| Ocupa Câmara em 2013 | 37 |
| Ocupa Carnaval | 39 |
| Estádio Panatenáico em Atenas | 56 |
| Ocupa Minc | 91 |
| <i>Portas abertas: três meses na Europa sem um centavo no bolso</i> | 97 |
| Vasos da série <i>Diário do passinho</i> | 105 |
| Série <i>Manifestações diárias</i> em forma de lambe-lambe | 132 |
| Desenho de Gleise Nana comentado por ela mesma | 134 |
| Ocupa Lapa | 137 |
| Cartaz do Ocupa Lapa de 2014 | 140 |
| Casamento da Dona Baratinha | 145 |
| Elisa Quadros e Alex Frechette | 147 |

| | |
|---|-----|
| Lápide do Presidente | 151 |
| <i>Still</i> da Globo News descrevendo o <i>Diário constitucional</i> | 154 |
| <i>Guernica carioca</i> | 156 |
| <i>Os comedores de bola ou Van Gogh no Rio de Janeiro de 2014</i> | 157 |
| <i>Romero Britto no Rio de Janeiro de 2014</i> | 158 |
| <i>Basquiat no Rio de Janeiro de 2014</i> | 159 |
| <i>Lichtenstein no Rio de Janeiro de 2014</i> | 160 |
| <i>Munch no Rio de Janeiro de 2014</i> | 161 |
| <i>Dalí no Rio de Janeiro de 2014</i> | 162 |
| <i>Chagall no Rio de Janeiro de 2014</i> | 163 |
| <i>Kirchner no Rio de Janeiro de 2014</i> | 164 |
| <i>Magritte no Rio de Janeiro de 2014</i> | 165 |
| Página do Movimento de Decoração Anti-Copa no Facebook | 166 |
| Carlos Contente como Adolfo, caminhando na ArtRio | 168 |
| Rafucko no 1 ^o UPP | 172 |
| Ação de Hevelin Costa: hackeamento de figurinhas da Copa | 179 |
| Ação <i>O corte</i> | 182 |
| Pichação próxima ao campus da UFF em Niterói | 184 |
| GIF <i>Legado olímpico 2016: remoções</i> | 186 |
| GIF <i>Legado olímpico Rio 2016: campo de golfe</i> | 187 |
| GIF <i>Legado olímpico 2016: onça Juma</i> | 188 |
| Adesivo na porta de um ônibus no Rio de Janeiro | 190 |
| <i>Golpista</i> , trabalho de Roosivelt Pinheiro | 191 |
| Truculência policial na reintegração de posse do MinC-RJ | 192 |
| Edson Rosa com cartaz | 193 |
| Entrevista com Carlos Contente | 199 |
| Entrevista com Carlos D. | 204 |
| Entrevista com Cecília Cipriano | 208 |
| Entrevista com Clarice Rito | 213 |
| Flávia Meireles na palestra-performance <i>Ocupa árvore</i> | 216 |
| Entrevista com Hevelin Costa | 219 |
| Márcio Heider e suas produções artísticas | 224 |
| Rafucko em performance em Berlim | 225 |
| O personagem Tavares | 228 |
| Cartazes <i>Rio 2016, os jogos da exclusão</i> | 230 |

PREFÁCIO

Eram cinco ou seis, em roda, jogando a bola uns nos outros com as mãos. Pareciam crianças que se divertiam em um jogo de queimada: ouviam-se risadas, gritinhos nas tentativas de se esquivarem, vozes ofegantes. Naquele final de tarde, comecinho da noite, corria leve brisa. O espaço agradável e amplo parecia cumprir a promessa da megaobra, que durou mais de ano: fruição e interação ao ar livre somados a um imaginário jeito de ser carioca faziam emergir o lazer da hora feliz pós-trabalho.

A brincadeira infantil chamava a atenção de alguns dos que passavam às centenas, apressados rumo à embarcação que os levaria ao outro lado da Baía de Guanabara. Diminuíam a marcha ao perceberem a cena inusitada que quebrava o ritmo do cotidiano. Olhares curiosos não apenas pelo jogo, mas por uma possível transferência de sentidos... Avistavam adultos que transcendiam suas roupas executivas (paletós, saias e saltos) para mergulharem em um

universo de lazer, criação e ruptura com o tempo veloz que subtrai instantes de deslocamento em relação a rotinas praticadas de forma consciente ou não. Se alguém se identificasse ou quisesse dar lugar a uma sensação de (re)memória, reificar aquele momento e experimentar outros ares, bastaria se juntar ao círculo – que crescia.

Eu, que também caminhava em direção às Barcas, na Praça XV, percebi a movimentação que desconcertava o fluxo contínuo, linear e previsível de todos os dias. Uma estética singular e inesperada suscitava outra ética nas relações daquele espaço-tempo. Então, fui-me aproximando, atenta aos percursos da bola, até que ela chegou no Alex. Ele participava da performance realizada pela artista Carina Nagib, intitulada *Queimada das secretárias*, que se propunha uma ação de retomada da cidade, com a presença de performers, caracterizadas como secretárias, e de outros que se chegassem. Ao nos vermos, ele saiu da roda, veio em minha direção, e recomeçamos uma conversa que marcou o percurso que hoje redundava nesse livro.

Alex Frechette havia sido aluno da EBA (como chamamos a Escola de Belas Artes da UFRJ), da qual fui professora no Departamento de Teoria e História da Arte. Embora não tenha sido meu aluno na época, amigos em comum nos aproximaram alguns anos mais tarde. Eu já apreciava o trabalho de vários ex-alunos e artistas que lá conheci, e o do Alex estava entre os mais instigantes. Sua arte engajada, criativa e predominantemente metafórica expressa as inquietações e a inteligência com que esse pintor e exímio desenhista traduz, percebe e interpreta as polissêmicas faces da realidade.

Em 2015, já havia convidado Alex Frechette para ministrar aula, em duas ocasiões, na disciplina História da Arte, que leciono como professora associada da Universidade Federal Fluminense. Foi um deleite para mim e para os alunos desfrutar da presença do artista – paráfrase simbólica da performance que Marina Abramović eternizou no MoMA, de Nova Iorque. Alex, na ocasião, não somente apresentou e explicou sua obra como descortinou e dialogou sobre

seu processo de criação, o que proporcionou rica experiência para todos nós.

Nessa época, eu estava pesquisando sobre museus e “anti-souvenirs”, que seriam as antilembranças de uma cidade, que se turisticava e se estetizava para eventos e megaeventos como os Jogos Olímpicos de 2016. Identificava controvérsias – conceito epistemológico baseado em Bruno Latour, que norteia minhas pesquisas acadêmicas – e situações polêmicas que envolviam narrativas consolidadas como discurso político e contranarrativas provenientes de movimentos sociais, de artistas e suas artes. Tive a oportunidade de debater o assunto com o Alex, e até mesmo ensaiamos um artigo científico que, por conta de variáveis externas, acabou não se concretizando como publicação. Contudo, entre escritos e ideias, surgiu o interesse, por parte do Alex, em desenvolver projeto de pesquisa que aliasse arte, museu, turismo e a cidade-mercadoria que se desenhava notadamente. Candidatou-se, então, para o mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Turismo (PPGTUR/UFF), foi aprovado e consolidou-se como pesquisador do Grupo de Pesquisa Turismo, Cultura e Sociedade, por mim coordenado. Nossa parceria, então, viabilizou-se institucional, entre orientadora e orientando.

Desde o início de seu curso, Alex deu vazão à sua inquietação intelectual e investiu em aprofundamento teórico oriundo de investigações próprias, de nossos encontros de orientação e das referências adotadas em disciplinas que cursou dentro e fora do Programa, sabendo selecioná-las e aproveitá-las para suas reflexões. Concomitantemente, seu trabalho como artista era o que garantia a vitalidade de ambas as produções: era necessário criar para continuar em movimento de (cri)ação.

Cumpridos os ritos acadêmicos, Alex Frechette é mestre. Mas não se trata apenas da titulação. Por meio de seu trabalho, abordou temas espinhosos, deu voz a outros artistas como seus interlocutores e ocupou com ainda mais força seu lugar de artista ativista. Engajou-

se em lutas, ressignificou conceitos, vivenciou sua arte como ações estético-políticas e encarou sua dissertação como uma contranarrativa, como possibilidade de se fortalecer diante das adversidades. Com maestria, transformou em livro o que é, sobretudo, resistência.

Karla Estelita Godoy

Professora Associada da Universidade Federal Fluminense

Vice-coordenadora do PPGTUR/UFF

Coordenadora do T-Cult – Grupo de Pesquisa Turismo, Cultura e Sociedade
e do EpisTemus – Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Turismo e Museus

INTRODUÇÃO

Em 2015, a Prof.^a Dr.^a Karla Estelita Godoy me convidou para falar a respeito de minha atuação artística para os alunos da disciplina História da Arte Aplicada ao Turismo, ministrada por ela, na UFF. A partir daquele momento, os estreitamentos teóricos da relação arte e turismo começaram a me parecer mais fecundos, e a oportunidade de propiciar uma conversa entre esses dois campos do saber, aliada à questão urgente dos megaeventos esportivos que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, figurava como uma boa proposta de estudos para uma pós-graduação. Em uma ação de retomada da cidade, a *Queimada das secretárias* (ação realizada pela artista Carina Nagib, na qual um jogo de queimada era realizado em plena Praça XV, com performers caracterizadas como secretárias), encontrei novamente a professora Karla; e assim os conceitos de direito à cidade, o esporte lúdico e a proximidade com a exposição *ComPosições Políticas* foram amarrados em uma conversa casual, retomando a

possibilidade de um estudo acadêmico que tangenciasse todas essas questões. Esta foi a chama inicial para que eu me debruçasse sobre a bibliografia sugerida no edital do PPGTUR. Foi aí que percebi com ainda mais clareza a possibilidade de uma transdisciplinaridade da indissociável relação entre o espaço urbano, a turistificação deste espaço e uma arte contranarrativa também de natureza urbana. A partir daí, desenvolvi minha questão-problema: como as controvérsias inerentes aos megaeventos esportivos (Copa do Mundo e Jogos Olímpicos) no Rio de Janeiro, em 2014 e 2016, foram trabalhadas em ações contranarrativas artísticas e estético-políticas?

Com o objetivo de documentar essas ações e as problemáticas que estas evidenciavam, utilizei uma perspectiva foucaultiana aliada ao mapeamento de controvérsias de Bruno Latour e a visão crítica de vários outros autores, como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Jacques Rancière, Hakim Bey, entre outros importantes autores.

Desenvolvi os capítulos da seguinte maneira: no primeiro, falo sobre as remoções de famílias pobres para a implantação dos megaeventos, o conceito de gentrificação e cidade-mercadoria; e apresento alguns exemplos de ações contranarrativas artísticas e estético-políticas. O capítulo considera os investimentos financeiros aplicados no Rio de Janeiro, cidade-sede destes dois eventos, vendo o turismo como fenômeno social; tentando enfatizar, portanto, a sua dimensão cultural, mas sem perder de vista seu apelo econômico. Desenvolvo teoricamente a crítica a um ideal intrínseco aos jogos olímpicos antigos e recentes, e em seguida abordo a Copa do Mundo sob a perspectiva de jogos de poder. Introduzo também a cultura e a contracultura como potências de pensamento em estreita relação identitária com o (ser) humano e com o espaço que o norteia, levando a arte (e a antiarte), como força de abertura, a outros paradigmas, e mesmo a uma liberação de um recalque, considerando sua mediação e atratividade como uma grande potência discursiva capaz de mudar as formas de estar no mundo, contemplando de forma histórica a

identidade fluida do ser humano, moldada muito por este campo prático e do saber, que é o da arte. Em seguida, apresento uma revisão da literatura histórica sobre os Jogos Olímpicos de Verão e a Copa do Mundo de Futebol FIFA, tendo a consciência de que toda escolha e formulação são feitas de dissensos internos – passíveis, portanto, de construção e reconstrução constantes –, e também situando, como já foi dito, as controvérsias como base epistemológica,¹ controvérsias essas que, segundo Bruno Latour, são como situações privilegiadas para o estudo do tema. No segundo capítulo, me debruço mais profundamente sobre a questão do turismo, inserindo o conceito de hostilidade. No terceiro, falo sobre arte e ativismo, ocupações, museus, espaços autônomos de arte, mercado de arte e uma possibilidade de diálogo entre turismo e artes. O quarto capítulo aborda as ações artísticas contra os megaeventos, propriamente, iniciando com um relato íntimo sobre 2013 e falando de eventos como o Ocupa Lapa. E, no quinto e último capítulo, reproduzo algumas entrevistas que fiz com artistas que desenvolveram estas ações artísticas contranarrativas, e em seguida apresento as considerações finais do trabalho.

A história das Copas do Mundo e dos Jogos Olímpicos é repleta de contradições e controvérsias. No caso brasileiro, em que a conhecida paixão pelo futebol é facilmente alardeada no cotidiano e evocada e manipulada convenientemente por pequenos e grandes eventos mercantis como estes, a complexidade do tema ganha contornos ainda maiores. Afinal, somos os únicos pentacampeões mundiais de futebol – como podemos negar, por exemplo, a torcida em uma Copa ou Olimpíada? É por isso mesmo que a noção de controvérsia aqui é vista como noção notável: “Há uma controvérsia quando os agentes reconhecem a ausência de consenso sobre um projeto e se engajam na publicização de seus argumentos com a intenção de convencer (ou traduzir, transladar) outros agentes” (VENTURINNI, 2010, p. 258). Assim, desde os Jogos Helênicos Antigos (ou desde o panteão grego antigo), chegando até o que conhecemos como Olimpíadas Modernas (ou Boulevard Olímpico

carioca), um grandioso manancial de informações, interpretações e reinterpretções destas informações foi produzido, a partir de narrativas advindas de variadas áreas do conhecimento humano. Neste trabalho vou privilegiar o tema a partir de duas áreas: a do turismo e a das artes. É com este ímã que desenvolvo este trabalho.

Segundo Karla Estelita Godoy, em “Museus, turismo e controvérsias” (2017),

a Cartografia das Controvérsias é adotada como método de pesquisa que envolve um conjunto de técnicas para explorar e visualizar polêmicas e discutir questões às quais a teoria é vulnerável. Mapear controvérsias é ir de declarações e da literatura aos diversos agentes (humanos e não humanos) que compõem situações complexas e de conflito, que produzem ação sobre outro. (GODOY, 2017)

Devo esclarecer também que a arte aqui é vista em sua junção com a política, pois certamente nem todas as ações culturais ou artísticas são, *a priori*, contestadoras – muitas, aliás, são utilizadas para a manutenção do estado das coisas, ou mesmo para a sua fomentação. Para situar a questão no âmbito dos megaeventos, basta sinalizarmos a grande adesão de artistas que estiveram presentes nestas ocasiões, seja nas cerimônias de abertura dos jogos ou na ação de pintura das ruas, motivados por ideais variados. Desta forma, privilegio e reitero aqui a dimensão estética e artística em uma “função experimental e disruptiva” (DI GIOVANNI, 2015, p. 6) em suas formas de mobilização. Essa característica de rearranjos dos signos e consequente reforma das percepções carrega a contranarrativa como prática vitalizante inerente à pesquisa dos dissensos, das controvérsias, dos conflitos. O mapeamento presente – da prática artística de contraconduta, das ações estético-políticas frente ao contexto dos megaeventos – se faz pertinente e muito oportuno dadas as expressivas “partilhas do sensível”¹ (RANCIÈRE, 2000) mobilizadoras ocorridas durante os jogos. Pesquisei, assim, somente as práticas artísticas relativas ao questionamento da implantação dos megaeventos no Brasil.

Percebi que o panorama para este tipo de estudo é promissor dada a urgência dos quadros políticos e da transformação do mundo, afinal, nas palavras do Secretário-Geral da FIFA, Jerome Valcke “(...) menos democracia, às vezes, é melhor para se organizar uma Copa do Mundo”,² demonstrando, desta maneira, o caráter de tendência antidemocrática do evento.

Associo uma narrativa oficial dos megaeventos à ideia de um pensamento consolidado no ocidente, e me valho das relações de poder de Michel Foucault para questioná-lo. Já que existe uma narrativa oficial, ou seja, um poder oficial que anseia vigorosamente o convencimento da população em relação aos benefícios de um megaevento esportivo, a contranarrativa se dá no sentido foucaultiano de contrapoder. Ou seja, uma reação à pseudo-homogeneidade do triunfo absoluto da Copa e das Olimpíadas.

Para isto, gostaria de levantar algumas ponderações metodológicas de antemão. Não se trata, aqui, de uma crítica ao esporte ou mesmo ao esporte de alto rendimento, e nem mesmo de uma crítica às competições ou sistemas organizacionais que separam os “campeões” dos “derrotados”. Trata-se, a princípio, de um questionamento quanto ao modelo de megaevento esportivo como episódio totalizante no país, incluindo os procedimentos excludentes inerentes a este, como a gentrificação e a exclusão dos pobres. Ao mesmo tempo em que a discordância quanto ao aparelho econômico de Estado está em curso nesta pesquisa, não se pode perder de vista a sua aliança (do Estado) e até mesmo a sua subserviência em relação a órgãos não-governamentais, mas de caráter global, como a FIFA (Federação Internacional de Futebol) e o COI (Comitê Olímpico Internacional) e suas ramificações empresariais, que são a força motriz destes megapreempimentos. Foucault alerta para os micropoderes que propõem uma normalização de nossas atitudes e pensamentos; podemos, por exemplo, situar aqui o poder influenciador e de amálgama das torcidas, nos jogos, através do engajamento cotidiano e regular de cada torcedor. Assim, se para lutar contra um estado militarizado –

avisa e questiona Foucault – é necessário também militarizar-se, ou mesmo tomar este estado militarizado por outras vias (mas ainda dispondo de seus aparelhos constitutivos para a possibilidade de um segundo momento vencedor), situo a arte e as ações estético-políticas no nível cotidiano e capilar foucaultiano, no sentido de que ações individuais e de pequenos coletivos são estratégias de recriação dos regulamentos espaciais do mundo. Situo aqui também o turismo como campo de saber ligado ao amor pelo conhecimento da vida do outro e a uma experiência de alteridade, sendo utilizado não como curiosidade competitiva de status (“minha vida é melhor/pior que a do estrangeiro”), mas como método de transformação epistemológica. Compreender estas ações ligadas à imagem como arma em uma sociedade do espetáculo é entender que este método de abordagem escolhido não é uma intimação a um método da “verdade” (procurando provar se a Copa e as Olimpíadas são boas ou não, por exemplo), e sim um desejo de mostrar que, à sombra da implementação e do desenvolvimento destes eventos, havia um outro campo quase que invisibilizado, silenciado, mas que dispunha de sua própria forma discursiva, que analisava e transformava em arte ou estética sua análise dos megaeventos – encarados, aqui, como uma forma panóptica de controle e vigilância por meio do entretenimento que é o esporte. Assim como o panoptismo das redes sociais, essa vigilância perene – que é hoje almejada como alimentação psíquica em forma de *likes* e visualizações – pode ser encarada como forma de economia do poder disciplinar, no sentido de que faz e refaz tramas normalizadoras. Ao mesmo tempo em que os 50 mil voluntários das Olimpíadas no Rio trabalharam sem receber salário, grupos ativistas se proliferaram na contestação destes eventos, e é esta extremidade que me interessa; esta resposta estética microfísica. Este é um trabalho, portanto, que objetiva a desconstrução, mas não uma ideia de *télos*, de ideal a ser alcançado por todos. A ideia é oferecer minhas lentes no sentido antidogmático, liberando a temática para uma ideia de reinvenção, aliando o cálculo da história com a aventura de descobrimento da

humanidade. Por isso, utilizei a parte histórica deste trabalho para destacar tensões que possam forçar a abertura de janelas.

Por último, gostaria de salientar que o recorte de pesquisa foi feito dentro do território do estado do Rio de Janeiro, dada minha proximidade com o campo e com o fato de que aqui condensou-se parte da Copa e a totalidade das Olimpíadas, eventos que vivi e que fazem parte da faixa de vivência temporal dos artistas aqui citados. Além disso, a capital carioca vivenciou a realização de megaeventos predecessores, como a Jornada Mundial da Juventude, em 2013, e a final da Copa das Confederações, no mesmo ano. A adesão da cidade aos megaeventos também pôde ser conferida nos XV Jogos Pan-Americanos, em 2007, na conferência ECO-92 e na Copa do Mundo de 1950, por exemplo. Privilegiei ações artísticas e estético-políticas que de certa maneira envolvem o campo das denominadas artes plásticas – como desenho, pintura, escultura, performance e suas ramificações –, e contemplando apenas de forma tangencial ações de música, teatro, cinema, dança e artes literárias. Esta escolha se deu a partir da minha formação artística e acadêmica na pintura, que, no que diz respeito a constância e intensidade íntimas, foi o ponto de convergência inicial para o desenvolvimento deste trabalho. A arte nesta pesquisa precisa ser salientada como uma réplica, e não uma solução ou uma nova proposição crítica favorável à implantação de novos modelos de megaeventos; este não foi o meu objetivo nem ao escrever este trabalho, nem quando atuei artisticamente neste âmbito. Não acredito também que tenha sido este o objetivo dos artistas aqui pesquisados, cujas entrevistas estão no último capítulo.

O turismo e os megaeventos, neste trabalho, servem de porta de entrada para questões relativas a ativismo, hostilidade, controvérsias e, empiricamente, também a questão das ocupações mundiais realizadas a partir de 2011, das Jornadas de Junho de 2013 no Brasil e, claro, das conseqüentes realizações experimentais artísticas e também estético-políticas.

Notas:

1- A Cartografia das Controvérsias, método de pesquisa de Bruno Latour, vem sendo adotada como base epistemológica dos estudos desenvolvidos pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Turismo e Museus (EpisTemus), coordenado pela orientadora desta dissertação, e do qual participo como pesquisador.

2- O conceito de partilha do sensível fragmenta a ideia de um corpo social unido por princípios tidos como inquestionáveis.

3- A declaração de Valcke foi a seguinte: “[...] menos democracia, às vezes, é melhor para se organizar uma Copa do Mundo. Quando você tem um chefe de Estado forte, que pode decidir, assim como Putin poderá ser em 2018, é mais fácil para nós, organizadores, do que um país como a Alemanha, onde você precisa negociar em diferentes níveis”

http://www.lancenet.com.br/copa-do-mundo/democraciaorganizar-Copa-Mundo-Valcke_0_907109447.html> acesso em julho de 2017.

1. DO PANTEÃO GREGO ANTIGO AO BOULEVARD
OLÍMPICO CARIOCA



O Partenon, em Atenas, em processo de constante conservação. 2019. Foto: Frechette

1.1 RIO DE JANEIRO 2014 E 2016: REMOÇÕES, OCUPAÇÕES E RESISTÊNCIAS A UMA CIDADE- MERCADORIA

A Copa do Mundo de Futebol 2014 foi realizada em 12 cidades-sede, entre estas o Rio de Janeiro. Já nas Olimpíadas, em 2016, todos os jogos se concentraram na cidade. Mas o processo dos megaeventos, no entanto, havia começado no ano anterior ao da Copa do Mundo, em uma espécie de prévia, que foi a Copa das Confederações. Esta ocorreu nas cidades de Belo Horizonte-MG, Brasília-DF, Salvador-BA, Fortaleza-CE, Recife-PE e Rio de Janeiro-RJ, entre 15 e 30 de junho de 2013. Vale ressaltar, também, que em 2007 a cidade já havia sido sede dos Jogos Pan-Americanos.

A solicitação de inscrição para sediar a Copa do Mundo da Federação Internacional de Futebol (FIFA) de Futebol Masculino de 2014 ocorreu em 2003, e o anúncio de sua vitória realizou-se em

2006. Já o processo de inscrição da cidade do Rio de Janeiro como aspirante à sede dos Jogos Olímpicos de 2004 começou em 1995 e consolidou-se com a efetivação oficial em 1996, decretada pelo Comitê Olímpico Internacional (COI). Como não foi contemplada, a cidade aplicou novamente sua inscrição em 2002. Diante de nova recusa, em 2007 houve mais uma candidatura, e em 2009 a conquista foi divulgada: 2016 seria o ano das Olimpíadas na cidade.

Neste ponto, as obras e as confluências de interesses começaram a se delinear com mais firmeza, dada a certeza de sua futura concretização. Neste processo de preparação estrutural, as remoções forçadas de comunidades inteiras localizadas nas imediações dos locais dos eventos se anunciaram. Este processo pôde ser visto já nos Jogos Pan-Americanos, onde “destacaram-se as comunidades da Marina da Glória, do Engenheiro, do Complexo do Autódromo de Jacarepaguá e da Vila Pan-Americana, que tiveram grandes perdas durante o processo de luta e resistência” (AMARAL, VARGAS, SANTOS, SILVA, 2014, p. 643). No seu artigo sobre conflitos urbanos e megaeventos, estes autores falam de exemplos mundiais de remoção que puderam ser verificados, exemplificando que o caso brasileiro não seria isolado, e sim estaria ligado a uma política corrente (p. 650):

[...] como o caso dos jogos de Seul, em 1988, que violentamente expulsou 15% da população e demoliram 48 mil edifícios; nos jogos de Barcelona, 1992, 200 famílias foram despejadas para a construção de novas estradas; nos jogos de Dallas, em 1994, cerca de 300 pessoas foram expulsas de suas residências; em Atlanta, em 1996, foram removidos 15 mil moradores de baixa renda; nos Jogos Olímpicos de Sydney, cerca de 6.000 pessoas foram desalojadas para sua preparação; nos Jogos de Pequim, 2008, ocorreu a remoção de 1,5 milhão de pessoas de suas moradias; na Copa da África do Sul, mais de 20 mil moradores foram desalojados e transferidos para áreas empobrecidas e sem acesso aos serviços básicos. (AMARAL, VARGAS, SANTOS, SILVA, 2014, p. 643)

Para mascarar uma ótica do turismo totalmente voltada para o mercado em detrimento de um turismo de trocas, de caráter social, alardeou-se midiaticamente o conceito de “legados”, no sentido de herança para a cidade, e de um pretense espaço para negociação quanto a estes espólios, quando, na verdade, o poder se mostra centralizado, sem consultas populares. A contranarrativa das resistências às remoções também se desenvolveu. Movimentos sociais, organizações (como os Comitês Populares da Copa e das Olimpíadas), assembleias populares e grupos de ativistas de várias vertentes se articularam em união, e daí muitas ações artístico/estéticas surgiram.

Uma primeira demanda pelos jogos já demonstra uma coalizão de interesses de grandes empresas e Estado. Exemplo simbolizante pode ser verificado no documento do Comitê Olímpico Internacional acerca da candidatura de uma cidade-sede para os jogos, cuja opinião pública está inserida em apenas um dos onze critérios apresentados. Entre estes, o critério relativo à participação popular faz parte de um componente da nota “Apoio político e social”. Esta nota ainda se divide em: “Garantias governamentais” – 70 por cento; “Aspectos legais, incluindo observância à Carta Olímpica” – 15 por cento; e, por fim, a opinião pública, representada, nesta lógica, por apenas 15 por cento de relevância. “Neste processo, a cidade esvazia-se do sentido de produção do lugar, pois o valor comercial homogeneiza as diferenças em detrimento de uma condição global” (ANDREOLI, MOREIRA, 2015, p. 304). Conhecido como o “país do futebol”, o Brasil teve que se adaptar às regras da FIFA como se seu *know-how* anterior, toda a sua história de envolvimento com este esporte específico não pudesse ser considerado também em termos organizacionais, como salienta Carlos Vainer em entrevista a Juca Kfuri.⁴ No futebol, seríamos nós, brasileiros, nascidos com uma habilidade inata, natural, um talento selvagem? Não teríamos moldado este futebol também com treino duro e inteligência? Será que o nosso conhecido “futebol-arte” é assim chamado graças aos discursos que associam o artista a um “gênio” criador, que de alguma forma intui coisas superiores e as transforma em arte sem esforço próprio?

Deste modo os movimentos de ocupação que se espalham pelo globo não só como crítica, mas também como proposição de novas maneiras de habitar a urbe, estiveram presentes nesta época. Todo um movimento contestatório eclodiu com o aumento das passagens de ônibus em 2013 no Brasil, apesar das singularidades estaduais e da ampliação de reivindicações posteriores. A questão da invisibilidade periférica teve como pilar a problemática da locomoção, e foi assim que a questão da ocupação se tornou central no movimento de retomada da cidade: como negação direta do modelo urbanístico imposto pela coalizão de forças mercadológicas e políticas. A ocupação, por si, já significava uma mudança na geografia, na paisagem; já era precariedade exposta: já era, em certo sentido, uma ação performática, uma tática de visibilidade, de desenraizamento, de luta estética. Barracas, faixas e cartazes trabalharam, então, na alteração do dispositivo da metrópole.

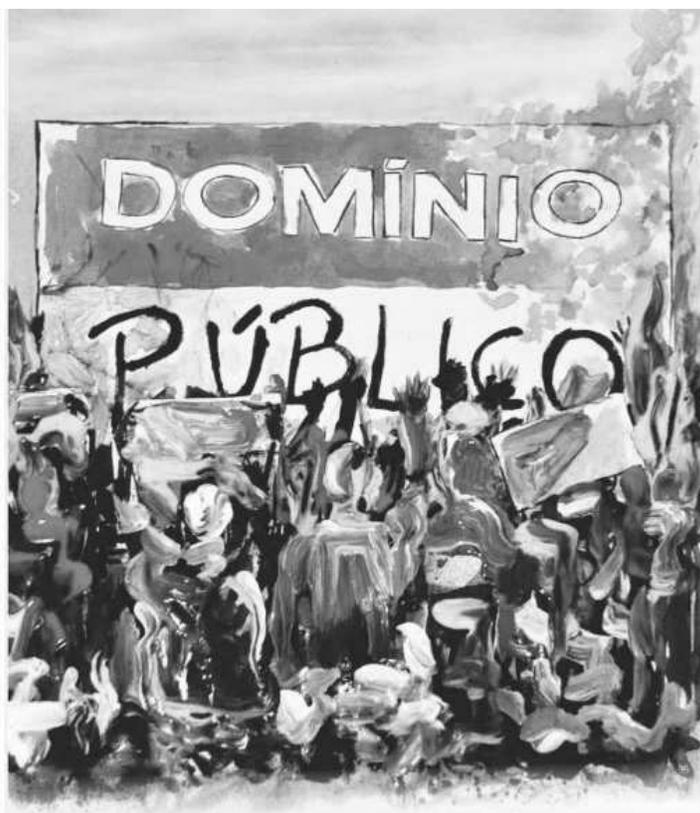
Contra os processos de gentrificação em curso nas cidades, em 2013 a violência policial foi verificada em repressões duras aos movimentos sociais, na perseguição midiática de manifestantes e na criminalização de protestos. Os esforços de segurança pública através das UPPs (Unidades de Polícias Pacificadoras), por exemplo, concentraram seus esforços, primeiramente e de forma estratégica (em 2008), nas regiões da zona sul, Centro, Tijuca, Jacarepaguá e na cidade de Deus, pela proximidade com a Barra da Tijuca, o que coincide com os locais dos eventos da Copa do Mundo e Olimpíadas. Esta lógica das UPPs impôs um estado de militarização das favelas, pois colocou a figura do agente de segurança como legislador daquele espaço. Estas ações de repressão são as que permitem a viabilidade dos negócios. Um exemplo prático: logo após o surgimento das UPPs, as empresas de telecomunicações, de TV a cabo etc. subiram o morro (ao invés de subirem os canais democráticos de atuação da cidadania, como clínicas de saúde, creches etc.). A cidadania ficou restrita a uma formalização de serviços, e ao conseqüente pagamento destes. Como diz Andrea de Albuquerque Vianna, em sua análise sobre turismo e conflitos urbanos:

A sobrevivência do capitalismo em geral, assim como a do mercado imobiliário, depende da criação de novos produtos a serem oferecidos ao consumidor. Desse modo, sua associação à atividade turística impõe uma dinâmica socioeconômica específica, permitindo a produção de novos espaços, ou a requalificação dos já existentes, de maneira a assegurar a rentabilidade necessária para sua manutenção. (VIANNA, 2015, p.124)

Foi através desta engrenagem envolvida em um processo de asfixia econômica que ocorreu a implantação dos teleféricos do Morro do Alemão (2011) e da Providência (2014), ações verticalizadas que levaram também a muitos casos de remoção forçada ou de indenizações irrisórias. Isso porque o valor recebido por algumas famílias não foi suficiente para comprar um outro imóvel em outra localidade. O caso da Vila Harmonia, no Recreio dos Bandeirantes, chamou a atenção, por exemplo, em um relatório da ONU (Organização das Nações Unidas) que critica o valor que era oferecido a estes moradores: “Das 65 famílias removidas da vila, o valor indenizatório não ultrapassou a soma de R\$ 20 mil, mesmo se tratando de uma das regiões mais valorizadas do Rio de Janeiro”. (AMARAL, VARGAS, SANTOS, SILVA, 2014, p. 652) Mesmo que a Lei Orgânica do Município, no artigo 429, inciso IV, diga que “a política de desenvolvimento urbano respeitará os seguintes preceitos: urbanização, regularização fundiária e titulação das áreas faveladas e de baixa renda, sem remoção dos moradores, salvo quando as condições físicas da área ocupada imponham risco de vida aos seus habitantes [...]”, sua relativização é constante no intuito de forçar a violação do direito fundamental do ser humano à moradia. É o que mostra, por exemplo, o filme *Artigo 6º – não queremos viver estatística*,⁵ dos coletivos Na Ladeira e Pitoresco, que mostra a situação dos moradores do antigo prédio do IBGE, na Mangueira, (implodido em maio de 2018), situado relativamente próximo ao estádio do Maracanã; e é o que também mostra o documentário *Domínio público*, da Paêbiru Realizações Coletivas, dirigido por Fausto Mota, Raoni Vidal e Henrique Ligeiro, que investiga as transformações ocorridas no Rio de Janeiro, de 2011

a 2014, por conta dos megaeventos: UPPs nas favelas, remoções forçadas, privatizações de espaços públicos e revoltas populares.

O artista plástico Márcio Heider colaborou para este segundo filme, pichando uma placa na abertura deste e fazendo animações, além de ter feito a arte do pôster do documentário. Márcio diz que foi convidado pelos idealizadores do projeto logo na fase inicial deste, e a ideia era criar uma identidade visual que levasse para as ruas a mensagem e as denúncias que haviam no documentário. Heider também criou recompensas criativas (estênceis, cartazes e camisas) para aqueles que contribuíssem com o projeto, que foi viabilizado através de financiamento coletivo. (O depoimento completo de Márcio sobre este trabalho está no último capítulo deste livro).



Cartaz do filme *Domínio público*, 2014, por Marcio Heider

A questão do empreendedorismo urbano *versus* legado público também se deu no local conhecido como Aldeia Maracanã, antigo casarão imperial doado pelo Duque de Saxe em 1910, e tornado o primeiro Instituto de Pesquisa de Cultura Indígena no Brasil e o primeiro órgão de proteção indígena, fundado pelo Marechal Rondon. A edificação foi transformada por Darcy Ribeiro em Museu do Índio em 1953, mas em 1977 foi abandonada pelo Estado. Em 2006, um grupo de indígenas ocupou este espaço e ali criou um centro de cultura, que viria a ser um gérmen da Universidade Indígena. A imagem da Aldeia Maraka'nà (na grafia e linguagem tupi resgatadas), um prédio antigo, sem pintura, com grande parte de chão de terra, ocupado por indígenas, bem ao lado do grandioso e reformado estádio do Maracanã, é o retrato que o Estado tentou esconder. Havia a intenção, na época da Copa, de demolir o prédio para que, pretensamente, os torcedores tivessem mais espaço para locomoção. Em seguida o então governador Sérgio Cabral Filho, devido às pressões da sociedade civil organizada, anunciou a manutenção do prédio, mas declarou que ali seria construído um outro tipo de museu: não um da cultura indígena, reestruturado, mas um museu do COB – Comitê Olímpico Brasileiro. O museu entra, aí, como legitimação do poder através da cultura (por isso dediquei um capítulo inteiro, mais à frente, para pensar esta questão). Assim, uma ação singular estético-política de protesto foi a subida na árvore sagrada da Aldeia Maraka'nà, performada pelo cacique José Guajajara, que nela permaneceu por 26 horas, resistindo ao despejo ilegal pela polícia. Na copa da árvore contra a Copa do Mundo, viu-se uma bela tática de resistência, que levou o debate ao grande público: a importância sociocultural para a cidade de um prédio deixado, estrategicamente, em ruínas (para uma possível e desejada demolição). A mobilização popular em torno da Aldeia deixou o governador – que atualmente se encontra preso no Complexo de Gericinó, em Bangu, na zona oeste do Rio, por suspeita de corrupção – em um impasse. O prédio, ainda de pé, passou pela Copa e pelas Olimpíadas; os governos mudaram, e a Aldeia Maraka'nà reexiste. A

artista Flavia Meireles recriou o evento através de uma palestra/performance chamada *Ocupa árvore – a arte de resistir*, através de uma articulação de imagens, palavras e gestos. (A entrevista concedida pela artista está no último capítulo deste livro.)



Flavia Meireles em sua palestra-performance *Ocupa árvore*, 2014. Foto: Ju Brainer

A Copa e as Olimpíadas, assim, esclareceram ainda mais a sua lógica neoliberal para o país – de forma clara e manifesta. As mudanças ocorridas no capitalismo mundial contemporâneo e também o lugar que as questões relacionadas ao direito à cidade desempenham dentro desta lógica de ofensiva mercadológica se revelaram mais brilhantemente através dos megaeventos. Daí os conceitos de cidade competitiva, cidade empresa, cidade mercadoria. O que David Harvey (2005) identificou e denominou como “empresariamento (ou empreendedorismo) urbano”. O Rio de Janeiro passaria a viver esta lógica, tendo os jogos como grande oportunidade de reforçá-la. Como disse o então prefeito do Rio, Eduardo Paes (2009-2017), em uma entrevista sobre as Olimpíadas: “Esse negócio de Olimpíada é

sensacional para você usar como desculpa para tudo. Então tudo o que eu tenho que fazer agora, eu vou fazer para a Olimpíada. Tem coisa que tem a ver com a Olimpíada, tem coisa que não tem nada a ver, mas eu uso”. E completa: “(...) É a oportunidade que você tem de vender seu país”.⁶ Assim, o ex-prefeito deixou claro como são projetadas sobre o território estas novas formas de atuação do capital: com a reconfiguração do conceito de metrópole, que leva à privatização dos espaços urbanos. A cidade se comporta como uma empresa para atrair financiamento privado, turistas e outras empresas. “Se durante um longo período o debate acerca da *questão urbana* remetia, entre outros, a temas como crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimentos sociais urbanos, racionalização do uso do solo, a *nova questão urbana* teria, agora, comonexo central a problemática da *competitividade urbana*”. (VAINER, 2011, p. 1) Para isso, Vainer diz, a cidade precisa de flexibilidade; portanto, se faz necessária a alteração nas formas de gerenciá-la, já que é preciso aproveitar as oportunidades que o mercado dá. Nos negócios, a agilidade e a maleabilidade seriam imprescindíveis. Assim o zoneamento e o plano diretor, por exemplo, se apresentam como entraves a essa cidade-mercadoria, pois ela restringe a liberdade de atuação do capital. Esta flexibilização altera não só o espaço público, mas também as relações de trabalho nele existentes, como a flexibilização da legislação dos trabalhadores, da previdência etc. É o que fala Vainer em sua entrevista sobre a Copa, para Juca Kfuri. Neste sentido, a cidade-mercadoria vai contra as experiências de troca de âmbito inclusivo, o que é salientado por Raniery Araújo e Karla Godoy: “O turismo, sendo um fenômeno essencialmente sociocultural, deve ter seu planejamento pautado nos valores experienciais, imateriais, simbólicos, de maneira a contribuir para que o viajante adquira conhecimentos sobre a cultura visitada, através do próprio cotidiano dos destinos visitados”. (ARAÚJO, GODOY, 2016, p. 9)

Sobre compra e venda da força de trabalho, Carlos Vainer cita Karl Marx, que diz: “Na porta das empresas, dos laboratórios de produção capitalista, está escrito: ‘proibida a entrada, exceto para

negócios”. Explicitando que em uma empresa ou se é acionista, ou comprador, Vainer completa: “Na empresa reina o pragmatismo, o realismo, o sentido prático; e a produtividade é a única lei”. (VAINER, 2009, p. 91) Neste sentido, a cidade como empresa não pode tolerar a política, porque esta é pensamento crítico e problematização. A democracia fica da porta para fora, como salienta o professor.

Os megaeventos são, portanto, uma articulação do capital global com o nacional. Neste sentido, lembrando Foucault (1978), que diz que todo crime é uma afronta direta ao poder, quando fala da monarquia e da contínua culpabilidade do indivíduo frente ao poder (já que a suspeita significa presença de culpa), esta articulação passa a ser utilizada como uma espécie de policiamento perpetrado pelas empresas. Isso se dá no sentido metafórico, mas também real, quando, a partir das PPPs (parcerias público-privadas), constrói-se a vertente, no Rio de Janeiro, da guarda “presente”: são grupamentos como Lapa Presente, Centro Presente e Méier Presente, cujo salário dos funcionários é pago em parte pela Fecomércio RJ (Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro), denotando explicitamente que aquele grupo está ali para defender os interesses dos capitalistas, utilizando o pretexto do programa de desenvolvimento do espaço público.

Assim, isenções fiscais passam a ser uma constante na cidade de lógica competitiva, e isso também se deu em grande escala para a FIFA, o COI e seus parceiros comerciais. Houve isenções tributárias para hotéis e a aceitação de regimes diferenciados de trabalho, e o ápice foi a assim chamada Lei Geral da Copa, que contrariava o Estatuto do Torcedor: segundo este, fica vedada a comercialização de bebidas alcoólicas nos estádios, porém na Copa e nas Olimpíadas a venda de cervejas do grupo Anheuser-Busch InBev foi totalmente liberada. Os torcedores também eram proibidos de entrar com sanduíches ou água, devido à comercialização de produtos alimentícios dentro do estádio (por preços que, em outras condições, talvez não fossem tolerados). Os processos decisórios da população, então,

passaram ao largo de tudo isso, e, nesse âmbito, “a cidade esvazia-se do sentido de produção do lugar, pois o valor comercial homogeneiza as diferenças em detrimento de uma condição global” (ANDREOLI, MOREIRA, 2015, p. 304). O comércio dos camelôs em vias públicas passou a ser estritamente proibido, mas os parceiros oficiais – grandes corporações, como a já citada Anheuser-Busch InBev – receberam permissões especiais de toda ordem. Neste contexto, até mesmo uma legislação penal foi instaurada – aquela que ficou conhecida como Lei Antiterrorismo –, e suas brechas foram utilizadas para assustar, afastar e reprimir movimentos sociais contestatórios.

Estes recursos extraordinários da lógica neoliberal, portanto, alteram de maneira brutal o cotidiano da cidade, já que esta se submete a processos majoritários de consenso com verniz de promoção social; a gentrificação caminha, então, a largos passos. Não foi à toa que Margaret Thatcher, precursora do neoliberalismo – que, segundo Marcia Tiburi, é uma “forma fundamentalista” do capitalismo (TIBURI, 2017, p. 139) – e primeira-ministra do Reino Unido entre 1979 e 1990, recebeu a alcunha de “dama de ferro”, como nos lembra Carlos Vainer, devido à privatização de empresas estatais e a seus ataques aos movimentos sindicais trabalhistas. Sua forte interferência na economia, no sentido de desregulamentação do setor financeiro, torna irônico o conceito de Estado mínimo (conceito neoliberal), já que, em teoria, o Estado deveria interferir “o mínimo” nos mercados, mas o que acontece empiricamente é que, como vimos com Thatcher, o Estado interfere de maneira incisiva, mas sempre no sentido de impulsionar os negócios ou a plutocracia.

Recorrendo novamente a Michel Foucault (1967), vivemos em espaços com zonas claras e escuras, que denotam as diferenças dos níveis de civilidade, e, por que não, de democracia nas cidades. Se a democracia, da porta para dentro da fábrica, como alerta Marx (e como salientado por Vainer), é muito relativizada, espaços outros são necessários, e é neste contexto também que o conceito de heterotopia em Foucault (1967) encontra eco. A cidade passa a ter espaços que ela reserva para “indivíduos cujo comportamento é desviante em

relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 1967, p. 1), como as prisões, as clínicas psiquiátricas e os asilos. A heterotopia ganha mais sentido ainda quando a lógica do mercado penetra nestes lugares com as ideias aberrantes de prisões privadas, transmitindo a verticalidade constante presente na coalizão de poderes do Estado para as mãos de empresas. Já que as cidades-mercadorias precisam de gestores, o caso da eleição do empresário João Dória, em São Paulo, nas últimas eleições municipais de 2016, mostra que esta lógica tem um poder de convencimento substancial, já que a crença de que as gestões públicas são precarizadas foi estrategicamente divulgada por uma imprensa cuja lógica também é claramente financeira, apesar de negar insistentemente esta sua vocação estruturante. Assim, a propaganda dos megaeventos tenta forjar uma lógica única e exclusiva de fruição do prazer, o que transforma a capacidade de oferecer informações em um abafamento de vozes contrárias; uma verdadeira campanha pela exclusividade do pensamento que leva à sanha do consumo – já que não é possível viver o “espírito olímpico” sem despendar dinheiro, e muito, de preferência. O turismo não mais é focado nas trocas humanas subjetivas, mas passa a ter um caráter de consumo, onde o consumidor/turista é aquele que ajuda a economia a se desenvolver. E quando a economia se desenvolve, todo mundo se desenvolve, diz a lógica do capital, mas o que se vê é algo muito diferente disso. O papel da mídia, neste contexto, vira um papel de classe que está ligado à visão estratégica de consolidação de interesses que, obviamente, valoriza aqueles que podem pagar por seus produtos.

Assim, uma imagem que se torna bastante simbólica é a entrega da chave da cidade, em 2011, a Joseph Blatter, então presidente da FIFA, pelo então prefeito Eduardo Paes e pelo governador à época, Sérgio Cabral Filho – que se encontra hoje preso, réu no processo que o acusa de corrupção, formação de quadrilha e lavagem de dinheiro. Vale, aqui, citar Beatriz Provasi, que diz que “2013 já tinha revelado muitos crimes do Cabral, mas foi preciso primeiro condenar 2013” (PROVASI, 2018, p.116). Também vale dizer que Blatter foi

acusado de enriquecimento pessoal após uma investigação da própria FIFA, e que renunciou ao cargo de presidente em 2015, após sete dirigentes da entidade terem sido presos, acusados de corrupção, em operação liderada pelo FBI.

Os grandes protestos que antecederam estes megaeventos – como os que ficaram conhecidos como as Jornadas de Junho de 2013 – mostraram, portanto, ações contra-hegemônicas que foram estigmatizadas e criminalizadas pela imprensa.

Com a produção de contranarrativas que se opunham aos relatos oficiais e midiáticos dominantes, a desproporcionalidade e a violência das ações de repressão policial durante as Jornadas de Junho vieram à tona, como uma espécie de protagonista indesejável das manifestações. (SOUZA, CAMPOS, PRANDO, SILVA, RESENDE, 2017, p.42)

Como fato antecessor, podemos citar a Primavera Árabe, que ao final de 2010 mostrou-se um grande movimento, levando à derrubada do então presidente da Tunísia Zine El Abidine Ben Ali após um mês de protestos. Estes levantes foram impulsionados pela ação do camelô Mohamed Bouazizi, que, em protesto contra a corrupção policial e a impossibilidade de vender suas frutas nas ruas, ateou fogo ao seu próprio corpo em frente à sede do governo regional. Sua morte, dias depois, levou a uma onda de protestos que atingiu grande parte do Oriente Médio e do Norte da África. Em setembro de 2011 surge o movimento Occupy Wall Street, contra a desigualdade social e a ganância das corporações de Wall Street, depois do *crash* da bolsa, em 2008. Podemos inclusive fazer mais uma referência a Margaret Thatcher, neste contexto, e recordar sua famosa frase: “A ganância é um bem” (1979). Os movimentos de ocupação se espalharam pelo globo não só como crítica, mas também como proposição de novas maneiras de habitar a urbe.

Em 2013, a violência policial foi focalizada nas repressões aos movimentos sociais: a perseguição midiática a manifestantes foi intensa

e a criminalização de protestos, incessante. Ao mesmo tempo, as injustiças foram trabalhadas como símbolos para a mudança, como os gritos de “Cadê o Amarildo?”, referindo-se ao ajudante de pedreiro Amarildo dos Santos, executado por policiais militares dentro de uma UPP na Rocinha, zona sul do Rio de Janeiro. Rafael Braga Vieira, também negro e pobre como Amarildo, tornou-se outro símbolo da violência do Estado. Preso por portar duas garrafas de desinfetante (segundo ele, achadas na rua enquanto recolhia latinhas para venda para reciclagem) que, obviamente, não possuíam potencial explosivo (dado confirmado por laudo pericial), alegou-se que os produtos poderiam ser utilizados para atentar contra as forças policiais. Após sair da prisão, e em liberdade condicional, foi acusado de porte de drogas: 0,6 gramas de maconha e 9,3 de cocaína. Rafael negou a acusação, mas mesmo assim, em uma cadência de processos kafkianos, foi condenado a 11 anos e três meses de prisão. Neste sentido, vê-se que, quando Foucault fala do processo de docilidade dos corpos – confinados em instituições como presídios, quartéis etc. –, percebe-se que as instituições de reclusão e punição também já estão “plenamente incorporadas e disseminadas no tecido social, como a ordem natural das coisas” (PROVASI, 2016).

Novos fluxos de levantes proliferaram em 2013 e subverteram os usos do espaço. Um exemplo é o Ocupa Câmara, que durante 67 dias ocupou a praça em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, onde se protestava contra a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que, em tese, investigaria os transportes públicos, mas, por ser quase que exclusivamente formada por vereadores da base governamental, formaria a chamada “CPI chapa-branca” – uma oposição branda, ou quase inexistente, ao governo. O Ocupa Câmara também promoveu ações artísticas/estéticas, como a lavagem das escadarias da Câmara – denominada “lavagem das baratas” (referência ao grande empresário do transporte público carioca, Jacob Barata) –, o enterro político simbólico de Eduardo Paes, projeções de vídeos, apresentações musicais, performances etc. Beatriz Provasi, poeta e performer cuja frase citei no parágrafo anterior, viveu o Ocupa Câmara



Ocupa Câmara em 2013. Foto: Página do Ocupa Câmara no Facebook

com intensidade (além do Ocupa MinC - no antigo Canecão e no Palácio Capanema) e escreveu uma tese sobre este momento, defendida em 2018, denominada: “Olha eu aqui de novo! A tomada das ruas em 2013 e sua poesia inesgotável”. Antes, Beatriz já havia lançado um livro de poesias chamado *As guerras nos porta-retratos*, em 2014, que imantava muitas questões de 2013. O livro foi lançado também na rua, e era autografado pela autora com o nome “Bakunin”, numa alusão ao inquérito policial de busca do teórico político russo, morto em 1876, acusando-o de ligação com os movimentos iniciados em 2013. Curiosamente a escritora Isabel Allende, na obra ficcional *De amor e de sombra*, escrita em 1984, conta um caso parecido, onde Bakunin também é procurado pela polícia chilena – que estava a serviço da ditadura –, acusado de subversão: “O cidadão Bakunin, signatário de um panfleto lesivo à sagrada honra das Forças Armadas, deverá se apresentar voluntariamente até as 16h30min de hoje no Ministério da Defesa” (ALLENDE, 1986, p. 219).

A pluralidade das reivindicações de 2013 em diante também foi muito criticada pela mídia institucional: para desqualificar os protestos, dizia-se que aqueles que reivindicavam não sabiam o que queriam, dada a multiplicidade de pautas. De fato, os reivindicantes enfatizavam não só as pautas trazidas pelo MPL (Movimento Passe Livre), mas também exigiam melhores estruturas para educação, saúde e moradia. Esta pluralidade também foi uma maneira de subverter a lógica dicotômica e apresentar uma rebeldia das falas e dos corpos nas ruas, no sentido de que o discurso horizontalizado não serviria naquele momento, e era, sim, necessário escutar a diversidade das vozes presentes.

Esta transgressão da ocupação se deu não só por ocupações propriamente ditas, como o Ocupa Cabral – que mexeu com as estruturas elitistas do bairro do Leblon, um dos mais caros da cidade, quando um grupo de ativistas colocou uma barraca em frente ao prédio do então governador Sérgio Cabral, protestando por sua excludente administração da cidade –, mas também por atos culturais como, por exemplo, aquele denominado Focupação, que promoveu uma ação fotográfica para modificar certos pontos da cidade, implantando fotos e desenhos relacionados às repressões às manifestações de 2013, no formato lambe-lambe (impressões em grande formato, afixadas em muros e tapumes da cidade); ou as ações do coletivo Projetação, que investiu na ocupação de espaços públicos como forma de expressão política, utilizando-se de projetores de luz para “inscrever” frases e ilustrações de protesto em prédios, carros de polícia etc. A apropriação de festas tradicionais, como o carnaval, se deu, por exemplo, com o bloco Tá Tudo Errado (alusão ao tatu, mascote da Copa), em 2014, dentro do Ocupa Carnaval, movimento que parodiava marchinhas de outros carnavais, criticando o movimento político atual. Também as tradicionais pinturas no chão e muros das casas, no sentido de apoiar a torcida da seleção de futebol nas ocasiões para a Copa, se transfigurou. Desta vez, rarearam-se os enfeites, e pinturas críticas ao megaevento se espalharam por toda a cidade.



Ocupa Carnaval, fevereiro de 2014. Foto: Midia Ninja

Os megaeventos, apesar da grande preparação e das grandes consequências, são curtos: 19 dias, no caso das Olimpíadas, e 32 dias, no caso da Copa. Os atos de contestação se desenrolaram antes, durante e após estes períodos. A dramaticidade dos impactos da implantação destes eventos como modelos de um mundo competitivo tem sido abertamente questionada, mesmo em Olimpíadas ditas de sucesso, como a ocorrida em Barcelona em 1992, pois há avaliações de que hoje as desigualdades naquela cidade aumentaram, já que esta tornou-se um produto de luxo (cidade-mercadoria), o que leva à ideia de que, se há luxo, há exclusão, já que a unanimidade nos processos não é algo perfeitamente constatável. Entretanto, algo totalmente palpável é a dívida apresentada pelos balanços financeiros pós-jogos. Em 1976, as Olimpíadas de Montreal mostraram ser um grande símbolo deste risco às contas públicas. A dívida da cidade foi tamanha que só conseguiu ser totalmente quitada em 2006, trinta anos após a realização do evento, mostrando que os legados foram privados, mas as dívidas, públicas. Jean Drapeau, prefeito da cidade, prometeu à

população que não havia chances de dívidas ocorrerem (“The Olympics can no more run a deficit than a man can have a baby” – “As Olimpíadas podem deixar dívidas da mesma forma como um homem pode engravidar”, em tradução livre), e sua declaração ecoou durante todos estes anos, até o pagamento total da dívida, no valor de US\$ 1 bilhão (o que também serviu para elevar os impostos da região). Não é à toa, portanto, que, para os Jogos de 2022, Oslo, Estocolmo, Cracóvia e Munique desistiram da concorrência com Pequim, e para 2024, Toronto, Boston e Hamburgo também já abandonaram o processo. Em junho de 2018 o COL (Comitê Organizador Local) divulgou que o orçamento para a Copa da Rússia já é de R\$38,4 bilhões – sendo, portanto, ainda mais caro que o orçamento do Brasil (o Tribunal de Contas da União) apresentou o gasto final das Olimpíadas brasileiras como sendo no valor de R\$25,5 bilhões.⁷

Esta é a agudização da “cidade de exceção”, termo utilizado por Carlos Vainer – baseando-se em Giorgio Agamben (2004) e seu “estado de exceção” – para falar deste modelo tecnocrático no qual os técnicos e planejadores detêm um poder extraordinário, que dispensa a aprovação popular. Este modelo de cidade, que nasceria na metade dos anos 80, quando se faz uma crítica ao planejamento urbano moderno, surgido no pós-guerra (cujo ápice brasileiro se deu na ditadura civil-militar) é a base para o surgimento do modelo atual. O Plano Diretor, que é uma determinação normativa de como a cidade deve se organizar (já que isso é necessário para um Estado planejador interventor verticalizante), passa a ser uma ameaça ao livre funcionamento do mercado, segundo o professor. Este modelo passa a ser questionado pela ofensiva do pensamento neoliberal, baseando-se inclusive no colapso dos países socialistas no final dos anos 80, e disseminando, assim, a ideia de que o Estado, quando interfere demais, acaba atrapalhando. Assim, o funcionamento de uma empresa passa a ser o modelo a ser seguido, já que este se resume em eficiência, competência e produtividade, ou seja, é uma forma mais próxima da perfeição de uma organização social, mesmo quando há problemas. Vainer comenta que:

(...) em síntese, pode-se afirmar que, transformada em coisa a ser vendida e comprada, tal como a constrói o discurso do planejamento estratégico, a cidade não é apenas uma mercadoria mas também, e sobretudo, uma mercadoria de luxo, destinada a um grupo de elite de potenciais compradores: capital internacional, *visitantes e usuários solváveis*. (VAINER, 2013, p.4)

Neste sentido, a cidade passa a ser repensada pelo viés da globalização dos mercados, e, também neste sentido, a divergência é malvista. A dissensão interna passa a ser um obstáculo para a competitividade das cidades – como as contranarrativas, as controvérsias, que, em paralelo, se firmam na competitividade dos jogos. A regra é a excepcionalidade, a criação de crise é uma criação estratégica e as questões passam a ser tratadas caso a caso dentro da lógica das parcerias público-privadas, o que leva a processos de segregação social e à não participação democrática.

Lembrando Antonio Gramsci, que dizia ser “pessimista pela inteligência e otimista pela vontade”, podemos citar, no sentido de resistência, não só as ações estético-políticas e artísticas, mas também a criação de Comitês Populares da Copa e das Olimpíadas em todas as cidades-sede. No primeiro caso, grupos se articulam, por exemplo, para se defender das remoções – caso da Vila Autódromo, pequena comunidade na Barra da Tijuca que já estava marcada para ser extinta desde o projeto dos Jogos Pan-Americanos. Utilizou-se, neste caso específico, o pretexto de que a vila em questão poderia ser uma ameaça aos jogos, pois estava no perímetro de segurança do Parque Olímpico. Também acusou-se a Vila Autódromo de ser poluidora da lagoa de Jacarepaguá, mas a Cidade do Rock, por exemplo, construída do outro lado da mesma lagoa, não sofreu acusações desta ordem. Vale dizer que, de acordo com a Articulação Nacional dos Comitês da Copa e das Olimpíadas (ANCOP, 2014, p.21), cerca de 250 mil pessoas foram vítimas de remoção forçada, e só no Rio de Janeiro, mais de 20 mil famílias. Esta Vila não só resiste por si mesma como também é geradora de informação e cultura: prova disso é a construção do Museu das Remoções, lá estabelecido desde 2016. Este museu fala da

necessidade coletiva de registrar as práticas sociais da comunidade, e também sobre a importância de denunciar o processo de apagamento cultural produzido pela remoção. São esculturas, fotos e imagens produzidas por moradores, ex-moradores, moradores de comunidades próximas à Vila e alunos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Anhanguera.

Uma lei, especialmente criada para os jogos, autorizou os municípios e estados a se endividarem acima do que era permitido em circunstâncias normais. Essa flexibilização da lei de responsabilidade fiscal mostra que, para que sejam construídos novos equipamentos de moradia, educação e saúde, por exemplo, não cabe o endividamento, mas para construir novos estádios, reconstruir outros e montar equipamentos esportivos vários, abre-se esta exceção. A ocupação nas escolas em todo o Brasil, a partir de 2015, mostrou que este questionamento já está na pauta também dos mais jovens.

Curiosamente, a Vila Autódromo está próxima à avenida que leva o nome de Salvador Allende, ex-presidente do Chile e primeiro chefe de Estado socialista marxista eleito democraticamente no continente americano e que, em 1973, sofreu um golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet, seu chefe das Forças Armadas, resistindo até o último momento no Palácio de La Moneda, em Santiago. Pinochet, então, governou o Chile de forma autoritária por 17 anos, e após deixar a presidência chegou a ser preso, acusado de crimes como violação dos direitos humanos, corrupção ativa e passiva, desvio de dinheiro público, entre outros (e defendido, vale lembrar, pela já citada primeira-ministra do Reino Unido Margaret Thatcher). Menciono Allende também por conta do filme chileno *Machuca*, de 2004, que mostra o grande conflito social no Chile da década de 70 através da história de Pedro Machuca, menino pobre que entra para uma escola católica de ricos após o diretor, um sacerdote humanista, oferecer bolsas de estudo para diversas crianças carentes. O roteiro baseia-se na história real de Gerardo Whelan, que em 1973 passa a dirigir o colégio Saint George, em Santiago. No filme, após o golpe e

em meio à forte repressão militar, mostra-se a manchete de um jornal da época (que ainda hoje circula), *El Mercurio*, que dizia que a FIFA confirmava: tudo estava normal no Chile (“FIFA informó al mundo que la vida en Chile es normal”).

Outro filme relativo a resistência e esporte é *Os rebeldes do futebol*, de 2011, de Gilles Perez e Gilles Rof, que conta a história de cinco jogadores de futebol: Sócrates (Brasil), Didier Drogba (Costa do Marfim), Carlos Caszely (Chile), Rachid Mekloufi (Argélia) e Predrag Pašić (Bósnia) que lutaram contra a ideologia política dominante em seus países. Caszely, por exemplo, se recusou a apertar a mão do general Pinochet na abertura de uma partida e fez campanha para sua deposição durante o plebiscito de 1988 (onde se perguntou à população se esta desejava a continuidade – ou não – do governo em exercício). Caszely chegou a aparecer em um vídeo (pela campanha do “não” – a não continuidade do governo) ao lado de sua mãe, que denunciava a tortura sofrida por ela nas mãos do aparelho repressivo estatal (O filme *No*, de Pablo Larrain, de 2012, retrata este momento dramático da história chilena recente através da narrativa romanceada de um publicitário responsável pela Campanha do Não). Assisti a *Os rebeldes do futebol* em 2013, dentro do festival Cinefoot, no teatro Maison de France, que fica no centro do Rio de Janeiro. Dentro do cinema já era possível ouvir as bombas eclodindo nas ruas. Saí do filme e fui para o protesto que estava acontecendo naquele dia.

Vale lembrar também que, mesmo temporária, houve revogação do aumento das passagens de ônibus em 2013, mostrando o vigor da força contestatória propositiva. Neste sentido, pode-se então falar de uma reconfiguração da paisagem urbana. Portanto, esta contestação da cidade-mercadoria pode levar a investimentos na ordem da cidadania, à medida que se politiza o cotidiano, em um processo de reapropriação dos espaços públicos e do sentido de produção do lugar.

Depois do fim da Copa e das Olimpíadas no Rio de Janeiro e no país, as controvérsias se agudizaram. Mergulhado em uma crise

política com a ascensão à presidência do conservador Michel Temer, depois de um golpe parlamentar, auxiliado pelo ecossistema midiático contemporâneo, o Brasil mostra que a derrota de 7x1 na Copa pode não ter sido apenas delirante simbolismo.

Notas:

4- Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKDRaZXajIg> . Acesso em 30/06/2018.

5 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rp9v9ZweleI&ct=241s>
Acesso em 30/06/2018

6- Nesta entrevista para a TV Folha, em 14 de outubro de 2012, o então prefeito da cidade diz se orgulhar de instaurar a primeira PPP (parceria público-privada) do Brasil e a segunda maior do país – a que compreende o Parque Olímpico –, salientando que o Rio é um bom lugar para se fazer negócios. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KxPIHIqUfkc> . Acesso em 30/06/2018.

7 - Disponível em: <http://esporte.ig.com.br/futebol/copa-do-mundo-2018/2018-04-25/copa-russia-gastos.html> . Acesso em 30/06/2018.

1.2 OS JOGOS OLÍMPICOS

1.2.1 GRÉCIA: UM IDEAL CONTROVERSO?

Como chegamos à ideia de produção de verdades? E à de não direito à revolta? Neste capítulo, falarei sobre os Jogos Olímpicos como um conceito atrelado à ideia de saúde, de corpo saudável, de corpo ideal, de corpo socializável, ou seja: uma produção de verdade. Falarei também, entre outras coisas, sobre como esta ideia pode servir estrategicamente a poderes hegemônicos.

Na verdade, não existem registros exatos sobre a origem dos Jogos Olímpicos Antigos, mas sim, diferentes hipóteses sobre sua criação (LIMA, MARTINS, CAPRARO, 2009, p. 3). O Barão de Coubertin, que em 1896 reativou os jogos, atribuiu sua ideia à rememoração dos jogos realizados na Grécia Antiga, àqueles de culto a Zeus, o senhor do Olimpo. “Baseado em um dos eventos mais importantes da Antiguidade Grega, os Jogos Olímpicos foram reinventados no século XIX como um novo elemento pedagógico,

sendo reeditados com o inevitável desejo de reviver o esplendor e a glória vividos na Antiguidade” (RUBIO, 2002, p. 130). Elias e Dunning (1992, p. 189), por sua vez, afirmam que os campeonatos da Antiguidade se distinguiam bastante dos atuais, mostrando que existem diferenças estruturais entre estes e que as ligações do tempo são forjadas fragilmente, tensionando a teoria de sua associação e encadeamento.

Giordani (*apud* LIMA, MARTINS, CAPRARO, 2009, p. 3, 2001, p. 259), por exemplo, salienta que os jogos gregos antigos eram festivais sagrados, caracterizados pela adoração dos deuses, e que na contemporaneidade este aspecto é eliminado. Além disso, Giordani diz que existiam outros eventos esportivos na Grécia Antiga com características diversas, como os Jogos Fúnebres, Píticos, Nemeus, Ístmicos, e os Jogos Heranos (que eram destinados apenas às mulheres, como oferta para a deusa Hera, mulher de Zeus e sua irmã gêmea, que representava o matrimônio e a proteção das esposas e mães). Portanto, muitas poderiam ser as fundações dos jogos olímpicos. Aliás, uma das principais dificuldades no entendimento da cultura grega antiga, em se tratando da civilização helênica, é que as relações de mito e realidade muitas vezes são fundidas, como alertam Lima, Martins, Clóvis e Capraro em *Olimpíadas modernas: a história de uma tradição inventada* (2009).

Desta forma, o ato de recriação das Olimpíadas expõe anseios de recuperação de ideais gregos antigos aliados a princípios aristocráticos do século XIX. Não é, portanto, de maneira impune que esta recriação foi sugestionada por alguém que carregava o título de barão, já que as ideias são sempre direcionadas a um domínio. Assim, são potenciais já comprometidos com este ou aquele modo de expressão (DELEUZE *apud* Roberto Machado em “Deleuze e a Literatura”, curso em vídeo).¹ O modelo, essa condição-gênese dos jogos, é associada à aventura de Hércules, do poema de Hesíodo, onde o titã Prometeu foi responsável pelo roubo do fogo de Zeus para

oferecer de presente aos mortais. Por conta desta traição, Prometeu foi vítima de torturas infinitas nas masmorras do monte Cáucaso, onde uma águia vinha todos os dias para lhe devorar o fígado, e, logo que ela saía, o órgão se regenerava, prolongando indefinidamente o martírio de Prometeu. Hércules, um semideus, teria então concluído doze trabalhos para poder tornar-se imortal e assim poder livrar Prometeu, criador e protetor da humanidade, do seu eterno martírio. Os atletas, portanto, imitam estas ações quase impossíveis, de limite do corpo humano, como a pergunta fundamental de Spinoza: “O que pode um corpo?”. A diferença da natureza entre deuses, semideuses e humanos está ligada como uma ponte, como um desejo de imortalidade, e, portanto, uma falta, algo que falta ao ser humano. A pergunta de Spinoza, assim, não diz respeito somente a um corpo ligado à alma, ao mito, à eternidade, mas sim à vida humana presente do sensível, dos afetos e das afecções; como um objetivo final ético – e por conseguinte empírico – e não um valor moral, como um valor transcendental. Deleuze, comentando Spinoza, chama de bom encontro quando um corpo, que tem suas relações características internas, encontra outro corpo em que suas relações características internas se conciliam com o primeiro, como modificações produzidas nos corpos que aumentam a potência de agir (SPINOZA) e levam a uma ética da potência (DELEUZE). Desta maneira, podemos situar a pergunta, no tocante sócio-ético-político: O que pode um corpo brasileiro?

Os estados-nações e suas estratégias de cuidado ou não dos corpos simbolizam os diferentes projetos dos sujeitos. Estas distinções encontram um meio seletivo, uma seleção palpável do que pode ser melhor ou pior. O pódio, as medalhas, estes objetos do saber-poder (FOUCAULT) mobilizam os afetos das nações, as oposições competitivas dos valores. Como as nações procuram também forjar suas imagens a partir destas competições, reforçando as suas articulações políticas através dos esportes, de certa forma “ganhar” o direito à sede da Copa do Mundo e das Olimpíadas significa reforçar

uma identidade, uma imagem que pode ser melhor vendida, explorada comercial e (portanto) turisticamente. As imagens, como produtos estéticos e artísticos, e o deslocamento de atletas e entusiastas para acompanhar os jogos, fomentando o turismo, constroem um espaço geográfico do pensamento que leva a questionamentos privilegiados acerca destes eventos. Como estes dois eventos, no Brasil, motivaram afetos múltiplos, de torcida, de não torcida, de torcida contra, privilegiaram também a criação de ações artísticas e estéticas insurgentes, que questionaram o valor social da implantação destas competições em solo brasileiro. Acompanhei e atuei, ora com receio, ora alimentado pela coragem do grupo social que escolhi e estou incluso, estas ações estético-políticas (COLETIVO 28 DE MAIO) – que, por vezes, estavam também ligadas a intencionalidades artísticas.

Hércules, este personagem-gênese grego, já teria mostrado a que veio quando estrangulou duas serpentes que sua tia Hera (que era o motivo dos Jogos Heranos, para mulheres) colocara no berço para matá-lo. A superioridade mítica de Hércules inspira um tipo de personalidade atlético-heróica e patriarcal, já que Hera usou um de seus poderes para enlouquecer o sobrinho, que, fora de si, acabou matando a mulher e os filhos. Hércules, então, foi se consultar com o rei Euristeu, que tinha fama de sábio e que o aconselhou, dizendo que para purificar-se de seus pecados seria necessário concluir os tais doze trabalhos. Um destes consistia em limpar as cavaliças gigantescas do rei Áugia, de Élide. Para limpar os currais, que continham uma quantidade enorme de animais e não era limpo há mais de trinta anos, Hércules precisou desviar o curso de dois rios. Seria por esta associação de ideias que no começo e no fim dos jogos havia sacrifícios de animais. Concluídos os trabalhos, Hércules virou imortal, pôde libertar Prometeu e resolveu criar os jogos em homenagem a seu pai. A família pôde ser honrada, e a paz restabelecida para o herói. A busca dos filósofos gregos antigos, que no século VI a.C. visavam investigar a natureza à procura de princípios estáveis que pudessem explicar as

coisas, está de certa forma ligada a este ideal heroico do mito, um ideal de construção de subjetividades em detrimento de diferenças, em um desejo de planificação das personalidades, partindo do princípio de que a vida deveria ser desejada e vivida de uma determinada forma específica – o que não é muito distante da ideia atual de normopatia, de busca incessante de um modelo de personalidade que atenda ao mesmo tempo a múltiplos e controversos interesses, de forma estável.

O fogo, e mais especificamente a tocha nas olimpíadas, simbolizariam este roubo de Prometeu, a descoberta do domínio técnico do fogo que revolucionou a humanidade. Santos da Silva indica uma controvérsia já no mito: “Assim, as Olimpíadas designam um evento competitivo realizado em exaltação a Zeus, deus do Olimpo, com honrarias a Hércules, seu filho querido, mas em memória a Prometeu, castigado por Zeus e libertado por Hércules” (SANTOS DA SILVA, 2016, p. 5). No âmago dos jogos estaria não só a contradição, a imposição de interesses, mas também a tentativa perene e inalcançável de, mesmo assim, se igualar aos deuses. Nas Olimpíadas da Antiguidade, em dado momento, a corrida com tochas foi abolida pela contradição flagrante de que, em um evento em homenagem a Zeus, não seria de bom tom desagradá-lo, lembrando-o do roubo do fogo por Prometeu. A tocha levada por um atleta surgiu, entretanto, novamente nas Olimpíadas de 1936, curiosamente, na Alemanha nazista. Este fogo, que poderia simbolizar o desenvolvimento e o progresso tecnológico e científico do ser humano, em uma interpretação do poema de Hesíodo, foi utilizado na Alemanha hitlerista como forma de promover seu regime de suposta superioridade da raça ariana, aproveitando-se do louvor à cultura da competição que os jogos incitavam. Não por coincidência, são muitas as referências à cultura grega antiga feitas por Hitler em sua biografia *Mein Kampf*.²

As viagens aliás, como relembra Ricardo Helton Ouriques em *A produção do turismo: fetichismo e dependência* (2005), foram fomentados na ditadura hitlerista como forma de viabilização de

descanso e refazimento dos trabalhadores alemães através de uma entidade chamada KdF (Kraft durch Freude; “força pela alegria”, em português), que atuava como órgão organizador do tempo livre dos trabalhadores, revelando um latente autoritarismo. Depois de situar que a criação do fim de semana surgiu na Inglaterra do século XIX, mas que só no século XX é que o turismo foi fomentado, Ouriques (2005, p. 31) diz que: “(...) foram decisivas as experiências coletivistas do fascismo italiano e do nazismo alemão, que popularizaram a incipiente prática inglesa das viagens de recreio do século XIX”.

O caráter e uso político dos jogos, portanto, perpassa os tempos: “Em 884 a.C. foi assinado um tratado de paz entre os reis das cidades-estado de Pisa, Esparta e Elis. O tratado, chamado Ekeheiria, propôs a realização dos jogos em Olímpia para celebrar a paz ente as cidades gregas” (SIGOLI, JUNIOR). O esporte era, então, uma maneira de conseguir um cessar-fogo quase sagrado, posto que este era uma respeitabilidade imposta, além também de servir de auxílio no ajuste do modelo físico e moral do ideal grego. O esporte “era utilizado, na época escolar, como preparação militar para os jovens” (SIGOLI, JUNIOR, p. 112).

Neste momento, o mito se embaralha novamente com a realidade: desesperado com a situação da região de Élida, que se encontrava em conflitos e assolada por uma peste, o Rei Ífito foi se consultar com a sacerdotisa Pítia, que lhe disse que as coisas só voltariam ao normal se o jogos, que há tempos não mais se disputavam, voltassem. Eles voltariam em 776 a.C., quando iniciou-se o registro dos nomes dos campeões dos jogos, de certa forma dando uma oficialidade à história dos campeonatos, que duravam cinco dias e eram divididos em provas para adultos e provas para efebos – os adolescentes. Em lugar de medalhas, os campeões recebiam coroas de ramos de oliveira e participavam de banquetes e grandes festas. Se transformavam em heróis, sendo conduzidos às suas cidades por carros puxados a cavalo. Obtinham regalias para o resto da vida, já que eram responsáveis pela volta à normalidade das coisas, acalmando a ira dos

deuses do Olimpo, como a já citada busca e cópia dos supostos princípios estáveis da natureza (investigados pelos filósofos gregos do século VI a.C.).

No séc. II, a Grécia foi anexada à província da Macedônia, e seus costumes começaram a desaparecer. Assim, os jogos foram ressignificados pelos romanos, que, naquele tempo, dominavam o mundo. A decadência, portanto, do pensamento grego coincide com a elaboração do cristianismo e uma conseqüente diferente aceção dos jogos, e também do belo. Na Roma Antiga, as disputas sangrentas entre homens e animais eram oferecidas à população como entretenimento para distração das ações do imperador. Os Jogos Romanos também consistiam em lutas corporais de homens até a morte, e execuções daqueles julgados como “criminosos”. A “política do pão e circo”, de oferecimento do espetáculo dos jogos, aliada à oferta de uma cota de pães à população, evidenciava uma função alienante, abafadora de controvérsias. Assim, desde sua implementação (e posterior transformação e ressignificação), podemos analisar os jogos como forma de modelagem e reafirmação, pelas forças coalizantes do poder, de certos interesses hegemônicos. A necessidade de êxito dos jogos é evidente diante da magnitude dos investimentos destinados a apaixonar a adesão quantitativa da população. A imagem imposta no espetáculo supõe, então, uma coesão totalitária, dada também, de forma contemporânea, em uma felicidade mercantil em voga que vai, inclusive, além do caráter prestigioso do espetáculo. Sobre este aspecto, Guy Debord (1967, p. 52) diz que “o espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode levar a nenhum dogma sólido. Para ele nada para; é o estado que lhe é natural e, todavia, o mais contrário à sua inclinação”.

Nero, o Imperador que ficou louco e decidiu colocar fogo em Roma para assistir às construções sendo queimadas do alto de uma torre, decidiu, antes disso, participar dos Jogos Olímpicos como competidor, em uma corrida de carros puxados por cavalos. No meio da competição, Nero levou um tombo e não conseguiu completar a

prova; porém, como era imperador e único competidor, foi logo sagrado campeão.

Foi no ano de 393 d.C. que o imperador romano Teodósio foi convertido ao cristianismo e, depois de aproximadamente doze séculos de jogos, passou a proibi-los, pois os considerou cultos pagãos, lembrando que os sacrifícios de animais – e por que não dizer, de atletas – estava presente em todas as Olimpíadas até então. A arte também neste tempo era considerada objeto mundano, alheio às questões religiosas que eram superiores. Como Nietzsche dizia: “O cristianismo é um platonismo para o povo” – uma vez que o que ele, Nietzsche, critica é a própria ideia de metafísica, de divisão de mundo superior e sensível sugerida por Platão.

Ouço, então, os gritos de “não vai ter Copa!” quase como um grito de inversão do ideal, do modelar, da ideia de transcendência de Platão. “Não vai ter Copa!” podia não ser exatamente o realizável, já que a máquina da Copa do Mundo, aliada aos conglomerados de empresas que a suportam, é imensa; mas era o grito de guerra possível para aqueles que questionavam os jogos, grito que foi, de certa forma, menos contundente nas Olimpíadas, devido aos processos brutais de abafamento e exclusão já experimentados dois anos antes.

Platão, este inimigo das artes, transformou a finalidade destas, entretanto, em problema filosófico. Militando pelo pensamento racional, criou o confronto entre arte e realidade. Se no nosso mundo “sensível” tudo está em constante mudança, e há para ele uma essência imutável, esta, portanto, não está aqui, mas no mundo das ideias – essas essências que são modelos ou paradigmas sem falhas. Esta interpretação tornou-se praticamente um padrão de pensamento quando condensou a experiência do belo. A beleza universal é uma essência ligada ao superior-racional; já a parte inferior da alma seria aquela ligada às paixões, ao sensível, à matéria. Os artistas, principalmente os artistas plásticos, que privilegio neste trabalho, como produtores da matéria, que imitam e trabalham o mundo sensível, são desprezados na doutrina platônica, tendo dentro desta mérito diminuto

ou nulo. Platão, que em grego significa “ombros largos”, participou das Olimpíadas de seu tempo e era considerado bom atleta.

Os Jogos Helênicos (gregos) ocorriam em um só local, o santuário de Olímpia, e não havia, portanto, o caráter espacial transitório, como ocorre com os jogos modernos, questão salientada por Lauret Godoy (1996). Havia, assim, uma peregrinação em sentido único dos participantes das competições e torcedores até Olímpia, e não uma contínua mudança do local dos jogos (a troca de cidades-anfitriãs, que ocorre nos jogos atuais, é uma referência à amizade das nações e ao conagraçamento dos povos). Entretanto, ainda hoje os jogos incentivam façanhas incríveis, com a esperança (esperança, o último “mal” deixado na caixa de Pandora – ser divino criado por Zeus para seduzir Prometeu) de que seus competidores se tornem imortais, devido à fama que os aguarda. Aproximariam-se, assim, ao paradigmático mundo das ideias platônico.

Outra controvérsia também pode ser encontrada no mito na história da criação da maratona. Em 490 a.C., os gregos e persas travavam uma batalha entre a cidade de Maratona e o mar Egeu. Milíades, comandante grego, percebendo que o exército persa se aproximava com rapidez, pediu que um dos seus soldados, Fidípides, corresse de cidade em cidade até chegar a Atenas, pedindo reforço para as tropas. O trajeto era de 40 quilômetros. Fidípides voltou com 10 mil soldados, e os gregos venceram a batalha. O comandante orgulhoso pediu, então, que Fidípides voltasse correndo a Atenas para informar a vitória aos governantes. Quando chegou ao seu destino, teria dado a valiosa informação e morrido em seguida. A maratona em sua homenagem, depois de algumas mudanças, foi, a partir de 1924, fixada em 42 quilômetros. As homenagens pelos sacrifícios fazem parte, portanto, de uma visão de mundo heroica e metafísica. Essa metafísica platônica seria, assim, uma vingança contra a vida (NIETZSCHE), já que até a morte de si pode ser vista como uma ordem daquilo que é bom.

É neste sentido de contrapor um ideal que encaro, portanto, a história das Olimpíadas: entendo que este evento é produtor, também,

de todo o contrapoder infiltrado nas idealizações competitivas. Assim, caminho no sentido da quebra de hierarquias, de pódios simbólicos ou reais, através da arte.

Notas:

8 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aOn8xy4N5hc> . Acesso em 30/06/2018.

9 - Hitler diz, por exemplo: “Antes de tudo é preciso pôr no mesmo plano a educação intelectual propriamente dita e a educação física! O que hoje se conhece como Ginásio é um arremedo do modelo grego. Com os nossos processos educacionais, têm-se a impressão de que todos esqueceram de que um espírito sadio só pode existir em um corpo são” (HITLER, 2001, p. 188). “O conjunto da educação deveria ser organizado de maneira que todo o tempo disponível da mocidade fosse empregado na sua cultura física” (HITLER, 2001. p. 189).

1.2.2 OS JOGOS DA ERA MODERNA – A PROGRESSÃO DAS REGRAS DO PODER

Os jogos, então suspensos por Teodósio, tiveram na figura de Pierre de Fredy, o Barão de Coubertin, em 1892, sua grande pedra fundamental reformadora. Dedicado à educação de jovens, o Barão, influenciado pelas ideias do educador inglês Thomas Arnold, pensava que os rapazes do seu tempo (não as mulheres!) precisavam de uma distração sadia para suas horas vagas. Menezes e Sanfelice explicam que:

Viajando pelo mundo, incumbido pela França de comandar uma reforma no ensino e procurando novas experiências, vislumbrou o globo como um grande pátio de colégio onde os países se reuniriam periodicamente para medir forças e habilidades. (MENEZES, SANFELICE, 2003, p. 1)

Assim, dois anos depois, num congresso na Universidade de Sorbonne, decidiu-se que as olimpíadas seriam realizadas em 1896, em seu pretense berço de origem: Atenas.



Estádio Panatenaico, em Atenas. Estádio onde ocorreu a primeira Olimpíada da Era Moderna, em 1896. 2019. Foto: Frechette

Nas Olimpíadas, somente amadores poderiam participar. O ideal do amadorismo consistia em preservar princípios éticos aristocráticos, ao passo que os ideais burgueses eram mais “utilitários”. Assim, Hobsbawm e Ranger dizem que “o ideal do amadorismo, que apresentava a vantagem adicional de reunir classe média e nobreza, foi entesourado nos Jogos Olímpicos, uma nova instituição” (1988, p. 256). O paradoxo se dá na competição aliada ao amadorismo. Como ser competitivo sem ter tempo disponível para o treino, quando se necessita lutar pela sobrevivência? Como um operário, por exemplo, em tempos contemporâneos, poderia se tornar um atleta competitivo tendo um trabalho de 40 horas semanais em uma fábrica, em um escritório, em um restaurante? Coubertin era um educador e se via inserido no paradoxo de tentar criar oportunidades equitativas para todos através do esporte, e ao mesmo tempo associando o esporte a um modelo burguês de educação. Esta controvérsia, ao longo do tempo, foi ficando cada vez mais insustentável, levando à grande estrutura competitiva que conhecemos hoje.

Foi um bispo da Igreja Católica, da Pensilvânia, nos EUA, que em 1908 disse a famosa frase “o importante não é vencer, mas sim participar”, durante um sermão aos atletas que disputariam as Olimpíadas de Londres (LENNARTZ, 2001/2002 *apud* LIMA, MARTINS, CAPRARO, 2009). Esta frase foi muitas vezes creditada ao fundador/refundador/inventor de tradições, o próprio Barão de Coubertin, já que servia muito bem a seus propósitos originais. Entretanto, o que teria se afixado de maneira identitária aos jogos seria o lema “*citius, altius, fortius*”, de autoria do monge francês Henri Didon, que significa “mais rápido, mais alto, mais forte”, quase o oposto do mote anterior.

Transformadas, estas hereditariedades culturais das Olimpíadas são ressignificadas, ou, como preferem Eric Hobsbawm e Terence Ranger, são tradições inventadas, e tratam, portanto, da tentativa de estabelecer uma continuidade, uma aproximação convincente, um prosseguimento de vínculo com um passado histórico apropriado. O que o Barão de Coubertin queria era resgatar certos valores morais que lhe apraziam. Para isso, utilizou-se da estratégia de conferir legitimidade à atividade dos jogos através da referência longínqua destes no tempo, ou seja, ao “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” (HOBSBAWM, RANGER, 1997. p. 9). Como puderam ser instrumentalizados por Hitler, os Jogos Olímpicos ainda são, de certa forma, utilizados para a manutenção e a promoção do poder. Neste sentido, podemos também nos referenciar às relações de poder controversas explicitadas no livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault (1979), principalmente quando o autor esclarece que o poder não seria algo exclusivamente danoso, mas que, através do que ele chama de “fibras capilares”, passa a estabelecer outras relações e uma certa positividade – positividade não no sentido binário, mas da produtividade. O poder gera produtividade, na medida em que estabelece a possibilidade de uma força contrária a este, e é neste sentido que há a possibilidade de construção da contranarrativa, que é um dos objetivos deste trabalho: o mapeamento dessas ações estético-artísticas.

Desde a Grécia Antiga, passando pela reforma/recriação das Olimpíadas e chegando até 2016, no Rio de Janeiro, as relações de poder se dinamizaram e se complexizaram muito. Os aspectos macro-político-econômicos se evidenciaram, como, por exemplo, a estratégia de boicote de nações a certos jogos. Hannah Arendt, ao discorrer sobre a ação do ser humano no mundo, diz, peremptoriamente: “Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política” (ARENDR, 2007, p. 15). A veia política do evento ficou ainda mais escancarada logo na quarta edição dos Jogos Olímpicos da modernidade, em 1908, em Londres, quando a Finlândia, ocupada pelos russos, não pôde desfilar com sua bandeira nacional, e a Inglaterra proibiu que a Irlanda também pudesse desfilar com a sua. Foi a partir das Olimpíadas de Londres, também, que o Comitê Olímpico Internacional (COI) e as confederações esportivas mundiais passaram a dividir a arbitragem com o país anfitrião dos jogos, já que havia muitas dúvidas sobre a parcialidade dos juízes britânicos. Ekeheiria, o tratado grego antigo que propunha a realização dos jogos para celebrar a paz, cessando as guerras, não teve relevância em 1916. A Primeira Guerra Mundial eclodiu em 1914, e o evento programado para acontecer dois anos depois não se realizou. Em 1924, em Paris, a Alemanha inaugurou os boicotes aos jogos, já que o país foi obrigado a pagar uma soma de indenização de guerra – que considerava injusta – ao governo francês. Além disso, as controvérsias se acumularam:

A torcida francesa vaiou o tempo inteiro qualquer competidor e qualquer hino que não fosse a Marselhesa. Muita confusão no boxe, na esgrima e no rúgbi, este último tendo sua última inclusão nas Olimpíadas. Decisões equivocadas e localistas dos juízes levaram algumas pessoas a pensar em eliminar dos Jogos todas as modalidades em que o resultado dependesse do julgamento de juízes. (MENEZES e SANFELICE, 2003, p. 3).

Em 1936, em Berlim, as relações de poder atreladas às Olimpíadas ficaram ainda mais evidentes. Apesar dos vários protestos

pelo mundo pedindo a mudança do país-sede, a Alemanha nazista de Hitler foi mesmo a anfitriã do espetáculo, e o autointitulado *führer* preparou um grande arsenal de propaganda, aproveitando-se desta conjuntura para promover o seu regime ditatorial. Nos Estados Unidos, Ernest L. Jahncke, estadunidense membro do COI, foi expulso da entidade (o único membro do COI expulso até hoje) por defender o boicote aos jogos. Jahncke foi substituído por Avery Brundage, membro simpático ao regime nazista, que se tornaria presidente da instituição em 1952. Irlanda, Peru e Colômbia abandonaram os jogos como forma de protesto.

O plano de criar, portanto, uma possível prova da superioridade ariana e das maravilhas do regime nazista através do esporte de rendimento foi, de certa forma, fissurado pela vitória de Jesse Owens (1913-1980), o jovem negro estadunidense que bateu quatro recordes olímpicos. A complexidade das relações de poder, entretanto, perpassam o episódio, numa metacontrovérsia – já que, como esperado, Hitler não saudou o atleta negro, mas Jesse também não foi convidado pela Casa Branca para receber os cumprimentos esperados. Uma subcontrovérsia também se apresenta no fato de que a marca esportiva que Owens utilizava em seus tênis era a Adidas, dos irmãos Adolf e Rudolph Dassler, nazistas filiados ao partido de Hitler no ano de sua ascensão, 1933. Quando o atleta morreu, em 1980, sua vitória foi resgatada pela propaganda governamental, no sentido de agregar valor à cultura dos EUA, quando o então presidente, Jimmy Carter, divulgou a seguinte mensagem: “Talvez nenhum outro atleta em todo o mundo, em todos os tempos, tenha simbolizado melhor a luta humana contra a tirania, a miséria e o racismo”. Vale lembrar que a segregação racial institucional nos Estados Unidos da América vigorou até 1967, quando o congresso estadunidense aprovou a lei de direito ao voto, precedida pelas leis do direito civil, de 1964. O jovem Owens viveu a segregação em seu próprio país em ônibus, escolas, faculdades, parques e filas para serviços públicos. E pode-se dizer que hoje em dia a segregação racial não é mais legal, mas certamente ainda existe – apenas de forma

mais velada e sofisticada. A política antidrogas fortalecida, por exemplo, pelo governo neoliberal de Ronald Reagan (1981-1989) levou a uma grande criminalização dos negros pobres do país, que são a maioria dos encarcerados dos Estados Unidos. E é neste país que ainda existem grupos simpatizantes da supremacia branca, como o movimento dos confederados e a Ku Klux Klan.

Em 1940 e 1944, as edições das Olimpíadas não se concretizaram, por conta da eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e em 1948, em Londres, a delegação da Alemanha não foi convidada. Japão, China e URSS também não apareceram, salientando a utilização do caráter político dos jogos. Em 1952, em Helsinque, a URSS voltou a competir, em plena Guerra Fria com os EUA. Nas arenas, as disputas pela hegemonia no campo esportivo mundial pareciam uma metáfora à tentativa de domínio bélico do mundo. E, como não podia deixar de ser, o maior número de medalhas ficou dividido entre estes dois países; 40 para os atletas dos Estados Unidos e 22 para os atletas da União Soviética.

Em 1956, em Melbourne, Austrália, os boicotes foram as armas mais utilizadas pelos governantes dos países competidores. A crise do Canal de Suez, quando o presidente egípcio Gamal Abdel Nasser decidiu nacionalizar o Canal, levou à guerra com Israel, Reino Unido e França e à não participação do Egito, Iraque e Líbano nos jogos. Holanda, Espanha, Suíça, Lichtenstein e Suécia se retiraram, em protesto contra a invasão da Hungria pela União Soviética. A China também anunciou sua ausência, protestando pelo fato de que a República da China (Taiwan) entrou no evento com o nome de Formosa.

Em 1964, em Tóquio, a guerra dos dirigentes dos EUA contra o Vietnã havia começado, e a tocha olímpica foi conduzida por Yoshinari Sakai, atleta japonês que tinha sido um bebê sobrevivente da bomba atômica lançada em Hiroshima pelos Estados Unidos, em 1945.

Em 1968, uma semana antes do começo das Olimpíadas na Cidade do México, houve um massacre. O episódio, conhecido como o Massacre de Tlatelolco, foi precedido por um grande período de instabilidade política no país, consubstanciado em grandes manifestações populares e revoltas estudantis. No dia 2 de outubro de 1968 a Polícia e o Exército abriram fogo contra os manifestantes e a população desavisada. Os números nunca foram totalmente esclarecidos: enquanto fontes governamentais mexicanas apontam 40 mortos e 20 feridos, acredita-se que o número tenha sido muito maior, entre 200 e 300 assassinatos.

Em outubro de 2003 veio à tona a publicação, feita pelo National Security Archive, da George Washington University, de uma série de documentos da CIA, Pentágono, Departamento de Estado, FBI e Casa Branca: o Pentágono teria fornecido ao México equipamentos de comunicação, armas, munições e material de treino para controle de motins, antes e durante a crise, em resposta às preocupações do governo mexicano em relação às condições de segurança durante os Jogos Olímpicos. O então Ministro do Interior mexicano, Luis Echeverría Álvarez, teria admitido, em 1997, que os estudantes estavam desarmados e que a ação militar tinha como objetivo real destruir o movimento estudantil.

Foi também nas Olimpíadas no México que se deu o famoso gesto estético de dois atletas, Tommie Smith e John Carlos, vinculados aos Panteras Negras, que ergueram o punho no pódio. Também abaixaram a cabeça durante a execução do hino do seu país, e por estes gestos foram expulsos dos jogos, já que uma das regras do Comitê Olímpico Internacional é a proibição de que os atletas façam referência a qualquer movimento político – como se a organização olímpica, por si só, não se baseasse em ideologias políticas. Nas Olimpíadas do Rio, em 2016, observou-se o gesto de continência feito por alguns atletas militares no pódio – como se em todo um corpo de disciplina militar também não houvesse pensamentos estruturantes políticos –, porém

estes atletas não foram penalizados. É curioso lembrar que, em 1936, na Alemanha, alguns atletas fizeram o gesto nazista (*sieg heil*), e também não foram penalizados por isso. Como diz Foucault sobre este assunto: “O indivíduo é meticulosamente fabricado segundo uma tática de forças e cenários”.¹⁰ Estes cenários lidam com questões políticas de territórios e fronteiras, pois estas estabelecem os campos necessários para sustentação da ideia nacionalista, patriota – ideia fundamental da ditadura militar brasileira, que, em dezembro do ano de 1968, através do gesto do general Artur da Costa e Silva, entrou em seu período mais brutal. O Ato Institucional nº 5 foi criado concedendo ao regime poderes extrainstitucionais, como o fechamento do Congresso Nacional, a cassação de mandatos parlamentares, intervenções em sindicatos, proibições de manifestações de natureza política de cidadãos (uma cópia do regimento olímpico?) e banimento do país de qualquer um considerado inconveniente para o regime, o que incluiu a tortura e morte de opositores.

1976 foi o ano dos Jogos em Montreal, ano em que o caráter econômico dos jogos se salientou ainda mais com a já citada dívida de US\$ bilhão, que demorou 30 anos para ser quitada, elevando os impostos da região.

Em 1980, em Moscou, o uso político das Olimpíadas como peça móvel das grandes potências foi novamente bem claro. O governo dos EUA boicotou os jogos e ameaçou caçar os passaportes dos atletas dispostos a competir, ação que foi imitada por mais de 60 países. Ironicamente, os dirigentes estadunidenses denunciavam a invasão soviética no Afeganistão, alegando que a Rússia estaria lá para subjugar um povo islâmico independente e se apossar das reservas de petróleo do país (porém este mesmo gesto criticado pelos dirigentes estadunidenses, à época, anos depois foi perpetrado pelo então presidente George W. Bush, depois do ataque às Torres Gêmeas, em 2001). A resposta soviética veio através de uma ação estética: o urso mascote olímpico Misha, cuja imagem era formada por um mosaico

de placas manipuladas por coreógrafos, chorou no encerramento do evento, simbolizando a tristeza pelo boicote estadunidense, o que fez com que aqueles Jogos Olímpicos contassem com apenas 80 países participantes, o menor número até hoje.

Não era imprevisível, portanto, que nos jogos seguintes, em 1984, em Los Angeles, a URSS não participasse do evento, o que efetivamente ocorreu. Nestas Olimpíadas, a suíça Gabriela Andersen-Schiess quase repetiu o feito de Fidípides, o soldado grego que criou a maratona e morreu ao dar o recado da vitória de sua tropa em seu país: a atleta quase desmaiou depois de arrastar-se até a linha de chegada, tropeçando, com desidratação e exaustação muscular. Sua imagem rodou o mundo como a personificação do “espírito olímpico”.

Em 1992, o mundo vivia o fim da Guerra Fria, a queda do muro de Berlim e o surgimento da Perestroika soviética. As Olimpíadas de Barcelona se consolidavam como um grandiosíssimo negócio. A vitória de um pensamento neoliberal, onde a economia e o marketing eram mais competitivos que o esporte, se flagrou na transnacionalidade dos atletas, onde as marcas esportivas disputavam espaço nos uniformes com os emblemas nacionais. Este ano marcou também o fim do amadorismo: em 1992 foi liberada a participação dos jogadores de basquete profissionais da NBA.

Em 1996, em Atlanta (EUA), ocorreu o centenário dos Jogos, e o modelo basicamente privado de organização e patrocínio se sobressaiu ainda mais. Os problemas, entretanto, sobrelevavam-se: “Em momentos críticos, houve caos no sistema de transportes, falhas gritantes no sistema de informática, problemas em relação ao sistema de segurança, queixas em relação ao tratamento destinado aos mais de 10 mil atletas inscritos” (PRONI, 2004, p.13). O Centennial Olympic Park, parque público construído no meio da cidade de Atlanta e projetado especialmente para as Olimpíadas, foi cenário de um momento de horror: Eric Rudolph, um carpinteiro de extrema-direita, deixou uma mochila com explosivos, matando uma pessoa e ferindo

outras 111. Rudolph protestava contra legislações a favor do aborto e do direito dos gays.

Em 2000, em Sydney, o gigantismo do evento tentou de alguma maneira ser contornado pelo mote da preservação da natureza e do avanço tecnológico. A tecnologia também auxiliou nos casos de doping: um laboratório passou a fabricar drogas indetectáveis para os métodos de investigação da época, possibilitando à velocista norte-americana Marion Jones conquistar cinco medalhas em Sydney. Em 2007 o caso foi descoberto, e as suas medalhas, cassadas, assim como as de suas companheiras de revezamento. Em seguida descobriu-se que a equipe masculina também usara da mesma substância, e por isso também precisou devolver suas medalhas de ouro. A romena Andreea Rducan também teve sua medalha de ouro cassada: a substância que a atleta ingerira estava contida em um remédio para gripe, receitado pelo médico da equipe, sem seu conhecimento. Como resultado, o médico foi banido dos jogos. A ginasta chinesa Dong Fangxiao também teve cassada sua medalha de bronze conquistada em Sidney, depois que investigações (feitas 10 anos após os jogos) mostraram que a atleta tinha apenas 14 anos na época, quando a idade mínima permitida era 16 anos.

De volta ao solo grego, em Atenas, 2004, os dopings ainda aconteceram, mas foram julgados muitos anos depois. Quatro atletas da Rússia e da Bielorrússia tiveram suas medalhas cassadas por doping, em 2012. Foi nesta Olimpíada que o maratonista brasileiro Vanderlei Cordeiro de Lima, prestes a ganhar a competição, foi derrubado na calçada pelo ex-padre protestante irlandês Cornelius Horan. Vanderlei conseguiu se recuperar a tempo e ganhar a medalha de bronze; tempos depois foi também condecorado com a Medalha Pierre de Coubertin. Os gastos com os jogos foram tão exorbitantes que as Olimpíadas seriam consideradas um prenúncio da grande crise grega de 2011.¹¹

Em Pequim, 2008, os protestos pela independência do Tibet eclodiram, e a jornada da tocha olímpica entre Atenas e Pequim foi

bastante conturbada, com tentativas de roubo da tocha em Paris, Londres e outras capitais, além de confrontos de manifestantes com a polícia no Nepal. Foi também em Pequim que a questão das remoções forçadas de famílias pobres ficou mais evidente, quando da construção do estádio olímpico. Isso também se tornaria evidente e catastrófico no Brasil, oito anos depois, onde as regras do poder foram dinamizadas ao ponto da estruturação de um estado permanente de exceção (AGAMBEN, 2004).

Notas:

10 - Fala extraída do filme *Michel Foucault par lui même*, de Philippe Calderón, de 2003, quando o autor versa sobre a questão da disciplina militar.

11- Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/1111117_atenas_2004_crise_grega_tp . Acesso em 30/06/2018

1.3 COPA DO MUNDO: DANO ESTÉTICO E AMBIENTAL¹²

Sediar uma Copa do Mundo parece ter um gosto de vitória política no cenário internacional. O país-sede tem as atenções mundiais voltadas para si através de um grande foco midiático. A atração de turistas das mais afastadas regiões do globo é alardeada juntamente com a promessa de melhorias nos aparelhos sociais do país anfitrião. O turismo aparece aí não como troca de valores culturais, como rico fenômeno social, mas como puro interesse mercantilista, como se o que importasse mesmo fosse o que há na carteira do cidadão turista, num sórdido jogo de interesses. Conforme a ação do capital globalizado age, demonstra que a realidade inerente à implantação dos megaeventos é muito diferente da propaganda anunciada, haja vista as remoções de comunidades pobres, o superfaturamento das obras, e os desvios econômicos de áreas básicas, como saúde e educação, para a manutenção da ordem nacional em um gigantesco aparato logístico militar-policial repressor. O turismo como atividade intermediadora

de diferenças fomenta, entretanto, em grande parte, relações de poder.

A Copa do Mundo foi criada em 1928 na França, sob a inspiração de Jules Rimet, que dá nome ao antigo troféu, e ocorre a cada quatro anos. A FIFA precisa reconhecer as federações como estados-nações para que elas possam participar das competições. Portanto, assim como as Olimpíadas, a Copa do Mundo lida com aspectos políticos mundiais latentes. Damo e Oliven (2013, p. 21) concluem que “se procede a constatação de que um jogo de futebol é uma forma de experimentar a guerra por outras vias, as copas tornam a analogia ainda mais convincente na medida em que se trata de uma competição entre equipes que representam estados-nações. A rivalidade também é levada para os campos.” A Federação Internacional de Futebol (FIFA), diferentemente dos Jogos Olímpicos, reconhece e aceita equipes já profissionais desde sua formação.

A FIFA foi criada em 1904 em Paris, mas tem sua sede em Zurique. Depois de algumas tentativas de organização do campeonato mundial, em uma conferência em Amsterdã, em 1928, foi finalmente decidido que a primeira Copa aconteceria no Uruguai, já que a seleção uruguaia se sagrara campeã olímpica em 1924 e 1928; e, além disso, o Uruguai, na ocasião, celebrava o centenário de sua independência da Espanha. Porém, até dois meses antes do início do torneio, nenhuma seleção europeia tinha se inscrito oficialmente, e ao fim e ao cabo somente quatro países europeus atravessaram o oceano para participar do torneio, alegando dificuldades financeiras e administrativas. O presidente da FIFA, Jules Rimet, interveio junto ao governo uruguaio, prometendo custear as despesas de viagem de qualquer equipe europeia. Mesmo com o esforço de Rimet, apenas Bélgica, França, Romênia e Iugoslávia participaram dos jogos, que por sua vez, teve treze equipes, a maioria de times da América do Sul, incluindo o Brasil.

O fascismo estava em ascensão na Europa e a crise econômica era grande quando a Itália foi sede da Copa de 1934. O presidente Benito Mussolini organizou o evento como uma propaganda pró-

regime, e a escolha pré-determinada de árbitros foi feita por Mussolini, como o sueco Ivan Ekland, que apitou a semifinal e a final dos jogos que tiveram o país anfitrião como campeão. A partida final foi disputada no estádio do Partido Nacional Fascista, denominado Estádio Mussolini.

A Espanha, devastada pela Guerra Civil, não participou da Copa de 1938 na França. A Áustria, anexada à Alemanha de Hitler, deixou, portanto, de ser um país independente, e foi obrigada a ceder seus jogadores à seleção alemã. Em 1939 teve início a Segunda Guerra Mundial, e as duas edições subsequentes da Copa (1943 e 1947) não ocorreram, até que em 1950 o evento foi abrigado pela primeira vez em solo brasileiro. Mas foi em 1958, na Suécia, que o país sagrou-se campeão pela primeira vez, fato que se repetiu no Chile, em 1962, e no México, em 1970, onde o futebol foi usado novamente como arma de propaganda, desta vez pela ditadura do governo de Emílio Garrastazu Médici. Era plena também a ditadura militar na Argentina, em 1978, quando a FIFA enfrentou protestos populares que reivindicavam a mudança da sede da competição; entretanto, o presidente da federação, o brasileiro João Havelange, manteve a realização do mundial no local. A imagem dos países, atrelada, portanto, a um conjunto de ações de marketing em um plano sistêmico de articulação política, foi sendo moldada através dos afetos ligados à torcida. Conforme o evento crescia, juntamente com as políticas neoliberais, os processos de chantagem corporativa e o poder da entidade FIFA, inclusive sobre a legislação local, também aumentavam. A estética das grandes mudanças no país, como a implantação de novos estádios, aparelhos de lazer e remoção forçada de comunidades pobres, como a Vila Autódromo, no Rio de Janeiro – “que desde 1992 sofre ameaças de remoção por parte do Estado sob a justificativa de dano estético e ambiental à paisagem” (FIGUEIREDO, LIRA, MOREIRA, 2017, p. 114) –, evidencia ainda mais a natureza simbólica imagética do evento.

A ideia aqui é, portanto, privilegiar as lutas minoritárias que questionam essa grandiosidade abafadora de controvérsias que é o megaevento; megaevento de implantação de grandes edifícios *avant garde*, desenhados por famosos arquitetos ou *starchitectures*, como o Museu do Amanhã, de 2015, projetado pelo espanhol Santiago Calatrava, ou também as pinturas grandiosas do Boulevard Olímpico, que incluem o mural *Etnias*, do artista brasileiro Eduardo Kobra, de 2016, que entrou para o *Guinness Book* como o maior grafite do mundo. O recorte está nas ações artísticas ou estético-políticas que são de natureza contranarrativa, e nem sempre, por isso mesmo, suportadas financeira ou midiaticamente.

Notas:

12 - Em 1992, o Município do Rio de Janeiro alegou “dano estético e ambiental” em ação judicial ajuizada no Tribunal do Rio de Janeiro, requerendo a retirada total da Vila Autódromo. Fonte: FIGUEIREDO, Debora C. Dos S; LIRA, Joyce A. de; MOREIRA, Lucas O. da C. “Rio de Janeiro e a política de cidade-espetáculo: a exclusão promovida pelos megaeventos”. In: *Debates sobre direitos humanos fundamentais – vol. 2*. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

2. TURISMO, TRUÍSMO? HOSTILIDADE E MEGAEVENTOS

O megaevento esportivo é uma alardeada oportunidade mercantilista turística, porém o turismo é também fenômeno social que abrange atividades multidisciplinares. Leio-o aqui sob sua característica social, imersa no mercado, mas não atrelado às lógicas darwinistas de mercado (onde o mais forte vence), às formas de cooptação capitalista, à sua possível leitura de estatísticas (estatística como saber do Estado, como nos alerta Foucault) e quantificações homogeneizantes. Sem perder de vista que a maior parte da população mundial não tem a possibilidade de acesso à cadeia turística (como não o tem à arte) devido à precarização das relações de produção e trabalho (o que impede o acesso a estes bens modernos); que a migração está mais ligada à pobreza que ao turismo; e que também, portanto, na tentativa de não perder a noção de que o ser humano sempre viajou, mas que isso não significava exatamente um turismo

antes do século XIX, já que o fazer turístico é de ordem recente, aliado a industrialização, à massificação dos meios de transporte, etc.; entendo-o, portanto, sob as asas do capitalismo, sim, mas também como atividade que tem um motor potencial interessado e criativo nas relações com o outro, que busca a alteridade e até mesmo a bisbilhotice, a intromissão, a indiscrição, a participação mútua das vidas nas sociedades inscritas no planeta.

Já o tema hospitalidade tem tido especial enfoque no estudo do turismo e da hotelaria, devido às demandas das dinâmicas de receptividade, entre outras correlatas. Jacques Derrida, ao se debruçar sobre o tema, faz uma construção teórica que tem auxiliado a pesquisa na área; entretanto, aqui quero destacar a dimensão relacional entre hospitalidade e hostilidade, me valendo do último conceito para aprofundar o estudo da relação militantes versus megaeventos e a experiência turística.

Assim, o conceito de hostilidade pode ser convocado, e este está intrinsecamente ligado à ideia de hospitalidade, ou, no neste caso, de hospitalidade turística. Derrida – que parte de uma ideia de centramentos que contêm eixos, centramentos estes ligados a um logocentrismo, ou seja, a tendência de se colocar a razão como centro do pensamento e, portanto, ligá-la à busca constante pela verdade – se dedicou ao estudo da hostilidade. Devo salientar que este se trata de um estudo da hostilidade não a estrangeiros ou atletas, nem mesmo ao evento em si, mas ao modelo de megaevento que tem, intrínseco a si, sua parcela hostil. Os megaeventos esportivos apostam em uma incondicionalidade do acolhimento: uma hospitalidade incondicional, uma reciprocidade que ignora questões ambivalentes e urgências sociais. Neste âmbito, lanço a pergunta, parafraseando o grito constante da Copa: Copa pra quem? Neste caso a pergunta pode ser: hospitalidade para quem? Ela é diferente dependendo da renda, da religião, da etnia, da orientação sexual? Está atrelada às omissões históricas? Como já vimos, as remoções e abusos policiais e judiciais proliferaram nos períodos dos megaeventos, indo desde a implantação

da lei antiterrorismo, que poderia levar à criminalização de manifestantes, até a gestão do exército nas favelas, onde quem desacatasse ou resistisse a uma ordem dada pelos militares poderia ser preso e responder a um processo em um tribunal militar, não civil.

“Cedemos nossa casa para a festa, mas não fomos convidados”. Esta fala da professora Lia Rocha, que trabalha na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), foi sintética e muito simbólica. Mesmo se referindo primeiramente à situação da UERJ, que foi obrigada a ceder parte do seu estacionamento ao COI, assim como o terraço para transmissões de TV, sendo que o processo de sucateamento da universidade já estava em curso – os docentes e funcionários não recebiam salários, atrasados há meses, deixando o local sem limpeza e sem funcionamento regular –, esta sua fala poderia ser estendida a toda a cidade. Em “A falácia da hospitalidade: quem cuida do anfitrião em megaeventos esportivos?”, Wada, Amikura e Vilkas citam este exemplo e também declaram que:

(...) observou-se que a população brasileira, embora considerada hospitaleira, acolhedora e contagiante diante de seus visitantes, sente o antagonismo dos altos investimentos neste evento, pois serviços básicos como escolas, hospitais e saneamento básico são precários, escassos ou inexistentes em algumas localidades do Brasil, além do fato de muitas pessoas terem sido expulsas de suas casas para a construção dos Parques Olímpicos. Notou-se também que mesmo com a facilidade de acesso e tanta proximidade aos palcos olímpicos, a comunidade local não teve condições financeiras para comprar ingressos (WADA, AMIKURA, VILKAS, 2018, p. 143).

Desta maneira, uma certa aporética da hospitalidade pode ser verificada, na seletividade do que pode ser hospitaleiro e, ao mesmo tempo, na impossibilidade de sê-lo. Para Derrida, ao experienciar a hospedagem o hospedeiro se torna um refém, e assim nos deparamos com limites, critérios e leis que devem ser obedecidos tanto pelo hóspede quanto pelo hospedeiro, para uma boa convivência entre ambos. Como a experiência de igualdade, de equidade entre os seres

humanos não é plena, evoca o que chamou de “democracia por vir”, o que seria uma democracia real ou autêntica que é impossível, uma promessa dos valores de liberdade e igualdade democrática. Chegamos aí aos valores de tolerância, mas Derrida diz que esta está ligada normalmente à razão dos detentores do poder, e por isso é cautelosa e circunspecta. Assim, uma hospitalidade incondicionada poderia deturpar a própria noção de ética, e é aí que Derrida nos alerta para que não confundamos guerra com hostilidade, nem paz com hospitalidade. A hospitalidade contém em seu germe a ameaça de perversão. A lei encontra aí uma aporia, no sentido de que é irreconciliável com as leis humanas particulares e condicionadas.

Karla Godoy coloca este tema na conjuntura museológica. Em “*Museus hostis, turistas *hostilis*: controvérsias e caminhos da hospitalidade em instituições museológicas sob uma abordagem derridariana*”, a autora dimensiona a complexidade e os paradoxos inerentes ao processo museal, situando o processo histórico das apresentações de coleções, primeiramente principescas, europeias do Renascimento, extremamente restritas, e depois seu lento processo de abertura para amigos dos colecionadores, famílias, aulas na universidade, e chegando até o final do século XV, quando há a abertura destas coleções para o público – em que os “não-iniciados”, portanto “insolentes”, não eram bem-vindos. A autora situa que o hóspede, em sua etimologia, significa “hostil” em latim, e na época imperial o público é que significou o inimigo, a figura que é *hostilis*, em latim. Isso também se pode ligar ao conceito de imigrante, a pessoa hostil ou hostilizada, preocupação inferida no pensamento de Derrida. Godoy afirma, então, que a qualificação de museus para o turismo gera iniciativas fragmentadas e até mesmo clichês, e muitos espaços carregam um imaginário histórico de hostilidade, tratando o turista, mesmo que de maneira inconsciente, como potencial inimigo. Isso pode se dar através da pouca acessibilidade e das informações insuficientes, impedindo as formas mais democratizadas de seu uso. Assim, “quanto mais os museus se comportarem de forma hostil, mais

serão os turistas, considerados por eles mesmos *hostilis*” (GODOY, 2017, p. 264).

A prática turística é normalmente associada a um lazer, e lazer é uma atividade que demanda tempo, dinheiro, disposição íntima e, para os que não detêm meios de produção, uma atividade de trabalho prévia. O consumo do tempo é, assim, uma prática que atua também sobre o tempo livre do trabalhador, o que pode ser, inclusive, mediado pelo desejo de livrar-se do trabalho, da família, do ambiente que o rodeia. Ser turista possibilita a descoberta de uma realidade mais atraente, mesmo que esta seja temporária ou vista como uma aventura. E o turista pode trocar de aventura sempre que lhe aprouver, podendo inclusive adiá-la, quando não lhe parecer mais adequada (dentro do seu tempo disponível, que no caso se limita ao período de férias). As motivações turísticas, é claro, são múltiplas, e os segmentos mercadológicos também se aproveitam de fetiches vários. Porém, todos estes fetiches são dependentes de um prévio “ganhar dinheiro” – ou, em termos marxistas, do resultado da exploração de uma força de trabalho.

A criatividade e a diferença são pontes aqui salientadas entre ações turísticas e estético-políticas, de ativismo e estéticas insurgentes, entendendo o turismo no sentido da relação socioespacial diferencial e principalmente em sua ação de impulsão à cultura – e cultura no sentido das experiências fecundas de conhecimento, não como um mercado de subjetividades maquínicas (DELEUZE, GUATTARI), em acordo com a publicidade, prontas para serem consumidas como êxtase esvaziado de sentido: cultura inclinada à contracultura, conceito de contestação social, que teve seu auge nos anos 1960 e que podemos situar, nas relações de contrapoder foucaultianas, como uma resposta, uma réplica, uma busca de autonomia, assim como o conceito de antiarte, que procurou representar uma negação aos cânones tradicionais da arte, mas que, mesmo estando inserido em uma circunstância vanguardista, teve nexos artísticos. Da mesma forma, a contracultura também é, inegavelmente, cultura.

A cultura, mesmo sendo outro conceito multifacetado, normalmente se cunha como forma celebradora de ações que um dia foram informais e que, após ação complexa de sedimentação dos saberes em atravessamento temporal, tensionada por perspectivas políticas, se transforma em referências culturais. Estas referências se baseiam em tensões que já foram borbulhantes e rebeldes. De forma contemporânea, as ações estético-políticas ou artísticas a que me refiro resgatam estes rearranjos iniciais da cultura em um universo próximo ao da autenticidade que Walter Benjamin destaca no seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1955, em que ele ressalta o “aqui e agora” como esta esfera da autenticidade na obra de arte. De forma similar, o turismo (mesmo sem este nome moderno), que um dia também não foi tão instrumentalizado economicamente como hoje, pode ter um viés de participação equânime, de autenticidade contemporânea. Suas possibilidades e apreensões são abrangentes, como salienta Aguinaldo Fratucci: “O turismo manifesta-se através de diversas formas, modalidades e escalas dentro de um mesmo território. Está subordinado tanto às ações da iniciativa privada quanto do Estado e até mesmo das pequenas comunidades organizadas”. (FRATUCCI, 2000, p. 121)

Já que “o turismo emerge na Europa do século XIX caracterizando uma viagem oportunizada inicialmente aos mais abastados, os quais buscavam prazer, descanso, diversão, consumo e distinção” (CHEIBUB, 2012, p.2), a atividade vem com a pecha de ser elitista, possível e realizável apenas para uma parcela pequena da população. Assim, a ideia comum do turismo se liga a esferas que o resumem muitas vezes apenas a uma atividade de cunho estritamente comercial, liberal, o que não contempla a abrangência de suas dinâmicas internas. Este senso comum acaba auxiliando no desligamento da forma empírica do turismo, das oportunidades verdadeiramente equitativas e possíveis de valorização de sua base ontológica. Situando a luta de classes, Marutschka Moesch salienta que o turismo é um campo produtivo, localizado na infraestrutura da

sociedade, portanto determinado pelas forças de mercado – leia-se luta entre as diferentes classes sociais –, reduzido a produto de consumo, acessível às classes economicamente dominantes (MOESCH, 2008, p.11). Talvez seja necessário, então, compor outro conceito do turismo além do que se insere na lógica do prestígio e da liberdade de escolha advinda da posse de capital.

Hakim Bey, em “Superando o turismo”, ao falar sobre o turista meramente consumidor, um consumidor de diferenças que, de tão domesticadas, não levam a mudanças efetivas no modo de vida, diz:

O turista procura Cultura porquê – no nosso mundo – a cultura desapareceu no bucho do Espetáculo, a cultura foi destruída e substituída por um shopping ou um talk-show – porque a nossa educação é nada mais que a preparação para uma vida inteira de trabalho e consumo – porque nós mesmos cessamos de criar. Embora os turistas pareçam estar fisicamente presentes na Natureza ou na Cultura, na verdade pode-se chamá-los de fantasmas assombrando ruínas, sem nenhuma presença corpórea. Eles não estão lá de verdade, mas sim movem-se por uma paisagem mental, uma abstração (“Natureza”, “Cultura”), coletando imagens mais que experiência. Muito frequentemente suas férias são passadas em meio a miséria de outras pessoas e até somam-se a essa miséria. (BEY, 2014, p.1)

Neste artigo, Bey ataca o turismo de forma bem ferina, reconhecendo os conflitos simbólicos da atividade, evidenciando seus dissensos. Constrói uma valorização de “uma relação produtiva e mutuamente aperfeiçoadora entre eu e outro” (BEY, 2014, p. 1), alertando para uma possível arte da viagem que fugiria a um estado permanente de escapismo e vício, em uma proposta que retira a hegemonia do sentido turístico no ato de viajar. A viagem, desinstrumentalizada pelo turismo, recontextualizaria o mundo sensível; e, como exemplo desta mudança de paradigma, ele cita o dervixe viajante, um sujeito andarilho praticante do islamismo sufista conhecido por sua extrema pobreza e austeridade e que pode ser um faquir, um eremita etc. O dervixe seria aquela pessoa que presta atenção

às coisas, que vive os lugares de forma mais plena, transformando-se conforme a viagem se desenrola. Já o turista, na visão de Bey, seria aquele que faz uma economia de suas atenções, como se as estivesse guardando para momentos mais urgentes, como se esta atenção fosse um bem capitalista limitado. Alertando, entretanto, que faz sentido para nós, máquinas humanas, a poupança de nossas energias, o autor diz que, se não estivermos abertos para as cognições suscitadas nas viagens, podemos não superar a nós mesmos, não indo além da dificuldade de suplantar o temor que suscita uma viagem e a paradoxal excitação que ela pode levantar por nosso desejo de liberdade. Advertindo para o fato de que o desenho do mapa geográfico não leva em consideração as pessoas e as vidas do cotidiano, Bey salienta que esta riqueza humana é impura, não está ligada a um totalitarismo da ideia de pureza, mas que a própria errância é a participação e a experimentação do mundo como relação viva.

O mal estar gerado pelas transformações do espaço público pelo turismo massificado, sua homogenização de comércios, suas alterações na natureza e indicação de caminhos distorcidos para as demais atividades sociais e econômicas tem gerado o que, no chavão jornalístico, é conhecido como “turismofobia”. Embora esbarre em questões xenófobas, a rejeição causada pela turismofobia, a princípio, viria da massificação do turismo, e não significaria um desprezo pela figura particular do turista, mas sim pela massificação da atividade que tem levado a um déficit na qualidade de vida dos locais turistificados, além de um subsequente aumento do custo de vida. Um grupo denominado Arran tem feito ataques na Espanha desde 2017, e estes vão desde pichações – como “tourist go home”, “hipsterismo e turismo, nova forma de terrorismo” –, além da quebra de vidraças de hotéis cinco estrelas, a ataques a pneus de ônibus e bicicletas turísticas, furando-os. Em entrevista ao jornal *El País*, Claudio Milano, professor da Escola de Turismo e Hospitalidade Ostelea e membro do grupo Turismografias, chama de “índice de irritabilidade” essas tensões que ocorrem em cidades espanholas como

Barcelona, Palma e Madri: “As cidades que vivem estes fenômenos passam de uma euforia inicial para uma situação de conflito, não com os turistas, mas com as políticas para o turismo”.¹ Complementando este pensamento, o próprio grupo Arran anunciou em sua conta no Twitter, no dia 22 de julho de 2017: “Tourist go home, refugees welcome!”.

As formas de poder mundiais têm se calcado em ações econômicas, onde uma hierarquia se constitui e elenca, e a partir daí, denomina o que se pode ou não fazer, regendo as possibilidades e impossibilidades de cada ser humano, e o turismo, por vezes, é fator catalisador destas ações. Assim, este estudo do turismo se dá não em ações verticais que tentam equalizar as oportunidades de lazer para os trabalhadores – como, por exemplo, um planejamento estatal do lazer –, mas se foca em ações autônomas, de empoderamento pessoal, que visam fissurar as estruturas estabelecidas de turismo/negócios. Neste sentido, o desenvolvimento de outras formas de interferir e vivenciar a cidade, os lugares e territórios encontra práticas similares no ativismo.

Desta forma, uma busca pela transdisciplinaridade, em uma perspectiva um tanto holística, de visão do todo, mas salientando aspectos comuns, é realizada entre os campos da arte e turismo, como uma maneira de transpor uma visão fragmentada das áreas do conhecimento. Segundo Mayarade e Kerlei Sonaglio, “a transdisciplinaridade envolve, nesta ótica, aquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de toda e qualquer disciplina” (FARIAS, SONAGLIO, 2013, p. 79). A transdisciplinaridade é uma tentativa de articular harmoniosamente as contribuições das diversas áreas que dizem respeito ao pertencimento de territórios e suas relações socioespaciais, posto que estabelece outras vinculações humanísticas, já que “os estudos de uma episteme do turismo demonstram que seu epicentro é de caráter humano, pois são os turistas que se deslocam e não as mercadorias”. (MOESCH, BENI, 2015, p. 2)

A consciência do ser humano se modifica com as mudanças nas relações sociais, quando ocorre sua relativa emancipação. Karl Marx diz, em sua obra *O capital*: “O trabalhador precisa de tempo para satisfazer a necessidades espirituais e sociais, cuja extensão e número são determinados pelo nível geral de cultura” (MARX, 1867, p. 346). Como adquirir cultura em meio a uma precária relação laboral? Pierre Bourdieu, por exemplo, diz que a cultura, inserida em uma sociedade de classes, é como uma moeda que as classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças, o que ele denomina de “capital cultural” (BOURDIEU, 1979).

A procura de essências culturais que rebatem a consciência de que as dinâmicas do dia a dia são outras constroem um olhar do turista de variadas expectativas. Muitas vezes este espera encontrar a mesma paisagem do cartão postal intacta, ou reviver relatos e filmes a que assistiu e que contribuíram para sua iniciativa de visitar o local escolhido. Ivone dos Passos Maio, em “Antropologia e turismo – reflexões teóricas sobre o estudo de processos socioculturais nas localidades receptoras”, fala das dinâmicas e complexidades em trânsito a serem consideradas neste aspecto e desconstrói este processo engessado de expectativas mil. A autora fala das mudanças das narrativas temporais no contexto antropológico, baseando-se nos conceitos de Steil, onde o passado é idealizado, o presente é caótico, e o futuro insere-se em relações impessoais e de mercado. Estas narrativas se modificam nos anos 1990, onde o passado não é mais tão idealizado, o presente passa a ser compreendido como uma “reinvenção da tradição” e o futuro seria algo “em aberto”. Todas estas mudanças nos conceitos do tempo contribuiriam com uma outra interpretação das relações entre os residentes e os turistas. Para isso, a autora discorre a respeito do “ir a campo”, no processo antropológico consagrado que é a etnografia. Neste local, no campo, tudo deve ser registrado como auxílio no estudo da totalidade. Logo, situa o turista, posto que este faz parte do contexto capitalista, como parte do processo de globalização e de suas novas formas de relação social. Estas formas,

portanto, não podem deixar de ser componentes do fenômeno turístico, uma parcela inerente ao processo de mundialização da cultura e, por conseguinte, da relação da localidade receptora neste contexto. Afastando-se da ideia de essência cultural, a autora procura pensar este todo dinâmico. Maio, em seguida, alerta para o reconhecimento da subjetividade do pesquisador como ponto a ser considerado, para que este esteja alerta quanto ao poder de influência pessoal simbólico que pode afetar os resultados da pesquisa, e atenta, também para a tendência de voz única científica diante da “polifonia conflitiva”, e assinala que o estudo destas mudanças socioculturais estaria mais afeito a uma pesquisa qualitativa, já que valores numéricos não seriam bem trabalhados diante de tantas reflexões em trânsito. Neste contexto, a autora defende o conceito de hibridização de García Canclini, de uma combinação que gera novas estruturas, contrária à ideia de uma cultura engessada, o que também não quer dizer “fusão sem contradições”. Ela também alerta, por último, para a utilização indevida do termo “impacto” no sentido turístico, pois este pode indicar interrupções nas reelaborações ativas.

A respeito dos processos patológicos e das manifestações clínicas que podem ser desencadeadas em razão destas construídas expectativas turísticas, pode-se lembrar de certas síndromes desencadeadas por uma viagem, como a síndrome de Paris, a Síndrome de Jerusalém e a Síndrome de Stendhal. Estes são distúrbios temporários, que vêm à tona exatamente por um certo choque do turista ao visitar um roteiro muito desejado, e, ao chegar nele, se deparar com outros processos não esperados. A síndrome de Paris, por exemplo, vem do choque cultural de uma imagem idealizada da capital francesa, e afeta principalmente japoneses, cujo diagnóstico da doença foi dado pela primeira vez pelo psiquiatra japonês Hiroaki Otaem, em 1986. Já a Síndrome de Jerusalém é uma psicopatia que leva a ideias obsessivas de temática religiosa. O visitante da cidade poderia não ter nenhum envolvimento religioso anterior, mas ao chegar a Jerusalém desenvolve esta síndrome, que pode levar a um sentimento de missão divina, mas

que desaparece normalmente após algumas semanas. Já a síndrome de Stendhal deve seu nome ao escritor francês que, ao chegar a Florença, na Itália, sentiu-se imerso em tamanha emoção ao avistar os afrescos de Giotto que sentiu palpitações e dificuldade de caminhar, como se a vida tivesse sido sugada dele, segundo descrição do próprio Stendhal; em 1979, a psiquiatra italiana Graziella Magherini descreveu e nomeou esta doença.

Utilizei estes exemplos para descrever a miríade de dificuldades de uma pesquisa envolvendo o ideal de turismo suscitado muitas vezes pela propaganda, indústria cinematográfica, literária, entre outras, que muitas vezes não leva em consideração a dinâmica das relações humanas, aproximando-se, ao invés disso, da ideia engessada de essência cultural, ou de uma própria visão dominante do conceito de cultura, como alerta Guattari em *Micropolítica: cartografias do desejo*:

O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, as quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante – ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas. (GUATTARI, 1997, p.15)

Tomando a cultura como um possível valor segregativo, signo distintivo, etnocêntrico, Guattari nos acautela para os variados sentidos da palavra, localizando-a em núcleos semânticos como o da “cultura-valor” (que determina julgamentos, como quem tem ou não cultura), “cultura-alma coletiva” (neste, todos têm cultura, e seria possível, por exemplo, falar de uma cultura da Copa, uma cultura das Olimpíadas etc.) e “cultura-mercadoria” (que corresponde à cultura de massa e, no nosso caso, ao turismo de massa); núcleos estes que se condensam na *cultura capitalística*. Afirmando que no fundo só há este tipo de cultura, e que este permeia todos os campos de expressão semiótica, Guattari questiona como pode-se fazer com que esta esfera, a da cultura,

não permaneça fechada, enclausurada em si mesma, enclausurada na produção de poder. Um turismo inventivo estaria, então, ligado a uma elaboração de novas subjetividades.

O Boulevard Olímpico, por exemplo, situado na região portuária do Rio, que compõe-se de um roteiro histórico e cultural que vai desde os Jardins do Valongo ao Cais da Imperatriz, de certa forma vampiriza uma identidade, aproveitando-se da estética negra, como fica claro no website oficial da Riotur:¹⁴

A Região Portuária viveu seu apogeu e declínio em pouco mais de um século. De aldeia de pescadores a principal porto do país, a área foi também porta de entrada e moradia dos escravos, dando à região a alcunha de “Pequena África”, tamanho o número de negros que ali habitavam. A partir de 2010, com o início das obras do projeto Porto Maravilha, que revitaliza a área urbana enquanto preserva a história desta região, vários pontos históricos foram redescobertos. (Riotur, website, 2018)

O processo de gentrificação aproveita-se, então, da ancestralidade negra para vendê-la como mais um produto, não chamando atenção para as atividades desumanas que se desenvolveram ali, como os processos escravistas, mas subtraindo este fato, tendo-o como já superado e aliando atividades culturais dos antigos moradores da região à venda do espaço:

As rodas de samba de partido alto, as casas coloridas, as feijoadas dos sábados à tarde e até mesmo a boemia carioca funcionam como produtos de atração centrípeta que ofertam aos novos/as moradores/as da classe média e alta a “sensação” de viverem uma “experiência” única na Cidade Maravilhosa. É a cultura negra da cidade vendida como experiência esvaziada de seu principal elemento: a população negra que a produziu. (SOUZA, CAMPOS, PRANDO, SILVA RESENDE, 2017, p. 50)

A reestruturação urbana desencadeada pela gentrificação em curso, desta maneira, afeta determinadamente os modos de organização sensível da cidade. As resistências, portanto, são também

estéticas, já que é necessário lutar contra a grande mordedura de uma beleza normativa, da apresentação “bela” usada como parâmetro de medição ligado a gostos padronizadores, geralmente eurocêntricos ou estadunidenses, de prédios, lojas e pessoas. O gosto, neste caso, é a afirmação consensual da espetacularização do cotidiano.

Noutro extremo está também o turismo na periferia, onde até o cotidiano dos habitantes pode ser vendido como algo pitoresco ou exótico; neste caso, a injustiça, as habitações precárias, as más condições de vida são atrativos que não precisam ser modificados: são exotismos elevados a outra ordem de beleza que se alinham muito bem à exploração de mão de obra barata e flexível, como salienta Ouriques:

A indústria do turismo transforma o feio em bonito, “vende” a favela para o mundo e fornece cursos de inglês básico para as crianças carentes, que aprendem desde cedo a linguagem universal do dinheiro: os guias-mirins que conduzem estrangeiros por entre as vielas miseráveis do Rio de Janeiro já conhecem a cotação do dólar. (OURIQUES, 2005, p.127)

O autor salienta ainda que não é de se estranhar que o turismo possa ser tão bem-visto por alguns setores:

Assim, o setor turístico mundial deve ser entendido como em expansão justamente pelo fato de se pautar pela extração da mais-valia absoluta (pela extensão da jornada de trabalho) e pela superexploração da força de trabalho, já que remunerações miseráveis, isto é, abaixo do necessário para a reprodução da força de trabalho, são a regra, e não a exceção do setor. Portanto, não é surpreendente o entusiasmado canto da sereia com o qual os capitalistas e pesquisadores ufanistas geralmente começam ou terminam seus discursos, quando dizem que “é o principal empregador do mundo!”. (OURIQUES, 2005, p.128)

É diante deste cenário turístico, portanto, que a reafirmação

da ideia foucaultiana de contrapoder se dá. Mesmo estando em uma lógica colonizadora, é possível uma outra ação, uma resposta, uma contranarrativa, mesmo que diante da instalação onipresente dos megaeventos esportivos no país.

Notas:

13 - Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/27/economia/1495908161_850351.html . Acesso em 30/06/2018.

14 - Disponível em: <http://visit.rio/editorial/zonaportuaria/> Acesso em: 30/12/2018.

3. ARTE, ARTIVISMO, ESTÉTICAS INSURGENTES

A arte como forma de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2000) é, portanto, instrumento ligado a vetores de cidadania, pensamento crítico e renovação constante das possibilidades de mudança nas formas de estar no mundo. É eixo de reflexão combativa, posto que produtora de saberes e sentidos, dado também seu histórico impulso à variedade de perspectivas sob seus múltiplos sistemas simbólicos consagrados, tais como pintura, dança, música, teatro, cinema etc. A arte tem a faculdade de tornar coletivas as experiências individuais, assim como ocorre no fenômeno turístico, sob o viés social, nas trocas de experiências e saberes. A arte tem o potencial criativo de fazer uma ponte para versar sobre as mais diversas formas de gerenciamento de interesse social. Neste sentido, ela encontra nos espaços públicos uma plataforma de disseminação de suas ideias, seus ideais e entendimentos da vida na própria *pólis*; portanto, consciência

da *pólis*, consciência política. O filósofo Jacques Rancière diz que “a resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política” (RANCIÈRE, 2007, p. 3).

Uma forma contemporânea de confluência entre cidadania e participação política, utilizando-se de estratégias estéticas e simbólicas, é aquela que ocorre na chamada arte ativista, arte engajada, arte política ou artivismo. A respeito da conjunção arte e política, o antropólogo Rui Mourão posiciona que “ambos se afirmam segundo uma *práxis* tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam” (MOURÃO, 2015, p. 54).

O termo *artivismo* surgiu no Brasil no ano de 2003, na reportagem da crítica de arte e jornalista Juliana Monachesi, no jornal *Folha de S. Paulo*, cujo título era: “A explosão do a(r)tivismo”. Esta denominação, a princípio, causou rechaças nos artistas engajados da época, pois poderia significar um engessamento das ações e uma aceitação da proposição de uma mídia hegemônica. Os anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo, publicados no mesmo ano de 2003, parecem uma argumentação neste sentido. Segundo o antropólogo Paulo Raposo, “artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes” (RAPOSO, 2015, p. 5). Entretanto, os ativismos nas Jornadas de Junho de 2013 parecem reapropriar esta nomenclatura de maneira não tão problemática. Julia Ruiz Di Giovanni salienta que “neste cenário, a emergência do termo *artivismo*, como categoria analítica, marca um interesse político e teórico” (DI GIOVANNI, 2015, p. 3).

Assim, este termo faz com que o sentido da reestruturação histórica do pensamento artístico como processos de autonomização e possibilidades várias se solidifique – posição que, a partir de 2013 no Brasil, encontra grande ambiente possível. A respeito da contemporaneidade do tema, Gilson Motta reitera que:

O projeto de reforma social por intermédio da ação política passou a ser também uma ideologia artística, seja por intermédio de projetos arquitetônicos e urbanísticos, seja pelas vanguardas artísticas, em especial, o futurismo, seja ainda pela internacional situacionista. Todas estas manifestações se inscreveriam num projeto de transformação da cultura, das mentalidades e das condições de vida individuais e sociais. (MOTTA, 2012, p. 6)

É claro que o descontentamento com as políticas urbanas de mobilidade, habitação e cultura sempre estiveram em pauta em escala global. Nos anos 60/70 do século XX, no mundo todo, ocorreram rupturas no meio da arte que também possuíam aspectos similares. No Brasil, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles foram grandes nomes deste contexto. O acirramento e o abafamento violento das vozes contrárias juntamente com os processos de globalização, entretanto, suggestionaram outras ações frente a momentos como o atual do século XXI, de crise econômica e social. O processo de integração capitalista, da captura que o modelo capitalista faz de todo e qualquer cenário e produção, também se vale da subordinação de expressiva parte da produção cultural ao próprio pensamento neoliberal, o que acaba afirmando a urgência do seu questionamento. O sociólogo Diego Azzi afirma que:

Dos anos 1980 até meados dos 1990 já há um grande debate acerca da dissolução do modelo de governo simbolizado pelo *welfare state*, dos novos problemas advindos da economia financeira globalizada e da hegemonia ideológica do neoliberalismo. Nesse período, contudo, ainda não há qualquer discussão na literatura sociológica sobre um movimento antiglobalização tal como veio a se formar posteriormente. (AZZI, 2007, p. 8)

Os movimentos antiglobalização e anticapitalismo abarcam o campo de pensamento do ativismo que se cruza com o sentido de “zonas autônomas temporárias” (BEY, 1985), que se valem de atuações de várias naturezas, incluindo as artísticas, em lugares possíveis para o

desenvolvimento de atividades de grupos comuns, sem controle hierárquico.

O sociólogo Edgar Morin, em dezembro de 1999, escreveu um artigo para o jornal *Le Monde* intitulado “O século XXI começou em Seattle”, referindo-se às manifestações contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC) em Seattle e contra o avanço das políticas neoliberais, que eram consideradas ameaças aos direitos humanos e às políticas de saúde, educação e distribuição de renda nos Estados Unidos. Assim, Morin diz que:

Seattle, que devia consagrar o irresistível progresso da mundialização técnico-econômica, viu o nascimento de um novo movimento em escala e amplitude mundiais. Este novo movimento associa um soberanismo de enraizamento, de cultura e de civilização (que ainda que reconhecendo o Estado Nacional, não é de modo algum o estatismo nacionalista) a uma autêntica consciência dos problemas mundiais assim como uma nova vontade de agir de agora em diante no nível da associação de todos aqueles que sentem ameaçados pela hegemonia do quantitativo, da rentabilidade, do lucro, da maximização. (MORIN, *Le Monde*, 1999)

Os protestos se multiplicaram e foram simbolizantes, como na chamada Primavera Árabe, que ocorreu no final de 2010 e que também se mostrou inspiradora neste sentido de reapropriação do espaço público. Este movimento começou pela ação do camelô Mohamed Bouazizi, que, em um protesto radical, praticou a autoimolação. Sua morte, dias depois, levou a uma onda de protestos que atingiu grande parte do Oriente Médio e do Norte da África. Nos Estados Unidos da América ocorreu o chamado Occupy Wall Street, em 2011, onde, depois de afetados pelo *crash* da bolsa de 2008 (que lembrou a de 1929 por conta das medidas de austeridade que foram sustentadas posteriormente pelo governo), manifestantes decidiram ocupar o Zuccotti Park, que fica no distrito financeiro de Manhattan, na cidade de Nova York. O movimento 15M, também motivado pelo descontentamento da população frente às ações do

governo espanhol e suas medidas em relação à crise desencadeada em 2008, também tomou conta de várias praças da Espanha, em 2011. No Brasil, os grandes protestos motivados pelo aumento das tarifas de ônibus em 2013, como os que ficaram conhecidos como as Jornadas de Junho mostraram a urgência das ações contra-hegemônicas também no espaço nacional. O ativismo entrou neste âmbito como uma forma de ativismo contemporâneo através da arte, uma possibilidade dentre uma diversidade de táticas criativas da experiência política, em uma organização rizomática que se alimentou da densidade simbólica destes protestos antiglobalização e anticapitalismo anteriores. Assim, as práticas artísticas conhecidas como ativismo entraram nesta acepção de novas “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das “maneiras de fazer” e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Assim ocorreu a ação de coletivos – agrupamentos de pessoas com ideias comuns – como, por exemplo, o Focupação, no Rio de Janeiro, que promoveu uma ação de exposição fotográfica na cidade ao colar lambe-lambes com imagens das manifestações de 2013. Paulo Raposo, antropólogo português que coordenou um curso de performance na Universidade Federal Fluminense (UFF) em novembro de 2014, relacionando o ponto de vista político nos conflitos associados ao Movimento Passe Livre, escreve: “As ações ativistas são múltiplas: celebrações carnavalescas ou teatralidades em espaço público, criação de ações em redes sociais da internet, estímulo à desobediência civil, pirataria na internet, criação de mídias alternativas, ocupações, entre tantas outras”(RAPOSO, 2016, p. 83).

Outro exemplo destas formas de atuação ativista é o coletivo Projetação, que insere frases e imagens de protesto pela cidade, utilizando projetores. Já o Ocupa Carnaval apropriou-se da festa carnavalesca pela primeira vez em 2014, atualizando, com letras políticas, as tradicionais marchinhas; o bloco, nesta ocasião, foi acompanhado por duas longas filas laterais de policiais. E os enfeites populares de torcida pela seleção brasileira de futebol também apresentaram uma faceta protestante em 2014, quando críticas ao

megaevento se espalharam pela cidade. Desta forma, a criatividade plástica e a atenção à dimensão estética têm importância cada vez maior, passando a ter uma “função experimental e disruptiva” (DI GIOVANNI, 2015, p. 6) nas novas formas de mobilização.

A estética seria um espaço de pensamento que privilegia, entre outras funções, aquela da sensibilidade. É um espaço do sensível que dialoga também com a publicidade, encontrada nas direções da política; ou seja, pode ser, assim, armada na reinvenção das experiências humanas, algo ligado ao conhecimento, à memória, à aparência, ao conteúdo e às suas formas inter-relacionais. Como diz Márcia Tiburi em seu livro *Ridículo político*, situando a estética também em seu campo geográfico,

Sabemos que os controles políticos e biopolíticos, os controles que definem o lugar dos corpos e o próprio lugar da vida, sempre passam pela ordem estética. Que corpos, que imagens de corpos, que moradas, que cidades, que rostos, que estilos, que movimentos corporais são permitidos ou proibidos na ordem da imagem que atinge a cada cidadão? O direito à cidade não é sempre também um direito visual (e sonoro) à cidade? (TIBURI, 2017, p. 19)

Tiburi também lembra que a imagem da propaganda é uma lógica comunicacional que reina, inclusive, nas redes sociais. Assim, como seria possível ignorar o poder de mediação das imagens em uma sociedade do espetáculo? Assim, a estética é estratégica, ela atua habilmente sobre nossas percepções, em um nexo relativo à ideia de ética. A sociedade administrada pela estética sem ética é sociedade de sujeitos dessubjetivados, é sociedade distópica, que esconde o seu caráter de pura aparência em uma ânsia pelo ornamental, pelo decorativo. As barracas das ocupações contestariam então esta estética ornamental da fachada dos prédios, esta estética que vence pela monumentalidade, a estética de uma vitória padrão, repetitiva, daquilo que é, *a priori*, mais limpo e mais bonito. A vivência nas ocupações eram dinâmicas e múltiplas e não serviam ao enfeite da cidade.

Nas Olimpíadas, os movimentos como Ocupa Minc, que

ocupou várias sedes do Ministério da Cultura pelo Brasil, inclusive no Rio, em razão da ameaça da dissolução deste ministério, promoveu debates e ações estéticas anticapitalismo, como a ação que ocorreu na ocupação posterior, denominada Ocupa Canecão, onde artistas e profissionais da cultura e da sociedade civil organizada passaram a conviver e estabelecer ações culturais.



Ocupa Minc, 2016. Foto: Mídia Ninja

Também subvertendo os usos dos espaços, o movimento denominado Ocupa Câmara ocupou, em 2013, durante 67 dias, a praça da Cinelândia, no Centro do Rio, em frente à Câmara Municipal, onde protestos se desenrolavam contra a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que investigaria os ganhos dos transportes públicos. Os protestos se davam em razão desta CPI ser formada quase em sua totalidade pelos vereadores da base governamental, ou seja, uma “CPI chapa-branca”. Mas os protestos não se limitaram a criticar este aumento. A pluralidade de pautas também foi uma maneira de subverter a lógica regente e criar uma heterotopia (FOUCAULT, 1967), sujeitando espaços para que estes funcionassem em condições não-hegemônicas e para que fosse possível uma rebeldia das falas e dos corpos.

Foi em 2013 também que o Ocupa Cabral instaurou-se em um dos bairros mais caros da cidade do Rio de Janeiro, o Leblon, local

de residência do então governador Sérgio Cabral, havendo ali ações artísticas, reuniões musicais etc.

Vários grupos promoveram articulações na cidade, inspirados por levantes internacionais, como o grupo Anonymous, que organizava protestos e ataques hackers contra websites governamentais. Neste momento também surgiram os adeptos da tática *black bloc*, que, resumidamente, visam atacar aquilo que seus praticantes consideram como símbolos do capitalismo – bancos e grandes empresas, por exemplo. Os que se identificam com esta prática se vestem normalmente de preto e por vezes usam máscaras, agindo conjuntamente, em blocos.

A articulação política também se deu de forma informacional com a importante criação de Comitês Populares da Copa e das Olimpíadas, que produziram um extenso e relevante material documental contranarrativo.

Foram muito fecundas também as ocupações nas escolas públicas de todo o Brasil, a partir de 2015, onde os estudantes secundaristas, apoiando primeiramente a greve dos professores, tomaram o território que já lhes era cotidiano, a escola, em uma apropriação e contestação às formas de administração pública a que estavam submetidos.

Em todas estas ações podia-se perceber claramente o potencial arsenal estético inventivo como vital na subversão da lógica predominante, o que era expresso em cartazes, pinturas corporais, confecção de bandeiras, máscaras, camisetas, escudos etc.

3.1 DERIVAS DAS OCUPAÇÕES, ERRÂNCIAS E ROLÉS – POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO ENTRE TURISMO E ARTES

John Urry, em *Mobilities* (2007), nos alerta para a dimensão paradigmática das mobilidades contemporâneas, apontando as formas de movimento, os meios de transporte, assim como os da comunicação, como estruturantes na sociedade atual, sem necessariamente apoiar-se em uma exaltação da sociedade em movimento, mas situando as dinâmicas multidimensionais dos deslocamentos. “Podemos dizer que o movimento é um princípio da vida biológica e também um princípio da vida cultural, a vida dos seres humanos”. (TIBURI, 2017, p. 143)

Desta maneira, o conceito de ocupação fixa de um espaço público, a partir do Occupy Wall Street, de 2011, ocorreu não somente no sentido de dar viabilidade e visibilidade ao incômodo, mas foi também um portal de percepção para o mundo ao redor, o mundo do movimento. O que começou com a ideia de acampamento contestatório foi alargando-se em sua acepção deslocante do eixo de

pertencimento à cidade, tornando-se uma possibilidade de interferência duradoura e autônoma que fomentou canais de comunicação diversos, como as redes sociais da internet, solidificando outras formas de sociabilização do espaço público. Neste sentido, estar parado na rua é o mesmo que compor um movimento, um movimento político.

Podemos assim, de certa maneira, articular as ocupações às ações artísticas. Os grupos ativistas, na maioria das vezes, estão abertos, receptivos a novas pessoas que possam auxiliar na viabilidade de variadas formas de produção. Os que são jornalistas, por exemplo, escrevem para veículos de comunicação, publicizando as demandas do grupo, assim como aqueles que são professores montam rodas de debates, os cozinheiros auxiliam nas refeições, os motoristas trabalham no deslocamento de pessoas e materiais etc. No tocante às artes, cineastas fazem vídeos explorando suas visões do contexto, performers montam suas ações performáticas críticas alinhadas próximas às reflexões do grupo, atores montam esquetes, artistas plásticos fazem exposições. Isso tudo pode ser razoavelmente setorizado em formas de Grupos de Trabalho (GTs), que cuidam da comunicação, segurança etc., mas no final as ações se entrecruzam quando há necessidades estratégicas. Portanto, não há engessamentos nestas organizações, assim como não há líderes ou representantes oficiais. Em um sentido comunitário, cada um cuida de sua atividade e auxilia nas atividades do grupo quando possível.

Os protestos e ocupações também acolhem de maneira recorrente estrangeiros que têm ideias em comum e que normalmente já militam em seus locais de origem. Forma-se, aí, uma rede de proteção e ajuda que vai além dos eventos de ocupação em si, entrando também em uma espécie de acolhimento turístico calcado em certa informalidade das relações.

Em uma sociedade do espetáculo há o monopólio da aparência: o que parece bom é bom e a saturação das imagens impede a ação do pensamento, já que o espetáculo e a espetacularização têm uma raiz comum. Muito artistas, portanto, utilizam-se de sua experiência

imagética para denunciar estes paradigmas, e (utilizando também a imagem) a colocam em outros patamares de significações.

Sob outra perspectiva, Foucault aparentemente rebate Debord em *Vigiar e punir*, dizendo que “nossa sociedade não é aquela do espetáculo, mas aquela da vigilância” (FOUCAULT, 1975, p. 252). Provavelmente Foucault critica Debord por acreditar que estamos disciplinarmente conectados uns aos outros, já que crê que o poder do Estado só pode se tornar efetivo quando suportado em um sistema que ele denominou de microfísica do poder. Debord e Foucault, entretanto, falam sobre formas de controle onde, seja o espetáculo ou a disciplina normativa, todos resultam de arranjos subordinados do corpo social. Analisando esta conjunção em um dispositivo de poder com a forma do espetáculo, o filósofo Leon Farhi Neto escreve, em “Disciplina ou espetáculo? Uma resposta pela biopolítica”:

O espetáculo pode ser considerado uma forma de exercício de poder biopolítico; e a biopolítica, um instrumento do espetáculo do capitalismo, para a construção de uma sociedade segura, em que prevalecem os cálculos utilitários, em que a percepção da felicidade se aproxima da percepção da segurança – um tipo de felicidade utilitária em que o sentimento de segurança deve ultrapassar a soma de todos os outros sentimentos opostos, nenhum dos quais é, por si só, realmente intolerável. (NETO, 2006, p. 21)

O *couchsurfing*, por exemplo, traz à tona a ideia de intercâmbio de hospitalidade, realizada primeiramente através de uma rede social da internet. É um conceito que funciona através de um website idealizado pelo estadunidense Casey Fenton. Foi projetado quando, depois de se encontrar na Islândia sem hospedagem, Casey enviou e-mails para estudantes locais, surpreendendo-se com a hospitalidade de diversos deles, dispostos a apresentar sua cidade e a hospedá-lo gratuitamente em suas casas. A partir daí o projeto se desenvolveu e se ampliou enormemente. Em seu artigo “Turismo e pós-modernidade: uma análise do intercâmbio de hospitalidade – o caso do *couchsurfing*”,

Raquel Stern afirma que “mais do que hospedagem gratuita, mais do que abrir as casas, a proposta em questão é de abrir a mente dos participantes para o conhecimento proporcionado pelo intercâmbio cultural” (STERN, 2009, p. 15). Desta maneira, a confiança se torna fator primordial, tanto da parte do anfitrião quanto da parte do viajante, nesta nova relação entre estranhos, possibilitando uma excitação ainda maior na viagem, visto que o inesperado neste caso é fator presente vivo e desejável. Como enfatiza John Urry, “o turismo envolve necessariamente o devaneio e a expectativa de novas experiências, que divergem daquelas normalmente encontradas na vida cotidiana” (URRY, 2001, p. 30). A pergunta que se pode fazer a partir daí é: até que ponto o *couchsurfing* dá, na verdade, viabilidade contemporânea à forma neoliberal do turismo, mantendo suas bases? Esta pergunta é pertinente uma vez que a hospedagem pode até estar assegurada (e, mesmo, assim normalmente cada anfitrião hospeda, em média, apenas por um par de dias), mas todos os outros gastos de manutenção da vida, que não são poucos, ainda mais em um local onde não se é residente, permanecem.

Aline Campbell, uma artista carioca que passou três meses na Europa, em 2013, sem nenhum dinheiro, contatando estadias através do *couchsurfing*, é um exemplo da expansão de um turismo no sentido autogestionário. A artista, além da moradia, conseguia se alimentar através da gentileza dos anfitriões, e seus deslocamentos eram feitos através de caronas. Por vezes, em troca, Aline concedia seus trabalhos artísticos, feitos a partir de uma técnica denominada *string art*, que é uma forma de desenho geométrico por meio de fios e pregos fixados em suportes sólidos – no caso dela, em madeiras que achava nas ruas. Aline relatou esta experiência no livro *Portas abertas: três meses na Europa sem um centavo no bolso*, e também usa o termo “portas abertas” para denominar “(...) Um conjunto de ideais, na verdade. Uma metáfora, uma comunidade, uma filosofia de vida”(CAMPBELL, 2014, orelha). Campbell – que participou da onda de protestos anti-Copa, em 2014, e denunciou uma agressão gratuita

de um policial militar (a foto da agressão foi publicada no jornal *O Globo*, em 15/07/2014) e depois, no mesmo dia (13 de julho de 2014), recebeu uma cantada grosseira de outro PM, em vídeo gravado por ela e divulgado na internet – salienta, entretanto, em seu canal do YouTube, que “não se prova que é possível viver sem dinheiro vivendo com o dinheiro dos outros”.¹⁵ Assim, a artista, com suas *string arts*, seu livro e seus vídeos anuncia possibilidades ativistas de mudança das relações. Campbell acredita que é preciso acreditar e viver, mesmo que, durante um período específico recortado, através das forças da solidariedade.



Portas abertas: três meses na Europa sem um centavo no bolso. Livro de Aline Campbell, 2015

Também em 2014 conheci o artista plástico e ativista mexicano Hector Nava. Hector, que vivia de hospedagens em hostels no Brasil em troca de arte e pequenos serviços (sem utilizar a plataforma Couchsurfing), me apresentou o projeto Food Not Bombs. Food Not Bombs é um movimento global voluntário fundado em 1980 que visa preparar e compartilhar refeições veganas em solidariedade a quem tem fome, também como um protesto à guerra

e à pobreza. Seus integrantes preparam refeições grátis, que são feitas com o excedente de alimentos de mercados, padarias e mercearias que, de outra forma, iriam para o lixo. Hector, em maio de 2014, participou do Ocupa Lapa, e na véspera do evento foi ao Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara (o mercado municipal CADEG), no bairro de Benfica, e coletou frutas e verduras que seriam descartadas. Em seguida, foi ao supermercado mais próximo e conseguiu, também gratuitamente, alguns quilos de arroz cujo prazo de vencimento estava próximo e preparou uma grande refeição, que foi oferecida no dia do evento para as dezenas de moradores em situação de rua, na praça da Cruz Vermelha. Em seguida, Hector doou um quadro seu para uma rifa que visava viabilizar parte do evento, e no final acabou hospedando-se provisoriamente na casa de um dos ativistas do Ocupa Lapa, desenvolvendo um laço de amizade.

Em 2016, quando fui a Lisboa expor meus trabalhos de arte, conheci os ativistas do Left Hand Rotation. O grupo é constituído de artistas espanhóis (residentes em Portugal, à época) que manipulam vídeos como uma de suas plataformas principais. Seu trabalho mais recente chama-se *Terramotourism*,¹ filme que trata das questões da gentrificação, esta estetização segregadora do espaço comum, e do turismo predatório em Portugal. “Enquanto o direito à cidade derrubasse, afogado pelo discurso da identidade e do autêntico, a cidade range anunciando o seu colapso e a urgência de uma nova maneira de olhar, de reagir a uma transformação, desta vez previsível, que o desespero do capitalismo finge inevitável”, anuncia o coletivo em sua apresentação textual do recente documentário. Alinhando historicamente o terremoto ocorrido em Lisboa em 1755 e o terremoto das máquinas que removem os moradores do centro da cidade, o coletivo problematiza a questão do turismo em suas intervenções.

Outro exemplo de ação que a princípio fissa a lógica do mercado de massas turístico é o Free Walking Tour, prática associada a um turismo cultural em que nem sempre há uma obrigatoriedade do pagamento, já que os guias envolvidos nesse trabalho vivem de

gorjetas voluntariamente oferecidas ao final do passeio por aqueles que participaram da rota turística proposta, feita a pé.

Os últimos acontecimentos mundiais no século XXI, desde os protestos advindos do encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC), em Seattle, em 1999, passando pelo *crash* da bolsa, em 2008, a Primavera Árabe, em 2010, os movimentos de ocupação como o Occupy Wall Street, em 2011, e as Jornadas de Junho, em 2013, no Brasil, aliados ao recente golpe institucional que levou Michel Temer à presidência do país, em 2016 (e posteriormente à eleição do ultraconservador militar da reserva Jair Bolsonaro), chegando à eleição do magnata dos negócios Donald Trump à presidência dos EUA, nos mostram que o extraordinário está presente, para o bem ou para o mal.

Em “Cidade, cultura e turismo: para além do entretenimento” Karina Dias e Inês Ulhõa integram este pensamento quando dizem que

A imagem da cidade é alinhavada em meio à inventividade dos que a habitam. Mas como o mundo dos homens, de acordo com o pensamento marxista, é resultado da atividade dos próprios homens, a subjetividade e a objetividade se determinam mutuamente e sintetizam o ser social, que possui a crença na transformação e superação da contradição antagônica opressor/oprimido... Nessa paisagem urbana não somos meros observadores, somos parte. (DIAS, ULHÕA, 2011, p. 147)

Além das ocupações fixas, como os Occupy (um movimento), uma forma interessante de pertencimento à cidade é a ideia de errância urbana que se liga à ideia turística da viagem e que se interliga à prática artística. Atuando como uma renúncia ao controle dos espaços urbanos, em uma crítica do urbanismo como intervenção vertical na cidade, artistas trabalharam a simples andança como prática crítica. Guy Debord, que denunciou a sociedade do espetáculo, elaborou em 1958 a Teoria da Deriva, onde a exploração do campo espacial encontra um apelo político de ação realizado junto à realidade da cidade, e onde as caminhadas assumem papel fundamental.

O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. (DEBORD, 1958, p.1)

Paola Berenstein Jacques, em seu livro *Elogio aos errantes* (2012), dividiu as errâncias-experiências urbanas específicas em três momentos: o primeiro seria o das flanâncias, de meados do século XIX até início do século XX; o segundo, o momento das deambulações, dos anos de 1910 a 1930; e o das derivas, dos anos 1950 a 1960. O período das flanâncias liga-se à ideia de Baudelaire em seu poema “As flores do mal”, correspondendo a uma prática de investigação da cidade, a um momento mais lento, a um desfrute dos prazeres das caminhadas urbanas. Já o período das deambulações corresponderia às ações ligadas às ideias dadaístas e surrealistas de excursões a lugares banais. E o último momento, as derivas, seriam uma correspondência com o pensamento urbano do grupo dos situacionistas, que relatavam suas experiências errantes através de textos ou imagens. Os situacionistas não encaravam suas errâncias como arte, porém o grupo Fluxus apresentou proposições semelhantes, introduzindo, por exemplo, o conceito de *happenings* – acontecimentos no espaço público. Assim, no Brasil, alguns artistas também se apropriariam destas ideias, ou de derivações destas ideias para a construção de seus trabalhos.

Foi o caso, por exemplo, de Flávio de Carvalho. Flávio foi um escritor, pintor e arquiteto, e é considerado um precursor da arte da performance, o que à época ele chamava de “experiência”. A primeira destas experiências ele não divulgou, pois disse que a mesma não teria dado certo. Já a *Experiência nº 2*, de 1931, consistiu em atravessar, em direção contrária, uma procissão de Corpus Christi. Este relato – e uma interpretação desta ação feita pelo próprio artista – foi publicado em livro no mesmo ano. Flávio disse que queria “palpar psicicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva” (CARVALHO, 2001, p.8), e

que, ao ver a procissão, teve a ideia. Assim, foi até sua casa e pegou um boné verde de veludo, que colocou em sua cabeça quando estava já no meio da procissão. Flávio de Carvalho tinha mais de um 1,90 de altura e chamava muita atenção normalmente, então essa sua atitude de não descobrir a cabeça em um ato religioso já começou a lhe render olhares de desaprovação. Flávio, então, começou a olhar de forma lasciva para as carolas da procissão; a tensão aumentou e, em dado momento, ele começou a ouvir vozes clamando para que retirasse o chapéu da cabeça. Flávio respondeu que não o faria, e começou a caminhar no meio da procissão, mas em direção contrária. Alguém deu um tapa em seu chapéu, que voou, e quando ele pegou o chapéu de volta para colocar novamente na cabeça, um dos religiosos disse: “Coloca este chapéu se for homem”; e escutou, também, gritos de “Lincha! Lincha!”. Foi aí que o artista percebeu que a retórica era sua única arma, e em seguida se dirigiu à multidão, perguntando se o linchamento seria justo, já que ele estava ali sozinho. “Vocês são mil contra um”, Flávio disse. Um dos religiosos lhe respondeu que gostaria de brigar sozinho com ele, então. Flávio argumentou que mesmo que brigassem só os dois a injustiça permaneceria, já que o outro ainda teria uma audiência enorme de torcida. Flávio conseguiu se desvencilhar da multidão enfurecida e entrou em uma leiteria. Foi direto para a cozinha, onde viu uma claraboia e subiu, conseguindo passar para um outro espaço, onde ficou escondido até que um policial lhe encontrou e lhe deu voz de prisão. Flávio foi conduzido até a delegacia, mas logo foi solto. O artista, então, escreveu uma crítica questionando os posicionamentos naturalizados das pessoas, e questionando também como sujeitos religiosos poderiam se contradizer tanto a ponto de desejarem o linchamento de alguém apenas por esta pessoa não seguir os seus preceitos, e apenas por caminhar de forma diferente em seu rito.

A *Experiência nº 3* de Flávio também tem a ver com esta postura de deambulações na cidade. Em 1956 o pintor modernista caminhou nas ruas de São Paulo com um traje que denominou New Look. Este traje, desenhado por Flávio, consistia em uma camisa de

mangas bufantes, meia arrastão, sandália de couro e uma saia de pregas. Seria a roupa mais apropriada para os trópicos, segundo Flávio. Como na experiência anterior, o artista não se limitou a apenas realizar sua ação, mas também refletiu e escreveu sobre esta em uma coluna do *Diário de S. Paulo* denominada “A moda e o novo homem”.

Na *Experiência nº 4*, de 1958, Flávio abandonou o aspecto urbano e partiu para uma expedição amazônica, com o projeto de um filme “semidocumentário”, como o denominou. Renato Rezende e Amanda Bonan, curadores da exposição *Flávio de Carvalho expedicionário* (2017-2018), exploraram a ótica do artista como um etnógrafo. Flávio, por sua vez, não se considerava turista, mas sim um expedicionário (assim como os personagens do filme *O céu que nos protege*, de 1990, de Bernardo Bertolucci, que rejeitavam o rótulo de turistas, autodefinindo-se como “viajantes” – que, ao contrário dos primeiros, podem nem mesmo voltar para casa). Flávio também quase não voltou para casa de sua expedição, que por pouco não lhe custou a vida. A expedição lhe rendeu poucas imagens em vídeo, e o semidocumentário *A deusa branca* não foi concluído em vida.

Em uma proposta de emancipação do corpo, Hélio Oiticica, em 1978, escreve o texto “Delirium Ambulatorium”, questionando a Bienal Latino-Americana de São Paulo, organizada sob o tema “Mitos e Magia”. Este texto foi um desdobramento de seus parangolés e penetráveis, dois trabalhos que lidam com a questão da experiência corporal na cidade, ou Corpografia Urbana, como define Paola Berenstein:

Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta. (BERENSTEIN, 2008, p.1)

A partir do começo da década de 1960, Hélio passa a frequentar a favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. Influenciado pelo samba, a marginalidade, o urbano e o corporal, passa à busca de um potencial

poético das ruas. Esta atitude vai desde suas caminhadas, durante as quais anotava ideias em cartõezinhos (que chamava de *index cards*), até a criação de suas capas denominadas parangolés, de 1964, inspiradas na precariedade do morro e no desprendimento da arte do quadro, da tela. Dissolvendo a ideia de alta e baixa cultura, de espectador e artista, Hélio trouxe para a exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), um cortejo de passistas e ritmistas da Mangueira vestidos com os seus parangolés. O morro desceu ao asfalto, mas foi proibido pela direção do MAM de entrar no edifício. O *rolezinho* proposto por Hélio acabou circunscrito aos jardins do museu, explicitando o caráter elitista da instituição. Dos parangolés, Hélio passou a construir sua série de penetráveis, construções de ambientes que lembravam as “quebradas” da favela: seus caminhos estreitos, suas construções precárias. Hélio utilizou-se de panos de chita, plástico, pedra brita, terra, água, espuma, entre outros materiais, propondo uma interação com a obra de arte como construção do próprio caminhar, da própria ideia de inventar e sentir. Assim, o artista passa a ser o “motivador” e o expectador o “participador”.

Em 1970 Artur Barrio realiza o trabalho/processo *4 dias e 4 noites*, que consiste em caminhar à deriva pela cidade até esgotar-se por completo. Sem dinheiro e sem comida, vaga pelo Rio de Janeiro aguçando sua percepção. O artista não fez uso de nenhum tipo de registro (fotografia, vídeo) além de seu relato, sua palavra. Este trabalho foi realizado depois de construir as *Trouxas ensanguentadas*, trouxas constituídas de carne e detritos e deixadas em vários pontos da cidade, que fazem parte das ações que chamou de *Situações*.

O artista mineiro Paulo Nazareth utilizou a caminhada como projeto artístico algumas vezes. Em 2011 realizou o trabalho *Notícias de América*, quando saiu de Palmital, conjunto habitacional na periferia de Belo Horizonte (MG), onde morava, e caminhou até Nova York, nos EUA, com sandálias de dedo. O percurso durou sete meses.

Estes são alguns exemplos errantes que desmontam as barreiras arquitetônicas turísticas massificadas, instaurando a possibilidade de

um olhar singular sobre o caminhar, a cidade e o viajar, restaurando nossa relação com o espaço. Proust avistava viabilidade semelhante quando dizia que

A única viagem verdadeira, o único banho de Juventia seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é. (PROUST, 1983, p. 228)

De forma contemporânea, o rolé ou rolezinho, um passeio que adolescentes – em grande parte negros e pobres – fazem em praias e shopping centers de bairros nobres também pode ser encarado como um movimento estético-político. Foi o que aconteceu, por exemplo, numa das primeiras ações explosivas que levaram o nome de rolezinho, quando cerca de 23 jovens da periferia de São Paulo, passeando juntos pelo Shopping Internacional de Guarulhos, em 14 de dezembro de 2013, foram cercados por seguranças e levados para a delegacia. Eles não haviam roubado nada nem portavam drogas: seus crimes constituíam-se em seu deslocamento dentro do espaço de consumo da classe média. Os rolezinhos se proliferaram, e a repressão também. Episódio aviltante e muito conhecido foi o que mostrou a detenção de vários jovens moradores da periferia impedidos de chegar às praias da zona sul do Rio de Janeiro. Barrados pela Polícia Militar da cidade, em agosto de 2015, adolescentes e jovens que estavam em ônibus oriundos da zona norte foram obrigados a descer do coletivo, na blitz que ficava depois do túnel duplo do Leme, conhecido como Túnel Novo. Ali, outros ônibus os aguardavam: os “suspeitos” eram transferidos na mesma hora para os ônibus da PM, sob alegações pífias de que não portavam dinheiro para voltar para casa nem documentos de identificação. Sob a alegação de que esta medida impediria eventuais crimes, o governador do estado, Luiz Fernando Pezão, parabenizou a PM, deixando ainda mais claro o incômodo que estes jovens traziam ao conservadorismo acovardado da classe média, e salientando, portanto, o caráter revolucionário e

estético-político do rolezinho.

O rolezinho como um ato de “pesquisa, de expedição” é o que defende Márcia Tiburi, situando que ele também é

Um ato da ordem do prazer do conhecer. Além disso, não se dá um rolê sozinho, o rolê implica o grupal. Desse ato grupal que visa ao conhecimento podemos dizer que é o ato filosófico originário. Os filósofos peripatéticos eram aqueles que buscavam o conhecimento passeando pela cidade. Lembremos dos gregos. Do mesmo modo, o rolê se constitui hoje como um ato de passear para conhecer. (TIBURI, 2017, p. 144)



Vasos da série *Diário do Passinho*, 2015. Trabalho e foto: Frechette

Assim, a procura que está neste olhar curioso, de desejo pela experimentação coletiva do conhecer do rolezinho, é um tipo de investigação espacial cujo movimento está diretamente ligado ao direito de ir e vir democrático. Contra o ato autoritário de mobilidade reduzida a mercadoria, que é um esvaziamento dos afetos, o rolezinho surge como estratégia periférica que religa a cidade, driblando uma

dominação e afirmando o desejo de potência do corpo. O corpo é o material que define a experiência humana através do seu contato com outros corpos ou outros espaços, levando-nos a reavaliar, através do contato com outras experiências, nosso senso comum, nossa possibilidade de interferência do lugar; do nosso lugar no espaço e do lugar-comum.

Notas:

15 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y2cFHjv_vDI. Acesso em 29/12/2018.

16 - Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/191797954>. Acesso em 16/12/2018.

3.2 MUSEUS, ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE E FORMAS DE TROCA SUBJETIVAS ATRAVÉS DO TURISMO

Em *A história da arte como história das cidades* (1998), Giulio Carlo Argan defende a obra de arte como determinante de um espaço urbano, da dimensão espaço-temporal da cidade; como uma arte do relacionamento entre fatos da cidade que, juntos, formariam o que conhecemos por ambiente urbano (o urbano para Argan vai desde o cômodo de uma casa na cidade à plena zona rural). Assim, Argan problematiza o conceito histórico da arte como algo que sofre suas alterações conforme o pensamento se transforma, o que também pode ser mediado pela força da indústria cultural. Hélio Oiticica, por sua vez, via a cidade como museu, e dizia: “Museu é o mundo”.

O museu é este local onde estas confluências arte/cidade ficam mais evidentes. Este local fixo, já institucionalizado como o local de poder de trocas culturais (institucionalizado não quer dizer consensual),

e de memória viva e portanto mutante, é um espaço onde também a conjugação de turistas e artistas (ou seus vestígios, suas obras) se dá. É, portanto, lugar de tensões, de intervenções sociais, de aberturas, fechaduras e dobradiças, não sendo apenas espaço de harmonias, vide a censura ocorrida na exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, que foi atacada nas redes sociais por grupos ultraconservadores por, a princípio, tratar de questões de gênero aliadas a representações artísticas. Os ataques foram tão virulentos que levaram ao encerramento abrupto da exposição, por decisão da instituição que a abrigava, o Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre, em 10 de setembro de 2017. A mostra, que foi aberta em 8 de agosto, seguiria, se não tivesse sido impedida, até o dia 8 de outubro daquele ano. Outra apresentação que sofreu forte ataque de grupos conservadores foi a performance realizada em 26 de setembro de 2017 no MAM-SP pelo artista Wagner Schwartz, após a circulação de um vídeo descontextualizado, no qual uma criança, acompanhada pela mãe, toca os pés e a canela do artista, que está nu e inerte, deitado ao chão, fazendo uma alusão ao trabalho *Bichos*, de Lygia Clark (esculturas metálicas articuláveis que transferiam, de certa forma, o poder de criação de novas configurações do artista para o público). O fato foi tão largamente alardeado que o Ministério Público chegou a abrir um inquérito para investigar as denúncias de suposto incentivo à pedofilia, e o curador do *Queermuseu*, Gaudêncio Fidélis, chegou a ser noticiado em um mandato de condução coercitiva para depor em uma CPI que investigava maus tratos a crianças.

À época eu estava fazendo uma série de vídeos didáticos sobre arte no YouTube e, ao defender o *Queermuseu* e a performance de Wagner Schwartz, recebi uma enxurrada de xingamentos e ameaças. A maioria destes comentários tinha teor homofóbico, evidenciando que o machismo não afeta só às mulheres, mas também muito profundamente aos homens – que, ao não conseguirem manter o ideal de virilidade, poder etc., passam a atacar outras formas de sexualidade e identidade de gênero (sendo exatamente estas as problemáticas levantadas pelas duas ações artísticas atacadas). O

documentário estadunidense *The mask you live in* (2005), dirigido por Jennifer Siebel Newsom, fala de maneira interessante sobre como este ideal masculino destrói a vida de vários meninos e adolescentes em uma sociedade que teme uma suposta “feminilização” do mundo.

Além disso, os prefeitos de São Paulo e Rio de Janeiro, dois centros de cultura nacionais, gravaram vídeos condenando a exposição. Crivella, prefeito do Rio de Janeiro, disse que a mostra só seria feita na cidade se fosse “no fundo do mar”, numa alusão pejorativa ao MAR (Museu de Arte do Rio), que se mostrava, até aquele momento, interessado em receber a exposição.

Não é a toa que o controle estético passa pelo controle dos corpos. É o controle das ideias e ações, muitas vezes sutil e publicitário, como por exemplo o cinema hollywoodiano, que, muitas vezes, atua como parâmetro discursivo, elogio e difusão do *american style*. E, como diria Eduardo Galeano, este controle nos usurpou até mesmo o direito de nós, naturais da América do Sul, nos chamarmos também de “americanos”. Essa noção de periferalização imposta a nossa sociedade latina, brasileira, impõe padrões estéticos políticos e até epistemológicos, num mecanismo de expansão de domínios. Não foi à toa, portanto, que em 2013, numa clara afronta e guerra discursiva, o governador Sérgio Cabral Filho anunciou que queria transformar o local que já foi museu do índio (e que abriga a Aldeia Maraka'nà) em Museu do Comitê Olímpico Brasileiro (COB).¹⁷

Em “Museus e a cidade” (2003), José Reginaldo dos Santos nos auxilia no pensamento da instituição museu e apoia-se, de início, no ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin, que aborda o declínio ou desaparecimento da narrativa como associado à “faculdade de intercambiar experiências.” O narrador seria aquele que retoma o passado na forma de memória e que coloca aí marcas pessoais que contribuem como possibilidades diversas de fluxos narrativos. Na narração, a audiência é livre para interpretar a história, já que o narrador não se vê na necessidade de explicar totalmente os acontecimentos que anuncia, surgindo aí o intercâmbio de experiências. Este declínio da narração abre espaço para outro tipo de comunicação: a informação,

que é marcada pela impessoalidade e pelo anonimato. A informação provém de fatos próximos no tempo, contrastando-se com a narrativa que valoriza um tempo afastado. Neste caso, associa a informação a um esfriamento das paixões, a uma procura de um espaço simétrico e possível a todos, que não deixa rastros sociais, uma vez que é ligada ao ritmo veloz da cidade capitalista. A partir daí surgem o conceito de “*flaneur* e homem da multidão”. O primeiro seria aquele que rejeita este ritmo vertiginoso e aposta na sua subjetividade e assim liga-se à contemplação, a certo compromisso com o ócio. E esta visão de mundo pode ser muito bem acolhada ao museu, um local de contemplação. O interesse que o *flaneur* sente pelo mundo é oposto ao do “homem da multidão”, que é levado a atitudes de frieza ou indiferença. Gonçalves utiliza, assim, a expressão *blasé* para determinar este ser humano que não consegue experimentar a substância das coisas e, portanto, mantém-se distante dos afetos transformadores. Seria, a meu ver, aquele que quer manter uma forma de vida que está chegando no seu limite, sem coragem ou disposição para redimensionar o campo de suas experiências, o que leva a um extremo individualismo. É aquele que deixa a sua imaginação ser bloqueada por vontade “própria”, e assim nada mais lhe parece possível: as mudanças não lhe são mais caras.

Desta maneira, o autor sugere dois modelos esquemáticos de museu: o museu-narrativa e o museu-informação, que se ligam concomitantemente às figuras do *flaneur* e do homem da multidão. No primeiro, o público é seletivo, restrito, e está predisposto a uma distensão psicológica, uma fruição que é inserida num espaço interior com grande quantidade de objetos que exercem uma sedução, um poder evocativo sobre este expectador. Neste local, as informações não estão definidas, o que desencadeia espaços de fantasia naquele que o visita. O profissional do museu-narrativa tem relações sensíveis com os objetos, desenvolvendo a capacidade de identificação e autenticação destas peças. Já os museus-informação se dão a partir de relações de mercado e são voltados a um público vasto, público este

que quer consumir dados de forma rápida e econômica, levando ao mesmo tempo em consideração o individualismo e o igualitarismo. Talvez por isso, dentre os vídeos disponíveis no YouTube que condenavam o *Queermuseu*, a interpretação mais rasa era a elencada. Isso tudo leva à ênfase da comunicação nos museus, a uma perda de sua “aura”, no conceito de Benjamin, indo em direção a uma memória totalizante. A profissionalização do campo museológico se deu sob este prisma, a partir dos anos 1970 e 1980. José Reginaldo lembra Lévi-Strauss e sua distinção entre o *bricoleur* e o engenheiro para pensar as diferenças entre o pensamento mágico e o científico. O primeiro acumula objetos que podem lhe servir, já o segundo os produz conforme sua necessidade. Neste sentido eles ligam-se também aos conceitos de museu-narrativa e museu-informação. Ao primeiro, experiências de desorientação são bem-vindas; ao segundo, o controle é que é bem-vindo. Este segundo tende a vincular os afetos ao irracional, que lhe parece de qualidade inferior. As dimensões materiais dos objetos são desvalorizadas frente às dimensões abstratas e transcendentais destes, o que se tornou tendência depois dos anos 70. Desta forma, os textos se valorizam, assim como se valorizam as suas capacidades de evocação. Este cenário faz com que os profissionais dos museus passem a competir com os meios de comunicação de massa, aquiescendo às mesmas demandas do público que consome informação. O necessário, diz o autor, é o estímulo da conversação dos campos de pensamento, aliando o conhecimento produzido pelas ciências sociais junto ao dos museólogos e profissionais do patrimônio, o que amplio para aqueles que produzem os artigos dos museus de arte, ou seja, os próprios artistas (no caso de museus de arte), sem perder de vista os dissensos inevitáveis.

Regina Abreu, por exemplo, fala dos museus-espetáculo, especificidade na qual identifiquei o Museu do Amanhã, construído para agregar valor ao Boulevard Olímpico. Em seu texto “A metrópole contemporânea e a proliferação dos ‘museus-espetáculo’” (2012), Regina situa a questão dentro da “economia das experiências”, onde,

no espaço-metrópole, a experiência se torna uma possibilidade de serviço, uma nova relação de consumo. Esta relação procura ser estabelecida nos termos do entretenimento, das experiências fugazes de prazer, da sedução dos visitantes. Assim como a velocidade da informação verificada na web, que não se transforma em conhecimento, mas se dissipa, esta sedução dos museus-espetáculo se dá através de uma arquitetura arrojada, do largo uso das tecnologias de ponta, da diversidade das atividades propostas, do texto resumido, da aposta nos sentidos na busca de uma vivência única e da procura de uma certa “fidelização” do público.

A autora cita neste sentido o Museu do Futebol, em São Paulo, que fica numa parte adaptada do estádio do Morumbi e, é claro, expõe também a história das Copas do Mundo. Neste espaço há holografias, imagens em 3D, projeções e dispositivos interativos, e a autora diz que “mesmo para aqueles a quem o futebol nunca foi valorizado em suas vidas, é possível partilhar e se entusiasmar com o museu” (ABREU, 2012, p. 67). Regina pergunta, afinal, diante de todo este investimento que alguns museus detêm, se museu pode ser empresa, mas diz que “não há resposta única, nem para os céticos, nem para os entusiastas das novas modalidades de museu que despontam nas grandes metrópoles”. (ABREU, 2013, p. 70)

Procurando então localizar os dissensos nas relações museais, o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Turismo e Museus, uma das linhas de investigação do Grupo de Pesquisa Turismo, Cultura e Sociedade (T-CULT), vinculado à Universidade Federal Fluminense (UFF), coordenado pela professora Karla Godoy, propõe uma pesquisa baseada no mapeamento de controvérsias, de Bruno Latour, no intuito de desconstruir as visões de um turismo que é ora bom, ora ruim, ora construtor, ora destruidor, entendendo o turismo como “ciência em construção”. Este termo seria uma resposta à ciência acabada, aquela que se atrela a sensações tranquilizadoras, como as verdades. Foucault nos lembra, ao falar da genealogia e a história em Nietzsche, que a verdade é uma espécie de erro que tem a seu favor o fato de não poder

ser refutada, sem dúvida porque o longo cozimento da história a tornou inalterável” (FOUCAULT, 1981, p. 19). Assim,

O objeto de estudo e suas controvérsias não são estáticos, mas sim processuais, ou seja, construídos e transformados coletivamente na trajetória de investigação do pesquisador, onde se mesclam as fases de invenção, desenvolvimento e inovação. Na tentativa de mapear, dissecar e encerrar as controvérsias, o pesquisador, entendendo que a construção do conhecimento é coletiva, deverá alistar novos aliados (humanos e não-humanos), a fim de difundir o conhecimento construído no tempo e no espaço. (CARDOSO, GODOY, MORETTONI, 2017, p. 1803)

O turismo cultural, que encontra nos museus seu espaço privilegiado, é segmento essencial da atividade turística, mas há de se atentar para as vocações de cada museu, já que nem todos têm infraestrutura, por exemplo, para um grande fluxo de visitantes diários. Desta maneira,

o aumento descontrolado do fluxo de visitação pode gerar riscos ao patrimônio, que, uma vez danificado, é praticamente irrecuperável ou insubstituível, o que significa perda de valor inestimável, muito além do valor monetário. (GODOY, MORETTONI, 2017, p. 143)

Então nem sempre um número grande de visitantes pode ser considerado um bom negócio, um sucesso para o museu. Isso para os museus de pequeno porte. Já os museus-espetáculo podem, alterando a espacialidade, se transformar em paisagens turistificadas (GODOY, 2016) que homogeneízam discursos, territórios e conseqüentemente até mesmo as relações socioculturais e socioambientais nas quais estão inseridos. A problemática já exposta do Boulevard Olímpico (no capítulo 2 deste livro), que se apropria do aspecto cultural da população negra para fins mercadológicos, na procura de nova significação apaziguada de conflitos, encontra, por exemplo, no Museu do Amanhã,

este mesmo tipo de controvérsia aliada aos processos gentrificadores. Enquanto meninos pobres negros fazem do espaço ao lado do museu um local recreativo, utilizando-o como se fosse a beirada de uma piscina, para mergulhos nas águas da Baía de Guanabara, o acesso ao Museu do Amanhã lhes é econômica e socialmente impeditivo. Isso sem ir mais a fundo na questão da ancestralidade do porto (hoje Porto Maravilha), por onde chegaram muitos dos nossos antepassados negros. O museu ali não quer saber mais do passado, é um amanhã científico, mesmo que algumas ações museais ligadas à africanidade visem diminuir estes dissensos patentes. O sentido histórico analisado por Foucault quando fala da genealogia e história em Nietzsche pode ser evocado no sentido de transformar os três usos que o autor descreve como modalidades de pensamento da história: o uso “paródico e destruidor da realidade”, o uso “dissuativo e destruidor da identidade” e o uso “sacrificial e destruidor da verdade que se opõe à história-conhecimento”. Para combater isso, Foucault sugere uma contramemória para “desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma do tempo” (FOUCAULT, 1981, p. 33).

Uma possibilidade se dá por meio das orientações de políticas públicas culturais, que, por sua vez, necessitam de um viés participativo e democrático, algo que nem sempre esteve atrelado a história brasileira. Nilson Moraes, em “Museus, poder e políticas culturais no Brasil” (2011), fala do desafio conjuntural da construção dessas políticas, salientando as tensões e disputas que elas suscitam, já que estão inseridas em uma sociedade excludente de concentração de privilégios. Para isso, compara o que aconteceu nos governos de Fernando Henrique Cardoso e de Lula: o autor foca nas mudanças em políticas sociais que ocorreram a partir de 2003, no desafio conjuntural de uma sociedade imersa em exclusão social. Políticas públicas são ações, então, advindas de demandas da sociedade e do governo que as implementam. O modelo histórico da América Latina, acelerado pelo neoliberalismo, dá pouca importância às políticas públicas, pois estas modificam relações de poder; entretanto, o autor diz que no governo Lula estas políticas apontaram para uma mudança

de direção e romperam com uma tradição autoritária. Os museus entram, aí, como microcosmos da sociedade em espaços de dissensos, passando a gerar importantes reflexões e questionamentos. Assim, estudar o museu requer sentido de cidadania e democracia, ressalta Nilson, que também avalia que é preciso reconhecer a importância de descentralizar os bens e a produção cultural para fugir das marcas da dominação e do controle. O primeiro governo Lula se deparou com as tradições de ausência, autoritarismo e instabilidade no tocante às políticas públicas culturais, um empenho visível construído para desmobilizar a cultura. A cultura como possibilidade mercantilista foi, então, submetida a interesses de empresários em busca de consumidores cativos, estimulada como política de Estado; Estado este que serviria como mero repassador de recursos públicos às iniciativas privadas. As decisões nas políticas públicas estão sujeitas a modelos ideológicos e crenças, e são viabilizadas por alianças conjunturais. A globalização, portanto, também age como discurso que despolitiza o debate, valorizando uma racionalidade técnica e burocrática. No governo FHC o mercado juntou-se à cultura no sentido da massificação, de adesão ao modelo social hegemônico do capitalismo que levou ao consumo e imediatismo, fundamentado no marketing. A cultura era vista como espetáculo ou entretenimento, atrelada à lógica produtiva do mercado. Já a demanda popular leva a um tipo de organização diferente, de pautas e visibilidades específicas, ampliando o conceito de cultura e chegando às periferias. Afinal, quem está no centro? Quem é o centro? Quem é o ex-cêntrico? A cultura passa, então, pelo processo de consciência cultural e de luta. Durante o processo eleitoral de 2002, artistas, militantes e intelectuais apresentaram propostas para a cultura, mas não foi possível a implementação total destas, já que alianças políticas várias seriam necessárias. Em 2003, o músico Gilberto Gil foi nomeado Ministro da Cultura, sendo sucedido cinco anos depois por Juca Ferreira, que já havia sido Secretário-Executivo do Ministério da Cultura (MinC) sob a gestão de Gil. Ambos introduziram temas, agendas e processos que não eram prioridade do Partido dos Trabalhadores (PT), já que

os dois vinham do Partido Verde (PV), buscando valorizar a diversidade cultural e garantir o acesso da população à cultura. O projeto de políticas de museus, do grupo reunido desde 2003 no Departamento de Museu e Centros Culturais (DEMU), encontrou espaços de apoio no MinC. Entre 2003 e 2010, uma trajetória de continuidade do projeto de mudanças institucionais envolvia museu, Estado e sociedade. Um grupo, que havia realizado um trabalho no Rio Grande do Sul, liderado por José do Nascimento Junior, ganhou destaque e começou a pautar as discussões e as políticas públicas para os museus no MinC. A política museológica que passa a ser regida por este grupo pode ser analisada considerando cinco momentos: a constituição da Política Nacional de Museus (PNM), a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), a formação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), o estabelecimento do Estatuto dos Museus (EM) e a constituição do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Em 2018, após o desastroso incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro, o governo de Michel Temer tomou a decisão de extinguir o IBRAM, extinguindo, assim, toda uma cadeia de propostas e preocupações relativas aos museus brasileiros, construída ao longo das gestões anteriores de Lula e Dilma Rousseff. Temer propôs a criação da Agência Brasileira de Museus (Abram), que abre uma brecha para a possível gestão privada dos museus.

Notas:

17- Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/olimpiadas/noticia/2013/02/governador-anuncia-museu-olimpico-do-cob-na-aldeia-maracana.html>. Acesso em 30/06/2018.

3.3 ESPAÇOS DE ARTE INSTITUÍDOS E ESPAÇOS DE ARTE INSTITUINTES

Uma resposta, ou uma contramemória, ou um contrapoder, talvez, pode ser visto na gerência diferenciada de museus (por exemplo, no sentido de sua flexibilidade expositiva e das condições equitativas para artistas) e também na proliferação de espaços autônomos de arte.

Kamilla Nunes, em *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013), mapeia estes locais situando seu panorama a partir das uniões de artistas nos anos 1930, em lugares como Rio e São Paulo, quando se formavam clubes ou associações que giravam e fomentavam questões artísticas, geralmente contra os processos de elitização da arte. O Clube dos Artistas Modernos (CAM) e a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), criados em 1932, foram exemplos destas ações que logo sentiram o peso do poder sob suas sedes. Em novembro de 1933, um ano após a inauguração do CAM, logo após a encenação da peça *O bailado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho, o local foi

fechado. A censura impediu a peça e levou ao encerramento das atividades do local. Já a SPAM encerrou suas atividades em 1934, depois de enfrentar dificuldades financeiras. Esta causa do encerramento das atividades, a econômica, pode ser vista em quase todos os outros espaços independentes surgidos posteriormente, embora possa haver muitas outras razões.

Se analisados em suas particularidades, é possível perceber que nenhum destes espaços encerrou suas atividades por um único motivo, mas por uma conjuntura de situações, como a mudança de contextos políticos, a repressão e a escassez de público e apoio financeiro. Mas talvez o principal motivo tenha sido a dificuldade para manter vivo e ativo um lugar que já parte de uma utopia: a liberdade. (ARAÚJO, NUNES, 2013, p. 27)

Desta maneira, podemos situar o contexto político no aparecimento de espaços, por exemplo, surgidos nos anos 90, o que pode ser encarado como uma resposta à dissolução da Funarte pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Artistas e coletivos passaram a se instaurar nos mais diversos locais possíveis, como alternativas emancipadoras às amarras institucionais e por vezes até mesmo ao mercado de arte, como demandas artísticas em erupção. Assim, as questões militantes, ligadas a um ativismo contemporâneo, puderam ser fomentadas em muitos desses espaços que acabaram encontrando em locais como as próprias casas dos artistas suas sedes temporárias ou zonas autônomas temporárias (BEY, 1990).

No Rio de Janeiro, então, se situaram, de acordo com a pesquisa de Kamilla, o 1M2 (2010-2013), espaço da artista Maíra das Neves que consistia em 1 metro quadrado de ateliê na antiga fábrica de chocolates Bhering, (local onde ainda hoje muitos ateliês se encontram), o Agora/Capacete (2000-2002), união da Associação de Organismos Artísticos com o Capacete Entretenimento, o Atelier 491 (1997-2001), espaço de diversos artistas, muitos dos quais saídos da Escola de Belas Artes da UFRJ, o Ateliê Oriente (2010), espaço de trabalho e difusão ligado à fotografia, o Barracão Arte

Contemporânea (2008), ateliê e espaço expositivo, o Capacete Entretenimentos (1998), espaço de pesquisa e residências, Casa Nuvem (2011-2016 – hoje Casa Nem), local onde se fomentaram muitas ações artísticas, incluindo o Ateliê de Dissidências Criativas, que elaborou muito conteúdo anti-Copa, e sobre o qual me aprofundarei no último capítulo, o CEP 20.000 (1990), concebido como centro de experimentação poética (que não é exatamente um lugar, mas uma proposta de espaço alternativo), o Peixada Arte Contemporânea (2006), espaço do coletivo Filé de Peixe, onde são promovidos encontros, o Edifício Galaxi (2001), local que abarca ateliês e exposições, o Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão (2002-2005), apartamento do artista Edson Barrus, o Espaço Durex (2003-2007), espaço primeiramente alternativo que virou galeria comercial, o Estúdio Dezenove (1998), cujo mais antigo projeto chama-se Vitrine Efêmera, uma vitrine onde são expostos trabalhos de arte contemporânea em Santa Teresa, a Galeria do Poste (1997-2008), local em Niterói onde se fazia, entre outras ações, pinturas sazonais em um poste de luz em São Domingos, o Neblina (2010-2012), projeto dos artistas Julia Pombo e Pontogor, centrado em suas ações e na relação com outros proponentes, o Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia (2001-2003), espaço de atuação performática e expositiva, e o projeto Figura (2002), que não tem espaço fixo, mas tem a não fixidez como base, atuando em vários locais diversos. Além de todos estes, sinalizados por Kamilla, insiro também o espaço Saracura (2016), espaço de fomento à arte nascido do encontro da artista Bianca Bernardo, o arquiteto Cesar Jordão e a curadora Paula Borghi.

As capacidades de realização, de troca afetiva e de uma certa revogação do sistema crítico no qual a arte está envolvida são movimentos inseridos na lógica desses espaços. Paulo Miyada exemplifica isso no próprio livro de Kamilla Nunes, quando fala do *Total art matchbox*, de Ben Vautier, artista italiano ligado ao movimento Fluxus. Este trabalho consistia em uma caixa de fósforos de madeira em cujo rótulo havia inscrições para que se queimasse tudo o que

pudesse ser identificado como arte e, no final, se incendiasse a própria caixa, já que ela mesma havia sido concebida como um objeto de arte (ou antiarte). Paulo, então, lembra que “é plausível que o ponto focal da proposta não esteja exatamente na destruição das obras de arte em si, enquanto objetos, mas sim na revogação do sistema de valoração ao qual pertence”(MIYADA in NUNES, 2013, p. 86). Desta maneira, os espaços independentes que questionam o sistema mercantil nem sempre sobrevivem de forma plena e segura dentro deste. Talvez por isso os estudos turísticos tenham pesquisado ainda muito pouco a respeito destes visitantes que se deslocam para conhecer não só os espaços instituídos de arte, como os grandes museus e centros culturais, mas também os espaços instituintes que propõem outras formas de estrutura museal.

3.4 DO HERMETISMO DO MERCADO À IMAGINAÇÃO INCLUSIVA

A arte contemporânea quebrou os limites do quadro para se impor na vida numa relação territorial que se estende para o corpo como suporte, como meio, como cenário. A partir do conceito de fabulações criadoras de Deleuze, Mariana Pimentel, no ensaio “A arte de resistir ou a reexistência da arte”, fala de uma zona de troca possível na construção de novos territórios existenciais. Na procura de relações diferenciais entre a arte contemporânea e a arte moderna, ela diz, sobre esta última:

Se esta ao romper com a normatividade que caracterizou os diversos períodos artísticos ao longo da história do ocidente nos possibilitou ver e experimentar o Fora, esta dimensão impessoal e a-subjetiva, a arte contemporânea se colocou como problema não mais tornar esta terceira dimensão visível, mas dobrável, ou seja, fez do Fora uma força de constituição de novas e potentes subjetividades ou, para sermos mais precisos, de territórios subjetivos. (PIMENTEL, 2013, p. 545)

As experiências artísticas estratégicas de inclusão produtiva que abarcam a gerência de recursos, e não exatamente de lucros, são numerosas. A questão do museu e dos espaços autônomos de arte é atravessada aí também. Pretendo exemplificar algumas dessas estratégias partindo das ações de alguns artistas brasileiros, numa amostragem que se inicia nos anos 70, passando por ações estético-políticas atuais. Desejo, assim, contextualizar o ambiente brasileiro prévio das artes e sua aproximação com vias contestatórias para aproximar-me melhor do que antecedeu os megaeventos de 2014-2016. Assim, preconizando ações autonomistas na arte, é possível invocar Hakim Bey quando este diz: “Não há transformação, revolução, luta, caminho. Você já é o monarca de sua própria pele – sua liberdade inviolável espera ser completa apenas pelo amor de outros monarcas: uma política de sonho, urgente como o azul do céu” (BEY, 2003, p. 5).

O mercado das artes visuais é hermético e segue a lógica capitalista insistentemente. Assim, cria um ambiente em que se valoriza muito a superação de preços nos trabalhos de artistas eleitos historicamente, como se estes valores monetários representassem vitórias pessoais *post mortem*, uma manipulação industrialmente produzida para a implantação de um verdadeiro necromercado. Este mercado macabro mantém, através da imagem, o artista para manutenção da sociedade do espetáculo. Um exemplo desta exploração foi o funeral do cantor Michael Jackson, em 2009, para o qual foram distribuídos 17,5 mil ingressos em um sorteio na internet – que depois foram leiloados por até 10 mil dólares. No âmbito das artes plásticas, quando se quebram recordes de valores de vendas de quadros, como, por exemplo, as obras de Van Gogh, Basquiat, Dali, para citar os mais conhecidos, uma certa narrativa midiática recorrente indica que aquelas vendas seriam formas de revalorar aqueles artistas que, quando vivos, não tiveram suas habilidades proporcionalmente reconhecidas. Vende-se o mito do herói injustiçado, e por consequência o mito de que “a justiça nunca falha”, ignorando que o processo de fama está atrelado em si mesmo a grandes e complexas tramas de negócios (como as do

turismo e dos megaeventos), e que a fama, neste caso, traduz-se na transformação do artista em um produto, como já anunciava a Dupla Especializada, formada pelos artistas Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta, que em 1984 distribuíram panfletos nas ruas do Rio de Janeiro com os dizeres: “O que é sucesso? Sucesso é tornar-se um produto na sociedade de consumo”. O trabalho chamava-se *Filipeta-manifesto*.

A Dupla Especializada também imprimiu lambe-lambes entre 1981 e 1984 e os colou nas ruas do Rio de Janeiro e São Paulo com os nomes dos artistas e, abaixo, suas profissões: artistas especializados. Apenas isso. Os artistas seriam especializados, então, em quê? Para que se contratam artistas? Esta propaganda de si mesmos ligava-se à ideia de que tudo poderia ser vendido e publicizado, denunciando o absurdo que é transformar o seu próprio nome, face, corpo num produto a ser replicado e comercializado para qualquer um que se interesse por ele. Isso num tempo onde a inserção em museus e galerias era ainda mais difícil, dado o menor número restrito destes espaços no Rio e no Brasil.

A popularidade é interessante para os lucros mesmo quando ela é contraditória. Exemplo notório é o da artista Frida Kahlo, assumidamente comunista, que hoje é representada de forma voluptuosa por marcas que não parecem estar muito alinhadas à posição política de Frida, mas que a aceitam e a glorificam porque a replicação de sua imagem é lucrativa. Assim, o capitalismo não se importa com a contradição quando há possibilidade de lucro financeiro.

Entrando então rapidamente noutra exemplo constatado no mercado internacional, Damien Hirst, artista conceitual, criou em 1991 o seu trabalho *A impossibilidade física da morte na mente de algo vivo*. Tratava-se de um tubarão real morto, conservado em formol, que custou originalmente ao colecionador britânico Charles Saatchi 50 mil libras, e que em 2004 foi vendido por 6,5 milhões de libras ao norte-americano Steve Cohen. Suspendendo os questionamentos, interpretações e críticas quanto ao objeto artístico,

o que se fomenta midiaticamente acaba sendo, em um certo sentido, econômico. A ideia de que comprar arte é uma forma de gastar dinheiro exacerbada, direcionada para uma parcela burguesa bem pequena da população, ignorando ao mesmo tempo o fato de que estas altas quantias estão relacionadas a um mercado desregulamentado, que faz com que o mesmo trabalho duplique, triplique, multiplique tantas vezes quantas forem possíveis o seu preço, dependendo da crescente “fama” do artista. Desta forma, a arte, aliada a um mercado excludente, alia-se também a pontos econômicos que se desviam, e muito, do cotidiano de quem precisa economizar duramente nos seus consumos individuais do dia a dia. Talvez por isso a capilaridade da influência do brasileiro Romero Britto nas plataformas reproduzíveis de consumo seja possível: ao mesmo tempo em que é ignorado pelos grandes museus, o artista é adotado por outras instituições estatais e de mercado, onde sua padronagem pictórica é copiada e recopiada inúmeras vezes.

Desta maneira, as plataformas digitais podem ser ferramentas de democratização da arte no sentido de aproximação não só do objeto artístico, mas dos artistas em si. Vale, no entanto, ressaltar que a maioria dos museus nacionais é gratuito ou tem um dia específico de gratuidade. O consumo da experiência museológica, da experiência como finalidade impalpável, é possível (mesmo que o museu em si seja excludente simbolicamente), porém adquirir uma obra de arte, principalmente não reprodutível, como uma pintura ou escultura, é algo muito distante do cotidiano popular. Assim, a reprodução de trabalhos artísticos pode ser vista como um bem com possibilidade de valoração e simbolismo de união das trajetórias e poéticas entre público e artistas, para se chegar à possibilidade de diversas pesquisas críticas e posteriores análises aprofundadas. Neste sentido, estas apropriações das brechas e fissuras da democratização das imagens artísticas através de redes sociais da internet, por exemplo, é uma das estratégias estético-políticas possíveis, algo que se multiplicou e se multiplica como forma de militância virtual.

Quando Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta atuavam como a Dupla Especializada, utilizaram as tecnologias que estavam em processo de barateamento na época para realizarem seus trabalhos. Neste mesmo processo estava o coletivo brasileiro 3nós3, que começou a atuar no final dos anos 70 e criticava diretamente a compartimentação da galeria como local exclusivo da arte, colando uma fita que formava um “x” em portas de galerias à noite, como se as estivessem lacrando. O 3nós3 também colava nestas mesmas portas um cartaz com os dizeres “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. O coletivo, formado por Hudinilson Júnior, Mário Ramiro e Rafael França, realizava ações urbanas. Uma delas se constituía em colocar sacos pretos nas cabeças das estátuas públicas, criando um estranhamento visual e ao mesmo tempo um certo sentido de produção da cidade, como transformação política da urbe. Os integrantes do coletivo reivindicavam reconhecimento como seres atuantes que também construíam as tramas subjetivas do pensamento na cidade. Após colocarem estes sacos nas estátuas, como se as estivessem poupando do espetáculo urbano violento e doce do cotidiano, ligavam para as redações de jornais passando-se por moradores indignados, de certa forma denunciando a si mesmos, para que os meios de imprensa da época os auxiliassem (sem saber) a fomentar as discussões que os artistas queriam, divulgando-as para um grande público – mesmo que estas questões, a princípio, fossem ambientadas midiaticamente em sensacionalismo e superficialidade. O coletivo depois exibia as próprias reportagens como parte de seu trabalho, reapropriando-se da mídia e, de certa forma, antropofagizando-a, como preconizava Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago que, em linhas gerais, dizia ser necessário deglutir o oponente, como algumas tribos indígenas brasileiras o faziam, rememorando também o caso do devoramento do bispo português Pedro Fernandes Sardinha, em 1556. Comer os atributos do oponente de forma ritualística e trazê-los para dentro do seu próprio corpo era a ação que algumas tribos indígenas realizavam e das quais culturalmente poderíamos nos valer. Dizia Oswald: “Só a

ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

Um horizonte propício para a prática democrática, do pensamento como preponderante na obra de arte, se deu através da modificação de conceitos que os campos de riscos do *readymade* de Marcel Duchamp abriu, disparando outras sensibilidades e ampliando a gama de metáforas dos artistas. Nos artistas brasileiros, esta atitude de retirar um objeto do seu cotidiano (conceito do *readymade*), colocando-o em um meio de exposição artística como a galeria ou o museu, como Duchamp fez com seu urinol que batizou de “fonte”, teve também grande impacto. Hélio Oiticica, ícone artístico brasileiro, no texto “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967, fala que as pessoas poderiam recriar, por exemplo, um trabalho seu, já apontando uma viabilização da democratização da matéria palpável da arte, uma vez que a matéria principal, a matéria de reflexão, estava ali para ser abraçada em muitas outras dimensões, não só aquela do trabalho “original” ou do fetiche de ter uma obra que passou diretamente pelas mãos do artista. A “pirataria” seria aceita e até mesmo desejada. Seus penetráveis, obras em que o expectador pode entrar para sentir as mudanças de sensações impostas pela cor, pelas pedras, pela areia, pelas águas, foram recriados postumamente baseando-se nos desenhos e maquetes do próprio Hélio, sem deixarem de ser encaradas como seu trabalho, já que neste o conceito está impregnado, assim como em qualquer material que as instruções de Oiticica indicarem. Em “Um lugar sobre o outro: anotações sobre um *site-specific*”, a autora Miwon Kwon, em suas reflexões sobre o lugar, o espaço e o objeto artístico, diz: “O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas desta experiência” (KWON, 2008, p. 170).

Em seu livro *Arte-veículo* (2015), Ana Maria Maia apresenta alguns casos de intervenções midiáticas experimentais no Brasil, como o de Cildo Meirelles, que foi um dos que explorou a arte como tática de infiltração em veículos de mídia. Em sua série *Intervenções em*

circuitos ideológicos, por exemplo, Cildo se aproveitou do circuito produtivo da Coca-Cola, imprimindo frases em alguns cascos que, por serem retornáveis, voltavam para a fábrica para serem novamente preenchidos com o líquido escuro da Coca, e depois voltavam para as mãos do público. Uma das mensagens (antitirismo?) era “*Yankees, go home!*”; e em outros cascos foram inseridas instruções sobre como fazer um coquetel molotov, por exemplo. O artista, assim, se apossou do próprio sistema de circulação de mercadorias para torná-lo, também, um sistema de circulação de arte, apropriando-se da penetração popular da Coca-Cola. Dentro desta mesma série, fez carimbos aplicados em cédulas de dinheiro com a pergunta “quem matou Herzog?”, se referindo ao jornalista assassinado na ditadura. Em 2013, atualizou seu trabalho, utilizando uma nova pergunta: “Quem matou Amarildo?” – referência ao servente de pedreiro morto pela polícia do Rio de Janeiro. Mais recentemente, passou a carimbar as notas de real com a pergunta “quem matou Marielle?”, se referindo desta vez à vereadora do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Marielle Franco, assassinada no Centro do Rio de Janeiro em 14 de março de 2018.

Essa herança duchampiana que, engenhosa e paradoxalmente, superou a mimese (o artista como imitador das coisas da natureza ou das criações alheias), levou a uma postura de contemporaneidade que a já citada Nova Objetividade de Hélio, assim como o trabalho de outros artistas de sua geração, como Lygia Clark e Lygia Pape, muito ligados à performance e ao conceito, já preconizava. Não foi à toa que o próprio Duchamp comprou uma reprodução da *Monalisa* de Leonardo da Vinci, o quadro mais famoso do mundo, e pintou um bigode nesta reprodução, anunciando-o como seu trabalho. A *Monalisa* reproduzível, a *Monalisa* das lojinhas de arte e agora a *Monalisa* de bigodes de Duchamp utilizavam o mesmo equipamento: o maquinário de reprodução de imagens.

A gestão de recursos de Paulo Bruscky também pode ser um grande ponto a ser analisado. O artista expõe, hoje, talvez mais frequentemente do que quando ainda era funcionário público (e

quando este ainda era o seu sustento econômico principal). Uma das séries de seus trabalhos que pode ser usada como exemplo foi realizada através de inserções em jornais impressos: Bruscky utilizava a sessão de classificados, que era gratuita, e nesta difundia suas ideias artísticas ao inserir anúncios que, a princípio, pareciam vender produtos palpáveis, mas, na verdade, ele estava “vendendo” ideias artísticas – como, por exemplo, uma máquina que projetava sonhos nas paredes. Paulo também utiliza as cartas que recebeu em resposta a estes anúncios classificados (pessoas que se diziam surpresas, curiosas e desejosas destas invenções de produtos imaginários), obtendo um contato direto com um público que agiria de forma muito diferente, por exemplo, se esta proposição estivesse inserida em uma galeria ou em um museu de arte. A autonomia de Bruscky se alinhava às suas propostas sustentáveis de penetração na mídia. Performando também em uma livraria com a placa “o que é arte? Pra que serve?” pendurada no pescoço, performance registrada através de fotografias e filme, Paulo obtinha interação direta, respostas privilegiadas de quem não estava inserido no léxico, na gramática às vezes viciante de uma crítica de arte ou mesmo de uma apreciação estética/histórica. Conseguia, assim, estimular conversas que transcendiam as questões da arte. Algo parecido fez a performer brasileira Eleonora Fabião, que um dia resolveu pegar duas cadeiras de sua cozinha e ir para a praça da Carioca, no Centro do Rio de Janeiro, com uma placa com os dizeres “converso sobre qualquer assunto”. A princípio receosa, Eleonora fala que poucos momentos depois de levantar a placa escrita à mão em um papelão, uma pessoa apareceu e elas duas ficaram um bom tempo conversando, situação que foi se repetindo muitas vezes, nas várias ocasiões em que Eleonora repetiu sua performance. Esta ação tem um forte aspecto humanístico, dado que ali não há relações monetárias ou de interesse de venda, apenas a grande curiosidade de um ser humano por outro, utilizando a sua estrutura corpórea, energia vital e sentidos para aproximação e tradução de mundos íntimos. A troca humana é clara e fecunda. Não seria essa a relação turística fundamental, a da troca?

Como exemplos de formas de fissurar os campos herméticos do mercado, falei de algumas ações artísticas que se reivindicam como tal: arte. No campo do terrorismo poético, das estéticas insurreccionais, poderia citar também o movimento da pichação, que demanda uma nova leitura da cidade e para a cidade: a cidade como suporte de uma nova linguagem que denuncia a imposição de certo gosto e a categoria de propriedade privada. A pichação comporta uma experiência urbana de reinvenção das cidades, onde grupos periféricos que se encontram à margem reivindicam sua estética contestatória dissensual. O “pixo” não é vendável, não é mercadoria fetichizada, não se liga a um tipo de beleza amparada no “bom gosto”, nem na metafísica e nem, em nexos platônicos, no bem e na verdade. Esta ação de certa forma “macula” a cidade, que o exclui o “pixo” como uma resposta à sua estética asfixiante. Neste caminho, também a linguagem do grafite se instaura, ocupando as ruas às vezes de maneira autorizada, outras vezes não, em uma estética mais interligada a um tipo clássico de técnica artística, de habilidade manual artística, mas também de forma categorial, num ousado ato estético-político.

Com estes exemplos, quero não só apresentar estratégias de inclusão produtiva nas artes visuais, mas incluí-los também no sentido das memórias-força (REZENDE), na fissura dos entraves institucionais, na valorização de um legado artístico potente. A implantação dos megaeventos esportivos no Brasil lembrou estas *práxis* contestadoras artísticas, muitas vezes irônicas e alegres. Por esta razão lembro Foucault quando este diz, na apresentação do livro *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari: “Não imaginem que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo se o que se combate é abominável”.¹⁸

Nota:

18 - FOUCAULT, “Uma introdução à vida não fascista”, p. 2. Disponível em: <http://letraefilosofia.com.br/wp-content/uploads/2015/03/foucault-prefacio-a-vida-nao-facista.pdf>. Acesso em 17/12/2018

4. AÇÕES ARTÍSTICAS E ESTÉTICO-POLÍTICAS CONTRA O MODELO DE MEGAEVENTOS

4.1 UM RELATO ÍNTIMO PRÉ-COPA

Fazer crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais.

(FOUCAULT, 1994, p. 180)

Revide, autodefesa, resistência? As ações artísticas e estético-políticas contra o modelo de megaevento pulularam principalmente em 2014. Presenciei e atuei em algumas destas ações, onde o clima repressivo pairava, estimulando precauções e ousadia. Assim como os já citados Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica, que fizeram trabalhos e escreveram sobre estes (inclusive muitas vezes considerando estes escritos também trabalhos artísticos), encaro este livro como trabalho artístico, lançando mão de trabalhos anteriores, situando este texto também no campo político, de forma a seguir uma lógica contemporânea já assinalada por Renato Rezende em “Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista”:

Se para Danto, que escreve no final do século 20, a arte teria superado sua condição estética ao se aproximar da filosofia (a partir do gesto inaugural de Duchamp, apenas compreendido e expandido em seu pleno potencial com a arte conceitual nos anos 1970), hoje grande parte da arte relevante supera sua condição filosófica para privilegiar sua condição política, ainda quando essa não é a intenção explícita do artista. (REZENDE, 2013, p. 13)

Em 2010, minha vida pessoal mudou bastante: eu, que morava com minha mãe, tive que encarar sua morte e passei a morar na casa de minha então namorada e sua família. Me senti, naquele momento, como que descentralizado, desterritorializado, e comprei um caderno sem pauta e nele comecei a desenhar os lugares por onde passava, e principalmente, primeiramente, o apartamento onde eu me encontrava. Era como se eu estivesse redescobrimo algo que estava inerte, o desenho, que eu já não encarava há alguns anos, desde que havia concluído o curso de Pintura na Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ). Fiz muitos destes diários de desenhos, que passaram também a valer-se da linguagem escrita, poética e fílmica. Fiz diários sobre a cidade em que morava, Niterói, sobre a minha atuação recente como professor de artes numa escola pública, sobre afetos diversos do dia a dia, sobre as leituras que fazia e os poemas que criava, viagens que realizava. Passei a fazer minidocumentários que tratavam do aumento das tarifas de ônibus e barcas e das votações parlamentares na câmara de vereadores da cidade, por exemplo, já havendo aí uma inclinação política mais evidente.

Em 2013, fui arrebatado pelas manifestações populares. O Movimento Passe Livre (MPL), convocava para protestos contra o aumento das tarifas do transporte público, que acontecia em diversas cidades do território nacional, ao mesmo tempo em que clamava por uma retomada do espaço público, do direito de reivindicar a mudança na cidade. As pautas se ampliaram e um conjunto heterogêneo de pessoas ocupou os espaços públicos. Passou-se, então, a construir midiaticamente uma divisão entre os manifestantes “pacíficos” e os “vândalos”. Em um texto construído por uma comissão do Movimento

Passé Livre de São Paulo, a questão do conflito social advindo dos desenvolvimentos urbanos desiguais é explicitada:

Os bondes virados, os trens apedrejados, os ônibus incendiados, os “catracaços”, os muros “pixados” com as vozes das ruas, as barricadas erguidas contra os sucessivos aumentos das passagens são expressão da digna raiva contra um sistema entregue à lógica da mercadoria. Num processo em que a população é sempre objeto em vez de sujeito, o transporte é ordenado de cima, segundo os imperativos da circulação de valor. (MOVIMENTO PASSE LIVRE SP, 2013, p. 13)

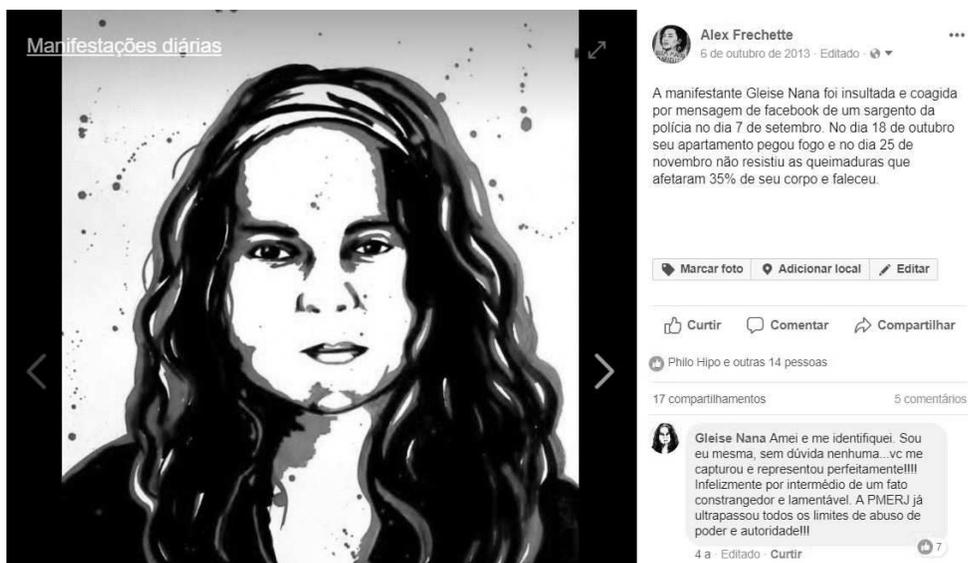


Série *Manifestações diárias* em forma de lambe-lambe, em 2013. Foto: Guidi Vieira

Comecei, assim, a retratar os rostos de manifestantes que haviam sofrido violência nos protestos, principalmente por ação policial. Este trabalho denominei de *Manifestações diárias*. Assim como pintava o rosto dos manifestantes, de frente, como que encarando-nos com suas dores invisibilizadas, aquelas mesmas que a imprensa nacional costumava abafar, alimentando imagetivamente, entretanto,

as imagens de depredações daqueles que denominava de “vândalos”, fui me encontrando e penetrando neste âmbito contestatório sociopolítico. Utilizei tinta nanquim preta, como que representando a tinta que em seus primeiros processos naturais era extraída de um ser animal, os moluscos, que expõem tinta preta para se defender e confundir seus predadores. Utilizei também nanquim vermelho para falar do sangue humano que os manifestantes davam, real e simbolicamente, às causas ali expostas. A primeira exposição destes trabalhos aconteceu no ambiente público da rua, no já citado Ocupa Lapa, realizado na praça em frente ao Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, em um evento organizado por artistas ativistas do grupo Reage, Artista!. Na época havia pintado 19 rostos. Havia uma dificuldade em saber objetivamente as histórias destas pessoas, já que as tensões do momento calavam muitas delas e inviabilizavam seus depoimentos de forma midiática. Fiz então, primeiramente, as pinturas de quem havia se disponibilizado a falar na imprensa. A imprensa, neste caso, na maioria das vezes, era a chamada imprensa alternativa, que começou a crescer também na forma de coletivos, como o Coletivo Mariachi e a Mídia Ninja, que estavam presentes em praticamente todas as manifestações. (Devo dizer que a Mídia Ninja, ligada ao movimento Fora do Eixo, no começo parecia muito sedutora, fazendo transmissões ao vivo dos atos, algo. Porém, era afeita a um protagonismo que afastou muita gente, inclusive muitos colaboradores de 2013.) Esta exposição, feita no chão da praça, no seu grande círculo central, chamou a atenção de outras pessoas que sabiam de ou tinham vivido histórias de violência nas manifestações. Assim, fui catalisando estas dores e tirando fotos dessas vítimas que me procuravam para dividir seus relatos, e depois trabalhava a partir destas, em casa, e por consequência fui ampliando as conexões até conhecer 55 histórias, dentre elas a de dois mortos no contexto dos protestos. Foi nesta pesquisa artística que encontrei Gleise Nana, diretora teatral que sofria com mensagens agressivas de um policial militar pela internet desde o dia 7 de setembro de 2013. A primeira das mensagens que recebeu dizia: “Mais uma vagabunda, maconheira e anarquista que apoia a

desordem no Rio. Quer falar mal da polícia fala na cara, sua piranha. Na net é mole”. Gleise procurou, portanto, publicizar sua história como forma de proteção. Assim, fiz o seu desenho e por isso fomos convidados para uma reportagem do jornal *O Dia*. Gleise tinha um número de telefone que servia para ligação apenas em horas combinadas, e não dizia seu endereço. Quando a equipe do jornal ofereceu um carro para pegá-la em sua casa, ela negou, com medo, talvez, de que um carro de uma grande mídia em frente à sua residência pudesse chamar muita atenção; ou talvez tenha negado por não querer fornecer seu endereço para absolutamente ninguém, já que desconfiava que estava sendo grampeada. Um dia após termos tirado as fotos para a reportagem, me chegou a notícia de que seu apartamento havia sido incendiado. Gleise tinha 33 anos e morreu no dia 18 de outubro, depois de ter 35% por cento de seu corpo queimado.



Desenho de Gleise Nana comentado por ela mesma em outubro de 2013.

No livro de Kamilla Nunes sobre espaços autônomos de arte contemporânea, a autora diz que, quando sua pesquisa estava em curso, em 2013, ela estava nas manifestações em Belo Horizonte e viu um

manifestante cair de um viaduto e morrer, à sua frente. Kamilla pontua no apêndice do livro que “não há possibilidade de esquiva quando se vive uma ‘experiência limite’” (NUNES, 2013, p. 93). Desta forma, também localizo esta pesquisa não apenas no plano acadêmico, mas num entrelaçamento de experiências que não podem ser ignoradas nem esquecidas, como no caso da morte de Gleise.

4.2 O OCUPA LAPA

O Ocupa Lapa foi um movimento muito potente. Chamado de “coletivo carioca artístico-político de ação direta com o uso da arte”, não era exatamente uma ocupação permanente, como no caso do Ocupa Câmara, do Ocupa Cabral ou de outros “ocupas”, mas se realizava através de ações pontuais, como uma espécie de evento que reunia muitos produtores artísticos e um grande público, com o intuito de propor reflexões na sociedade sobre a ocupação das ruas, além de repudiar a ação violenta do Estado, agravada a partir de 20 de junho de 2013. O Ocupa Lapa teve seis edições: 21 de julho, 8 de setembro e 24 de novembro de 2013; e em 2014 em 16 de fevereiro, 18 de maio e 16 de novembro.

The first “Ocupa Lapa” had a wide participation of local artists, theater groups, and cultural institutions. From pioneering groups in the cultural reoccupation of Lapa to young artists and students, all of them performed in the square in front of the arches – a symbolic monument of Lapa. The march was a form of protest but had a playful and festive character. (VILLAS-BOAS, 2015, p. 185)¹⁹

Dentro do Ocupa Lapa aconteceram muitas atividades, muitas vezes concomitantes; dada a amplidão da praça, isto era totalmente possível e desejado. Assim, a programação do evento se concentrava mais em uma pequena estrutura de som que abrigava os debates conhecidos como “face rua” (alusão ao Facebook), e que mais à noite serviam para bandas e músicos. Além de ações musicais, literárias, teatrais, de cinema, fotográficas, de grupos de dança e de acróbatas, destacarei algumas experiências artísticas no âmbito das artes plásticas contemporâneas que aconteceram, privilegiando, como expus no começo deste livro, os campos como desenho, pintura, escultura e performance, e suas ramificações.



Ocupa Lapa, 8 de setembro de 2013. Foto: Guidi Vieira

Logo na primeira edição, em 21 de julho de 2013, uma ação artística que lidava diretamente com a questão das Jornadas de Junho e que aconteceu em mais de uma edição foi a do coletivo Vô Pixá Pelada, que expôs e ofereceu ao público passante o seu Kit Manifesto Feliz. Tratava-se de caixas do McLanche Feliz, da rede Mc Donald's, que continham um adesivo com o desenho de uma granada em papel metálico

e um lenço pequeno de bolso com a mesma granada em silk screen. Nesta edição também aconteceu a performance denominada *Territórios corporais*, de Cristina Froment, Stela Guz e Lc França, que traçaram contornos no chão, delimitando seus próprios territórios corporais, sob a leitura de trechos da Declaração dos Direitos Humanos. Em outra edição do Ocupa Lapa, Cristina Froment se apresentou ao lado do artista Lucas Johnson. Juntos, se “trancaram” em um poste da Lapa, pelo pescoço, com trancas de bicicleta nos pescoços, em alusão ao rapaz que, no mesmo mês, no bairro do Flamengo, havia sido atacado, ferido e preso a um poste, nu, com uma tranca de bicicleta, por um grupo de “justiceiros” da zona sul. O coletivo Carga Viva, composto por Clarice Rito Plotkowski, Vanessa Guimarães, Emeline Abib e Bruno Monnerat, atuou duas vezes: em uma delas, o grupo levou guarda-chuvas furados com paisagens impressas do Rio de Janeiro, e seus componentes, carregando bolsas e mochilas “vazantes”, vertiam tinta vermelha por onde passavam, com seus andares cambaleantes. Em outra performance, duas integrantes do Carga Viva, vestidas de preto e vermelho e ligadas por panos na cabeça, evoluíam na praça, na ação denominada *Viscerando*. Na performance *Tropa de sorte* integrantes, vestidos de policiais-palhaços marchavam e empunhavam suas “armas” (bexigas manipuladas) e, em certo momento, “espancavam” pessoas com caixas com desenhos dos logotipos de redes de TV na cabeça. A artista Luisa Vidal fez uma ação artística em que pintou o chão dos vãos dos arcos da Lapa, lidando com as questões de uso do espaço urbano, noção de patrimônio cultural, público e privado e a necessidade de ganhar amplitude. A princípio o intuito da obra não ficou muito evidente para alguns dos que a viram pintando o chão, mas quando a luz do sol se refletiu no pavimento, a mesma “pintou” de luz os arcos, em uma imagem muito poética e bonita. O pintor Marcio Heider levou seu cavalete para a praça várias vezes e pintou diversos quadros em acrílica dos cenários dos eventos enquanto estes se desenrolavam, além de ter atuado também pintando o chão de giz. O coletivo Líquida Ação realizou a performance *Pós-Dope*, performance que o grupo realizou também em frente ao antigo prédio do Departamento de Ordem

Política e Social (DOPS) do Rio de Janeiro. O coletivo tem o uso da água como bem comum e elemento vital que desloca fronteiras sociais, políticas e culturais das cidades, e tem integrantes de permanência “líquida”. Na performance citada, dois deles encheram sacos plásticos com a água de baldes espalhados na praça e depois “ensacaram” o rosto do colega, como em uma sessão de tortura, até que este arreventava o saco quando não mais podia respirar. O Coletivo Osmótico, formado por Amanda Calabria, Carlos Bruno, Gabriel Henriques, Luiza Nasciutti, Nathalia Cantarino e Thati Verthain apresentou a ação denominada *Diz-tensão II*, onde os integrantes caminhavam com trejeitos robóticos ligados uns aos outros por elásticos brancos, em uma alusão à questão dos seres autômatos, comentando sobre a rigidez do cotidiano e a saúde do corpo. O coletivo Cine Ataque montou um telão para a projeção do importante filme *Domínio público*, que fala sobre as remoções em comunidades do Rio de Janeiro, exatamente por conta da realização da Copa do Mundo.

Devo destacar também duas ações que considero estético-políticas neste evento: a Feira Grátis da Gratidão e o café da manhã na Praça da Cruz Vermelha. Guidi Vieira organizou, por duas edições do Ocupa Lapa, a Feira Grátis da Gratidão, espécie de feira que trabalha os valores relativos ao desapego material das coisas, cujo lema é “leve o que quiser (ou nada) e deixe o que quiser (ou nada)”, e que aconteceu também em vários outros locais naquele ano. Nesta feira, muitas pessoas faziam doações de roupas, calçados e objetos variados, e esses artigos eram oferecidos sobre um pano no chão da praça. A dificuldade em aceitar que aquilo não era uma feira de troca, mas de doação, era grande, e no grupo de discussão da Feira Grátis, no Facebook, à época, houve várias reclamações de pessoas que queriam impôr regras àquela ação (como: cada pessoa não pode pegar certo número de coisas, ou não pode revender objetos), discussões que mostravam o quanto desapegar era uma ação próxima à da revolução. Alguns moradores em situação de rua apareceram e levaram tudo o que quiseram, além de frequentadores vários. O excedente, ao final do evento, foi levado para a Igreja Nossa

Senhora da Lapa do Desterro, nas imediações. A estética das pessoas mudava diretamente com a incorporação daquelas doações, já que muitas delas passavam a usar as camisas, bolsas e calçados oferecidos.

O café da manhã coletivo, na Praça da Cruz Vermelha, com a participação de pessoas em situação de rua, também foi uma ação estético-política. Este café da manhã aconteceu em algumas edições do Ocupa Lapa, e abria o evento, que geralmente se estendia, na Lapa, até as 22 horas, durando praticamente o dia inteiro. Quem se dispunha a participar da refeição coletiva trazia café de casa, sucos das frutas do próprio quintal, ou até mesmo conseguia uma doação de pães na padaria das proximidades. Um dos participantes, que tinha proximidade com o movimento Food Not Bombs, ofereceu uma grande refeição vegana. Em geral, foram muitos os contribuintes que trouxeram queijos, leite, presunto, frutas e muitos outros alimentos através dessa ação colaborativa, e o café foi sempre farto.



Cartaz do Ocupa Lapa de 2014. Design: Marcus Galiña. Arte: Frechette

No Ocupa Lapa expus pela primeira vez a minha série *Manifestações diárias*, no centro da praça, como já pontuei, com pinturas de vítimas, em sua maior parte, das ações policiais contrárias às manifestações que aconteceram naquele ano. Em outra edição, coleí um dos meus azulejos da série *Diário constitucional* nas imediações. Esta série consistia em azulejos pintados à mão com frases diversas da Constituição brasileira, que espalhei em várias partes da cidade em resposta às diversas violações constitucionais que aconteceram em 2013 e 2014. No evento também expus reproduções da série *Diário ecumênico*, feitas de mosaicos elaborados com recortes de impressos de várias religiões (jornais e filipetas espíritas, evangélicos, católicos, umbandistas, budistas etc.), formando figuras de líderes religiosos variados, em resposta a ataques sofridos por seguidores do candomblé em favelas do Rio de Janeiro dominadas por traficantes convertidos ao neopentecostalismo. No Ocupa Lapa também lancei dois livros: o *Diário de escola* e o *Diário de contos*. Na edição de novembro de 2014 tive, entretanto, uma experiência controversa, que destruiu os trabalhos expostos. Desta vez, expus desenhos em forma de xilogravuras, ao lado de frases retiradas de perfis verdadeiros na internet que versavam preconceituosamente contra moradores e eleitores do Nordeste. Fiz este trabalho como forma de denúncia, chamando-o de *Diário antixenofóbico* (algo também ligado diretamente aos conceitos e problemáticas do turismo nacional), mas algumas pessoas não captaram muito bem o “anti” da exposição, e acharam que a minha posição ali era exatamente de endossamento da xenofobia. O que me causou indignação inicialmente, para a feitura do trabalho, foi saber da existência destas declarações que coletei. Senti-me tão incomodado por existir este tipo de pensamento discriminatório que os retirei das redes sociais e decidi imergi-los na cultura nordestina, graficamente. A exposição foi feita em um varal, para remeter aos cordéis, que são pendurados também desta maneira, e complementei a exposição com bandeirinhas de festa junina negras, em uma alusão ao luto por estas declarações públicas. Desavisadas, algumas pessoas, em um primeiro

momento, ficavam chocadas, mas depois que liam a gravura introdutória (com a breve explicação sobre o trabalho) entendiam a proposta e ficavam aliviadas. Um casal de turistas, por exemplo, chegou a chamar a polícia, evidenciando a relação hospitalidade/hostilidade. Os policiais também se chocaram e procuraram entender melhor a coisa. Assim que lhes foi mostrado o cartaz, que dizia que aquilo se tratava de uma denúncia em forma de arte, os próprios agentes sentiram-se contemplados (um deles era baiano) e incentivaram a discussão. Quando eu estava para desmontar a exposição, entretanto, um espectador arrancou um desenho. Tentamos explicar, eu e minha companheira, o trabalho, e ele, depois de algum tempo relutante, entendeu e pediu desculpas. Porém, voltou atrás, repentinamente, e arrancou todos os trabalhos da minha mão e do varal, rasgando-os e amassando-os, chamando-me preconceituoso. Mesmo depois de muita conversa, foi embora, enfim, levando o trabalho rasgado e amassado debaixo do braço. Mais tarde, em maio de 2015, expus o mesmo trabalho no Sarau do Escritório, outro evento de rua muito potente que ocorre na Lapa, mas, desta vez, não houve complicações.

Nota:

19 - “O primeiro Ocupa Lapa teve grande participação de artistas locais, grupos de teatro e instituições culturais. De grupos pioneiros na reocupação cultural da Lapa a jovens artistas e estudantes, todos estes se apresentaram na praça em frente aos arcos – um monumento simbólico da Lapa. Este deslocamento foi uma forma de protesto, mas teve caráter divertido e festivo”, em tradução livre.

4.3 JORNADAS DE JUNHO DE 2013 – PREPARAÇÕES ANTI-COPA

Depois deste grande parêntese para falar do Ocupa Lapa e contextualizar o que precedeu as ações anti-Copa e anti-Olimpíadas, prossigo o relato abordando o mês de outubro de 2013, onde, como símbolo do conflito com a PM carioca, o policial autodenominado “Tiago Tiroteio” postou uma foto em seu Facebook em que está fardado, sentado em uma escada, mostrando um cassete quebrado e fazendo o “v” de vitória com a outra mão. Na legenda da fotografia escreve, em alusão ao protestos dos professores em greve, a frase “foi mal, fessor!”, o que causou profundo repúdio em vários setores sociais e motivou várias reportagens. A frase “porque eu quis” também virou símbolo da repressão policial quando, no dia 7 de setembro de 2013, em Brasília, um grupo de manifestantes tentou levar uma bandeira ao Congresso Nacional. Depois de conflitos e borrifadas de spray de pimenta por parte da PM, os manifestantes o indagaram: “Capitão Bruno, a gente não ultrapassou o limite que o senhor impôs, mesmo assim o senhor agrediu a gente com

gás, por quê?"; com um sorriso no rosto, o capitão respondeu: "Porque eu quis, pode ir lá e denunciar, tá bom?".²⁰ O vídeo que documentou esta fala viralizou.

Outro vídeo muito impactante da mesma época, gravado no Rio, é aquele protagonizado pelos agentes Tenente Andrade e Major Pinto, que abordaram um grupo de manifestantes e começaram a revistá-los. O tenente, que já estava escondendo três morteiros na mão, disfarçadamente jogou-os no chão, perto da mochila de um dos adolescentes que estava sendo revistado e o acusou prontamente de portar os explosivos. A ação vergonhosa foi gravada, denunciada e largamente midiaticizada, deixando claro o típico embate que acontecia nas manifestações.

Estes, por exemplo, foram conflitos que evidenciaram o que a ONG Artigo 19 divulgou em dados coletados e divulgados em 2014, em um relatório disponibilizado na web.²¹ Segundo a ONG, 8 pessoas morreram, 837 ficaram feridas e 2.608 foram presas nos protestos de 2013 pelo país. Há também, neste levantamento, os principais abusos cometidos pela Polícia brasileira, como, por exemplo, a ausência de identificação de policiais, o uso indiscriminado de balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo e a prática de detenções arbitrárias em larga escala.

Em agosto de 2013 surgiu o Ocupa Câmara. Este movimento ficou 67 dias na praça da Cinelândia, Centro do RJ, a princípio protestando por conta da instauração de uma CPI chapa branca que impediria a investigação de uma arbitragem nas tarifas de ônibus. O movimento fez intervenções estéticas. Sua própria presença, com as barracas em frente à Câmara, tinha forte impacto na visibilidade cotidiana e certamente no imaginário turístico. E ali se concentraram debates e vivências. Estive na ocupação e, além da conversa com amigos, participei na confecção de cartazes. Os ocupantes do movimento fizeram ações como, por exemplo, a lavagem das escadarias da Câmara, denominada "lavagem das baratas", em uma alusão ao empresário dono de grande parte da frota dos ônibus da cidade, Jacob Barata. O Casamento da Dona Baratinha, aliás, foi uma ação ocorrida

no enlace da neta do empresário, Beatriz Barata, quando manifestantes dançaram uma quadrilha em frente à igreja da Candelária, onde acontecia a cerimônia, e ofereceram baratas de plástico como degustação. Uma manifestante vestiu-se de noiva e segurou um cartaz que dizia: “Dona Baratinha, vá de ônibus para o Copacabana Palace”. No hotel aconteceria, em seguida, a confraternização dos convidados. Da janela do hotel, os VIPs lançaram aviõezinhos feitos de notas de 20 reais em direção aos manifestantes, e chegaram a jogar um cinzeiro por uma das janelas. O objeto acertou em cheio a testa do manifestante Ruan Martins, que, mesmo tendo sangrado muito, por sorte não sofreu consequências mais graves além de pontos na cabeça.



Casamento da Dona Baratinha, 2013. Foto: Mídia Ninja

Os ocupantes do Ocupa Câmara enfrentaram a presença constante de policiais e a constante possibilidade de reintegração de posse com saraus, yoga, sessão de filmes, rodas de conversa etc. Uma

das ações foi o *flash mob* *Abrace um mascarado*, onde ocupantes, com o rosto coberto com camisas pretas, seguravam uma placa com os dizeres “abraço qualquer pessoa”, e abraçavam transeuntes que se dispunham a fazê-lo. Houve também o Enterro da CPI dos Ônibus, na Descomemoração de um Mês de Ocupação, quando foram pintadas, nos gelos baianos (blocos de cimento que separam ruas), as lápides dos políticos que votaram a favor do fim da CPI, assim como um carro foi envolvido em um pano negro e batizado como um carro de uma funerária imaginária, a Vá com Paes (citando o prefeito à época, Eduardo Paes).

No dia 15 de outubro (Dia dos Professores) houve um ato dos profissionais da educação, do estado e do município, na Cinelândia, que encontrou apoio no Ocupa Câmara. A repressão neste dia levou dezenas de pessoas à detenção, algumas liberadas rapidamente, outras permanecendo por dias na prisão. Três dos manifestantes, Jair Seixas, Elisa Quadros e Rodrigo Azoubel, figuraram como destaque na capa do jornal *O Globo*, cuja manchete era: “Lei mais dura leva 70 vândalos para presídios”.

Dentre muitos manifestantes violentados, destaco a história de Elisa Quadros, que ficou nacionalmente conhecida como “Sininho”. Elisa foi perseguida midiaticamente, acusada de formação de quadrilha armada e de liderar os adeptos da prática *black bloc*, tática política de ataque a símbolos do capital como lojas e bancos. Os praticantes do bloco negro utilizam escudos e capacetes improvisados para se defender dos ataques policiais, usam pedras para quebrar vidraças de bancos e podem chegar a queimar ônibus. Estão normalmente mascarados e de preto e propõem uma estética de revide à violência simbólica e física das políticas excludentes do capital, numa espécie de prática de contrapoder foucautiana. As figuras mascaradas podem chocar na TV, mas não podemos esquecer a complexidade das lutas do poder e de onde vêm as impulsões desta resposta violenta, que de certa maneira utiliza um poder simbólico, o poder da estética, o poder de desfigurar os bancos, os ônibus. As vidraças quebradas de agências de grandes bancos internacionais, todas protegidas por seguro,

não fazem cócegas nos lucros desproporcionais desses mesmos bancos, lucros estes cada vez maiores e cinicamente alardeados em propagandas e matérias jornalísticas; mas é o grito de revide do bloco negro que tende a ser extremamente mal publicizado. A imagem de uma caveira furada por uma faca junto a dois revólveres do Batalhão de Operações Especiais, o BOPE, também tem função estética; neste caso, uma função oficial de alusão à morte. Alguns soldados militares que ocuparam o morro da Rocinha, em julho de 2017, também usaram um acessório macabro em suas incursões ali: máscaras de caveira incrementavam seus uniformes camuflados e construíam um nexu sinistro com as armas que impunham.



Elisa Quadros e Alex Frechette. Foto: Guidi Vieira

Como o movimento de 2013 não tinha líderes, a mídia corporativa empurrou goela abaixo a sua narrativa antiga de

hierarquização piramidal: a lógica é que alguém devia mandar em alguém. Em 20 de setembro de 2013, depois de ver um vídeo onde Elisa Quadros afirmava estar sendo perseguida, fiz o desenho de seu rosto para a minha série *Manifestações diárias* e divulguei o desenho na internet. Em 15 de outubro de 2013, a ativista foi presa na Cinelândia, no dia do protesto dos professores, e levada diretamente para Bangu 8, onde ficou por cinco dias, até descobrir que tinha virado “Sininho, líder dos *black blocs*”, figurando na capa do jornal *O Globo*. A partir daí, várias reportagens começaram a citá-la, e Elisa foi envolvida midiaticamente até mesmo nas ocupações das escolas, em 2016, quando o colunista Ancelmo Góis, de *O Globo*, escreveu: Governo do Rio acredita que Sininho atua na ocupação da Secretaria de Educação”.²²

Elisa também protagonizou uma ação estético-política. No evento denominado Grito da Liberdade, onde manifestantes caminharam em silêncio durante todo o percurso da Avenida Rio Branco, Elisa “vestiu” a edição de *O Globo* que a chamava de vândala, ao final da marcha rasgando e queimando o periódico.

Em setembro de 2013 ocorreu também o chamado Ocupa Ônibus, que consistia em colar diretamente nos ônibus cartazes com dizeres como “pule uma catraca hoje” e “2,75 é roubo”. (Em dezembro de 2018 a passagem de ônibus está custando R\$ 3,90 na cidade do Rio.)

Um artista conhecido como Tavares – nome que entra em simbiose com o seu personagem, já que o artista prefere preservar sua identidade – desenha na parte de trás dos bancos dos ônibus seu personagem, sempre retratado proferindo palavras de ordem (coletei seu depoimento, que está no final deste trabalho).

Ação também ocorrida diretamente em um meio de transporte foi aquela que trocou o logotipo do banco Itaú, presente nas bicicletas que são alugadas por meio eletrônico, nas ruas. A palavra “Itaú” foi mudada para a palavra “luta”. Uma ação na Supervia, também em setembro de 2014, foi feita a partir da colagem de um aviso com as

marcas oficiais da Prefeitura, do Governo do Estado e da própria Supervia, com os seguintes dizeres: “Atenção: em horários de pico, pode ser necessário que você deixe outras pessoas sentarem no seu colo”. Imediatamente começou uma perseguição midiática ao autor da ação, que não foi descoberto. Porém, sua imagem congelada, feita através das câmeras de segurança, foi alardeada pelos jornais e muito divulgada.

Estas ações, inclusive, têm eco em uma que ocorreu em São Gonçalo (RJ), em janeiro de 2015, quando o artista Fabiano Barreto pintou de rosa choque parte de um tanque de guerra que fica exposto na Praça dos Ex-Combatentes, no bairro do Patronato. A perseguição foi tamanha que várias reportagens de TV exploraram o fato com seu conhecido sensacionalismo, chegando a colocar uma viúva de um ex-combatente forçando lágrimas a respeito do tanque, que no dia seguinte à ação foi repintado de verde. Vale dizer que, antes, o veículo feito para a guerra – ou seja, para matar – já continha diversas pichações, mas estas não pareciam incomodar tanto. A tinta rosa realmente teve um poder espantoso.

Foi em 2013 que ocorreu, impulsionado também por Elisa, o evento Mais Amor, Menos Capital, em dezembro, em uma forma de festividade de Natal organizada em favor das pessoas em situação de rua do Rio de Janeiro. A ação contou com ceia, saraus e oficinas artísticas. A lista de doadores e doações, que somavam o total de R\$1.690,00 foi parar também na revista *Veja* de fevereiro do ano de 2014, dentro do blog do colunista Reinaldo Azevedo, cujo texto alardeava o seguinte:

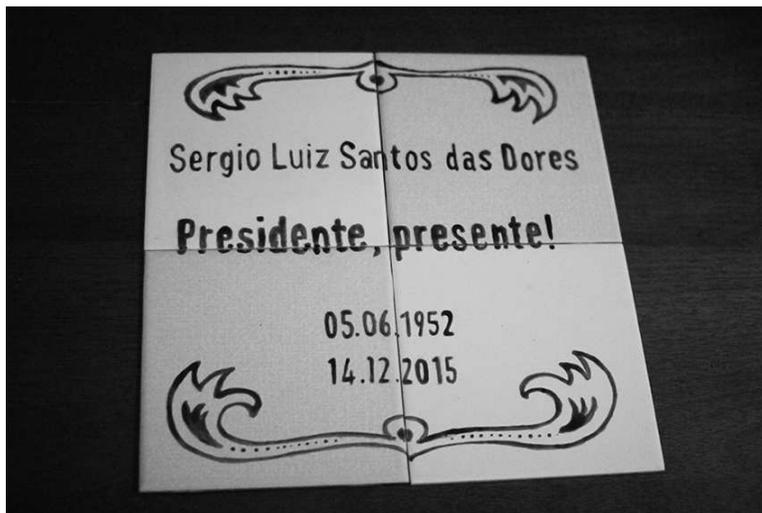
Vereadores do PSOL, delegado e juiz aparecem em lista de doadores dos Black Blocs. Todos de esquerda, é claro! Arroz, carne, batata, creme de leite, salsicha, pão, água, gelo, som e brinquedos direcionados para adultos e crianças em situação de rua se transformaram em financiamento de grupos baderneiros. (AZEVEDO, 2014)

Em fevereiro de 2014 ocorreu a morte do cinegrafista da emissora de TV Band, Santiago Andrade, depois de ser atingido na

cabeça por um rojão enquanto cobria uma manifestação no Centro do Rio. A imprensa quis ligar Elisa a esta morte, e alguns dias depois a ativista foi capa da revista *Veja*, que alardeava que ela seria a chave para “descobrir quem financia, arma e treina os vândalos”, em matéria denominada “Fada da baderna”. Elisa passou a ficar foragida a partir do dia 13 de agosto de 2014. Neste ano havia surgido o “processo dos 23” que juntou 23 ativistas do Rio de Janeiro em um mandado de prisão preventiva, mandado este que vinha de uma suspeita de que estas pessoas poderiam fazer alguma ação para impedir a final da Copa do Mundo de 2014. Elisa estava entre estes perseguidos, e ficou sete meses na clandestinidade. Enquanto isso, nos intervalos do *Jornal Nacional* e do *Fantástico*, programas da Globo, seu rosto era exibido no cartaz do Disque-Denúncia, com recompensa em dinheiro de dois mil reais para quem desse informações que levassem a seu paradeiro. Depois de destruída midiaticamente, Elisa, hoje mãe, foi obrigada a minimizar sua militância. Em seu chá de bebê, distribuiu garrafas pintadas como se fossem coquetéis molotov como souvenir (ou seria um antissouvenir?), que continham algumas palavras-chave, como “revolução”, entre outras. Foi uma ação estética cheia de humor, assim como o foi a criação, por exemplo, da nota de 150 reais, conhecida como “salário-ativista”, depois que a mídia privada anunciou que manifestantes estavam recebendo esta quantia em dinheiro para estarem nas ruas em 2014.

Algumas outras figuras foram constantes na manifestação, como o caso de Sérgio Luiz dos Santos das Dores. Também conhecido como Presidente, participou intensamente da ocupação da Câmara, além de várias outras atividades militantes. Era uma pessoa em situação de rua e dormia sob a marquise do restaurante Amarelinho, na Cinelândia. Sérgio era muito ativo e querido nas atividades dos movimentos sociais. Morreu em 2015, depois de passar mal na rua. Após múltiplas paradas cardíacas, morreu no dia 14 de dezembro de 2015, no hospital Souza Aguiar. Foi a primeira pessoa em situação de rua a ser velada na Câmara dos Vereadores – que talvez neste momento, diferentemente da maior parte do tempo, tenha sido realmente a “casa

do povo”. Por conta da morte do presidente eu pintei, a pedido de outros manifestantes, a primeira e única lápide da minha vida, que está no cemitério do Catumbi com a inscrição “Presidente, presente!”.



Lápide do Presidente. 2015. Trabalho e foto: Frechette

Havia também dois integrantes que atraíam atenção nas manifestações, pois apostavam na estética como arma e apareciam nos protestos vestidos como o personagem Batman. Eron Melo, autointitulado “Batman dos Protestos”, era um participante que se esforçava para estar sempre presente. Tinha um uniforme muito similar ao personagem encenado nas versões dos filmes e fazia ele mesmo as variadas versões das máscaras de Batman. Primeiramente aproximando-se dos integrantes anarquistas e de esquerda, Eron depois aprofundou suas visões de mundo em um campo conservador de direita, e afastou-se do campo progressista. O outro Batman era Carlos D. Medeiros. Carlos, que é ilustrador, designer e artista, criou um personagem chamado Batman Pobre, e iniciou a vivência deste após fazer um trabalho chamado *Parangolixo*, que se inspira nos parangolés de Hélio Oiticica, porém é feito com materiais recicláveis que iriam para o lixo. O Bâtima Pobre (outra grafia do anti-herói) usa apenas uma pochete, uma sunga e um saco de lixo, que lhe serve como

capa e que também lhe cobre parte do rosto e da cabeça (formando grandes orelhas, que lembram as do personagem original). A logo do herói é desenhada com uma caneta sobre o próprio peito nu. Batman Pobre, ou também Bruce Wayne dos Santos, é um ex-milionário que hoje, desabrigado, vive vagando nas ruas do Rio. Os dois batmans se encontraram em uma cena icônica, gravada pelo Coletivo Mariachi, quando subiram no alto dos arcos da Lapa, em 15 de outubro de 2013. Nesta noite, um helicóptero da Polícia Militar jogava seu foco de holofote sobre os que ali estavam presentes, o que fez com que o encontro dos dois personagens lembrasse a cena de um filme de super-herói.

Nas manifestações de 2013 havia também um homem-aranha que, segundo Carlos D, era um camelô que havia sido prejudicado por um incêndio no camelódromo da Central do Brasil, naquele mesmo ano.

Outra figura dos quadrinhos que foi às ruas foi a do Coringa, que inspirou Cleyton Silbernagel. Ele teria sido o responsável pelo vazamento da planilha de doações do Mais Amor, Menos Capital, para a revista *Veja*, segundo seu próprio blog. Com aparentes perturbações cognitivas, Cleyton fez várias “denúncias”, chegando a dar um depoimento para a polícia. Este depoimento, junto a relatos de outro infiltrado, deu a base para o assim chamado “Processo dos 23 ativistas”. Cleyton tem dezenas de perfis na internet e chegou a se candidatar a deputado estadual, sem sucesso. Um dos seus projetos era instituir o confuso “Dia do Black Bloc”.

Assim, depois de algum tempo relutante, resolvi escrever, a partir de novembro de 2013, minhas experiências neste âmbito contestatório, primeiramente em um blog, que logo depois virou um livro chamado *Diário em progresso: Jornadas de Junho, Rio de Janeiro e a repolitização do cotidiano* (Editora Circuito, 2014). O trabalho foi impulsionado pela ética militante, não só anti-Copa ou anticidade-mercadoria, mas foi produto de certa ânsia de destituição de poderes, poderes autoritários que pairavam acima das cabeças de muitas pessoas que eu conhecia, como fantasmas onipresentes e totalizantes. Se o biopoder, como afirma Foucault, é um cálculo sobre a vida, também este próprio

biopoder impulsiona uma capacidade de resistência, de resiliência, que era o que eu queria alcançar com a produção do livro e das séries de arte. Queria também poder alterar a cidade, já que esta nos dá uma noção – ou mesmo uma ordem – de como devemos pensar e nos comportar. Em março de 2014, depois de voltar de uma viagem a Portugal, refletindo sobre a estética que nos foi legada do azulejo português, resolvi pintar frases da Constituição brasileira e inseri-las nas ruas da cidade, utilizando um estilo com toques do barroco para brincar com a possível historicidade ou institucionalidade daquele objeto. Chamei a série de *Diário constitucional*, e na esquina de minha casa, em Santa Teresa, coloquei o primeiro conjunto de azulejos com um artigo da Constituição. Eu era vizinho do então deputado federal Chico Alencar, e ele, em suas caminhadas matinais, logo viu o trabalho colado em um muro do bairro. Chico, então, compartilhou a imagem dos azulejos em suas redes sociais, deixando a coisa mais publicizada e escancarando o viés político daquilo. Minha principal motivação para este trabalho foram as violações de direitos que tinham como desculpa a proteção aos jogos da Copa – como, por exemplo, detenções arbitrárias, uso indiscriminado de balas de borracha etc. Coloquei vários destes azulejos pela cidade, a maioria deles sendo afixados em Santa Teresa. Porém, também coloquei um conjunto de azulejos no Complexo do Alemão, o que rendeu uma curiosa reportagem do telejornal *Globonews*. Nesta, a repórter declarou, após mostrar o trabalho, que aquela havia sido uma das coisas que mais tinha chamado sua atenção no Beco do Areal. Conversando com a âncora do jornal, a repórter acrescentou, sobre os moradores do Alemão: “A gente está lidando com um pessoal mais humilde, mas não é um povo ignorante”, denotando um claro viés de classe. Também coloquei azulejos na Lapa (durante uma das edições do Ocupa Lapa) e no Largo de São Francisco, no Centro do Rio, em um evento organizado pela UFRJ, de descomemoração do golpe de 1964. Mal sabíamos que, dois anos depois, haveria mais um golpe (que desta vez retirou a presidenta em exercício, Dilma Rousseff), e que em 2018 prenderiam o ex-presidente Lula, como uma eficiente forma de impedi-lo de concorrer às eleições

do mesmo ano (já que Lula era apontado, por várias pesquisas, como líder nas intenções de voto).

Este era o cenário íntimo e também parte da visão que eu compartilhava com muitas pessoas envolvidas nos ativismos estético-políticos da época quando, em 12 de junho de 2014, começou a Copa do Mundo de Futebol no Brasil.



Still da Globo News descrevendo o Diário constitucional, 2014

Notas:

20 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GcKbV7s8L_s. Acesso em 30/06/2018.

21 - http://protestos.artigo19.org/Protestos_no_Brasil_2013.pdf. Acesso em 18/12/2018.

22 - <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/governo-do-rio-acredita-que-sininho-atua-na-ocupacao-da-secretaria-de-educacao.html>. Acesso em 18/12/2018.

4.4 – NÃO VAI TER COPA! AÇÕES ARTÍSTICAS E ESTÉTICO-POLÍTICAS ANTI-COPA

Partindo das minhas ações artístico-ativistas predecessoras, e do ciclo de lutas suscitado pela presença da Copa, em maio de 2014, um mês antes de se iniciarem os jogos resolvi fazer uma série de trabalhos que chamei de *Diário de releituras*. Dada a necessidade de comunicação internacional, decidi utilizar ícones da pintura ocidental para ambientá-los no clima de exceção que estava ocorrendo no Rio. Minha primeira releitura foi a do famoso trabalho *Guernica*, de Pablo Picasso. Picasso pintou este quadro como forma de retratar o bombardeio da cidade basca de Guernica, em 1937; assim, atualizei-o para o Rio de Janeiro, retratando Cláudia Silva Ferreira, cujo corpo foi arrastado por uma viatura policial; as remoções nas comunidades pobres sob a sigla SMH, que era pintada pela Secretaria Municipal de Habitação nas casas que estavam marcadas para serem demolidas; e José Guajajara e a Aldeia Maraka'nà. A bola de futebol, desculpa

para negócios milionários e fonte de corrupção, substituí pela lâmpada que estava no quadro de Picasso. Algum tempo depois da imagem ser muito compartilhada e meu texto traduzido, foi feita uma grande reportagem no jornal espanhol *El Diário*, chamada “*El Guernica de las calles contra la FIFA*” escrita por Bernardo Gutiérrez, que, entre outras coisas, dizia o seguinte:

El sol opresor es un balón de fútbol. La cabeza que bosteza tiene las plumas indígenas de las tribus brasileñas. Las letras SMH representan cualquier Secretaria Municipal de Habitación (Vivienda) que desaloja a familias de sus casas. Un coche con matrícula de Río de Janeiro arrastra a una mujer en medio de un paisaje de tragedia. El *Guernica das ruas*, la relectura del artista Alex Frechette del lienzo de Picasso, es la metáfora perfecta del Brasil convulso que da la bienvenida al Mundial de Fútbol. Un Brasil con el corazón partido, paralizado entre el amor por el fútbol y la tragedia social que ha llegado de la mano de la FIFA y de la gestión política de los mega eventos. Nada salió como se planeó. El sueño del ex presidente Lula da Silva descarriló en esos raíles que algunos llaman progreso. (GUTIÉRREZ, 2014)²³



Guernica carioca, 2014 por Alex Frechette

Outras reportagens apareceram, principalmente em websites italianos, espanhóis e alguns coreanos. Continuando a série, realizei a releitura do quadro pintado em 1814 por Goya, conhecido como *O 3 de maio de 1808*. Este fala da resistência espanhola à invasão das tropas de Napoleão Bonaparte, e mostra uma cena de fuzilamento de civis espanhóis. A releitura que fiz tenta atualizar essa cena dramática, ambientando-a em uma favela do Rio de Janeiro de 2014, onde pintei os policiais militares do Estado com os aparatos estilo “robocop”, recém-adquiridos e festejados midiaticamente. Pinte também uma pessoa colocando uma bola na frente dos pés de um policial, como se este estivesse prestes a chutar um pênalti futebolístico, tendo ao fundo o estádio do Maracanã.

Em seguida, fiz a releitura do quadro *Os comedores de batata*, que é por muitos considerado a primeira grande obra de Van Gogh. Nesta, o pintor fala sobre a miséria e o desamparo da gente humilde de sua terra; assim, troquei a batata por uma bola. *Os comedores de bola* fala das remoções forçadas, tendo sobre as cabeças dos personagens a pá de uma retroescavadeira.



Os comedores de bola ou Van Gogh no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Após estes trabalhos, me dediquei a uma releitura de Andy Warhol, que começou a pintar sua série de latas de sopa Campbell's em 1962, como uma espécie de retrato da sociedade de consumo (e do espetáculo) em que vivia. Minha releitura deste seu trabalho teve o intuito também de retratar um objeto cotidiano e altamente simbólico do Brasil de 2014: as bombas da empresa Condor.

Utilizando várias figuras mais ou menos reconhecíveis do imaginário artístico, realizei uma releitura do brasileiro Romero Britto, que é um pintor conhecido por seu estilo pop de cores vivas e temas joviais. A releitura aproximou-se do seu padrão de pinturas, porém colocando como tema a repressão que os manifestantes sofriam constantemente nas ruas: um policial sorrindo, ao estilo *pop art*, batendo em um cidadão que chora, ambos personagens mergulhados na padronagem de Romero.



Romero Britto no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Banksy também é um artista conhecido e reconhecido por seus trabalhos em estêncil. Uma de suas célebres imagens é a de um

manifestante que, em vez de um coquetel molotov, lança um buquê de flores. Na minha releitura fiz o mascote dos jogos, o tatu-bola Fuleco, arremessando a taça da Copa.

Jean-Michel Basquiat pintou o quadro *Notary* em 1983, e neste é possível ver muitas referências de seu tempo, identidade artística que o pintor explorava em seus trabalhos. Estes, que apresentavam uma visão política do mundo, contestavam o racismo, a economia, as mazelas sociais. A minha releitura de Basquiat procurou contextualizar o estado de exceção do Rio: a imagem de um torcedor que estava alheio ao que acontecia com Rafael Braga, preso por portar um frasco de Pinho Sol; a palavra “pagode”, registrada pela FIFA no Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), e palavras de ordem soltas, à moda Basquiat, como “reducionismo”, “desqualificação”, “UPP”, “SMH”, “plutocracia”, “Estelita” (referindo-se ao movimento contra a privatização do cais Estelita, no Recife) e a frase “o vandalismo não anula o protesto”, já que a tecla do vandalismo era pressionada todo o tempo na mídia hegemônica.



Basquiat no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Para marcar o caso Rafael Braga, utilizei Roy Lichtenstein, que pintou a tela *Thinking of him* em 1963. Substituí o personagem para o qual era direcionado o pensamento da figura feminina no original pela representação de Rafael Braga Vieira, morador de rua e catador de latinhas, que à época havia sido condenado a 5 anos de prisão.



Lichtenstein no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Fiz uma releitura de Keith Haring, que foi um artista e ativista cujo trabalho refletiu a cultura estadunidense dos anos 80. Haring lutou pela conscientização dos perigos da AIDS, do crack e contra o apartheid reinante na África do Sul, entre outras causas. Esta releitura utilizou-se do seu estilo gráfico para falar do caráter de exclusão social do evento: há uma figura humana, de quatro, servindo de mesa para uma TV que passa um jogo; bolas como moedas, voando; e um coração quebrado pelo uso do esporte como manobra de opressão.

O famoso quadro *O grito*, de Edvard Munch, de 1893, representando uma figura em profundo desespero existencial, gritando em uma doca na Noruega, foi ambientado no Brasil, onde passávamos também por um momento de grande desespero, mas, no caso, os gritos mais ouvido pelas ruas eram de outra natureza.

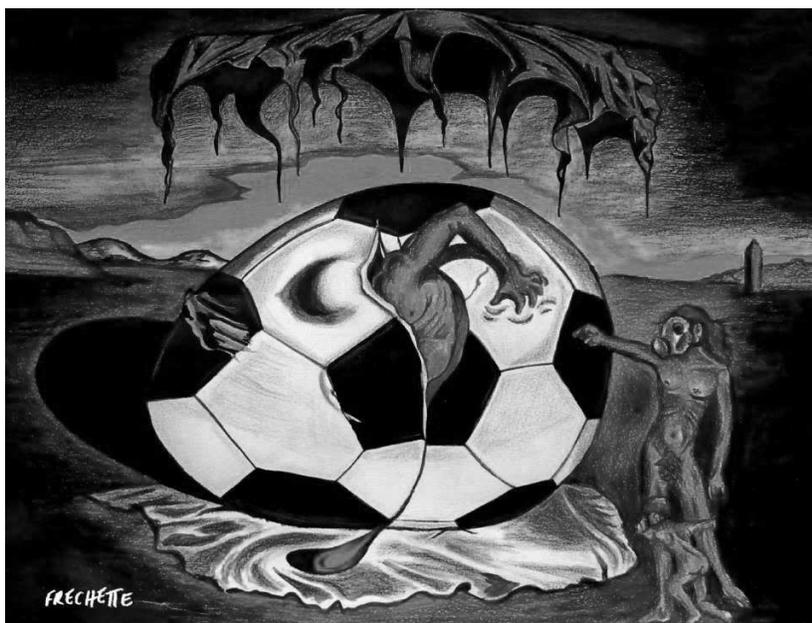


Munch no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Henri Matisse pintou o quadro *A dança* em 1910. Reambientei a tela de Matisse em uma dança de prisões arbitrárias, com pessoas algemadas vestindo camisetas ao estilo da Seleção Brasileira, mas com as seguintes inscrições: saúde 0, educação 0.

O quadro *Criança geopolítica assistindo ao nascimento do novo homem*, de Salvador Dalí, data de 1943 e retrata a preocupação e ao

mesmo tempo a esperança do artista em meio à Segunda Guerra Mundial. Na releitura, dialoguei com os sentimentos de Dalí, pensando na possibilidade de um novo ser humano surgido das consequências do evento. Este ser tenta se livrar da grande bola-ovo que o aprisiona.



Dalí no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Autorretrato como São Sebastião é um trabalho de Egon Schiele, de 1915. Neste, o autor se pinta atacado por flechas. São Sebastião, como padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, era perfeito para ser atacado por bolas de todos os lados, como a população que não conseguia passar incólume pela Copa. “Seja marginal, seja herói” é o lema do estandarte criado por Hélio Oiticica em 1968. Penso que foi com esta frase que Hélio resumiu a revolta do indivíduo contra o condicionamento social, a falta de perspectiva, a marginalidade em que se encontrava todo um povo. O estandarte coloca em pauta, também, a denúncia de uma sociedade dualista, que quer ora punir,

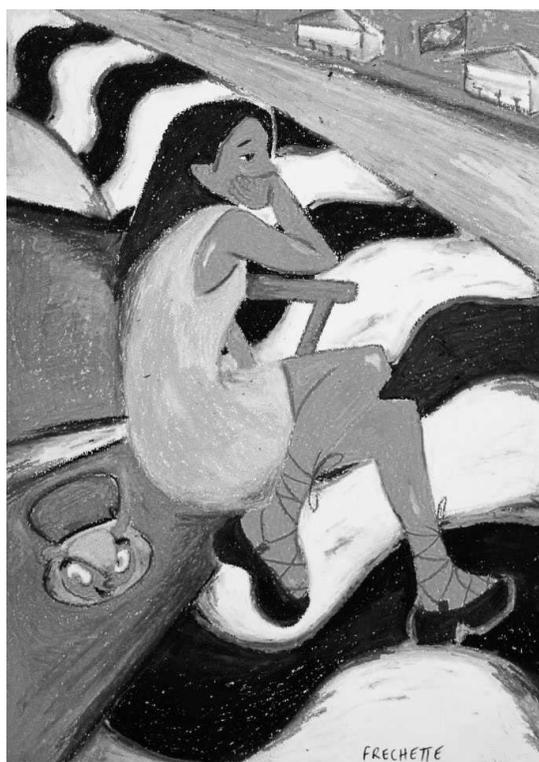
ora glorificar. Quem seriam os verdadeiros heróis e quem seriam os verdadeiros bandidos? Nesta releitura pretendi recolocar em 2014 o estandarte feito por Hélio, utilizando uma expressão que foi extremamente massificada desde os protestos de junho de 2013. O estandarte virou “seja vândalo, seja herói”.

Um das pinturas icônicas de Marc Chagall é *Eu e a aldeia*, de 1911, onde o artista rememora momentos de sua terra natal, na Rússia. Quis retratar com esta releitura a minha aldeia, em 2014, substituindo a cabra de Chagall pelo tatu, símbolo da copa. A figura que estava à frente do animal virou um torcedor, e os pequenos personagens ao longe viraram retirantes expulsos pelo processo de gentrificação da cidade-mercadoria.



Chagall no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

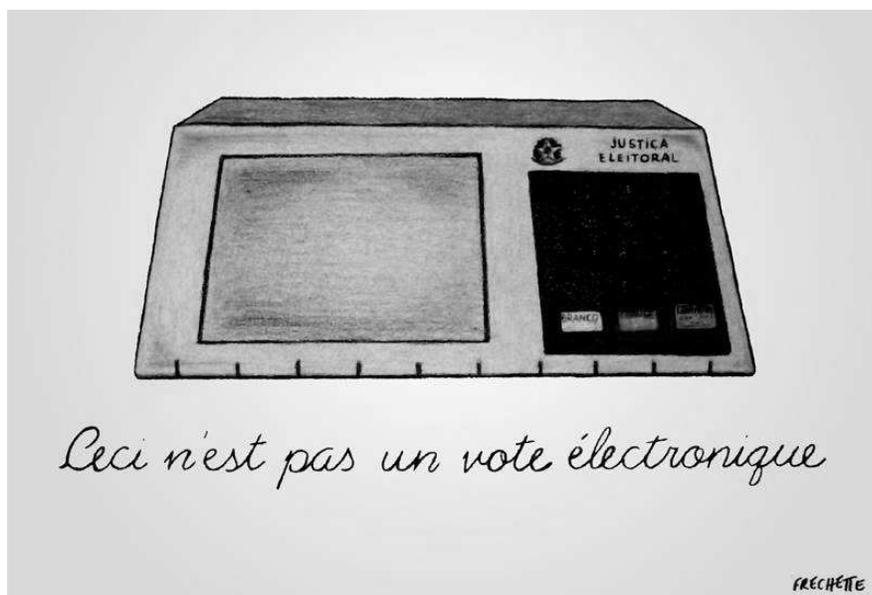
Ernst Kirchner pintou a tela *Marcela* em 1910. Nesta releitura, tracei um paralelo com a intenção de Kirchner, que era falar sobre a dolorosa existência da exploração sexual infantil. Porém, ambientei a menina Marcela no Brasil da Copa do Mundo, onde o turismo sexual envolvendo crianças e adolescentes é uma amarga realidade.



Kirchner no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Tarsila do Amaral pintou o quadro *Os operários* em 1933 como um retrato do povo brasileiro marginalizado e explorado que se submetia ao trabalho duro das fábricas. Esta minha releitura objetivou substituir os rostos tristes e macabúrios dos operários do quadro de Tarsila pelos rostos de alguns ativistas detidos ou feridos durante os protestos populares no Rio de Janeiro.

A última releitura desta série foi a de René Magritte, que pintou o quadro *Ceci n'est pas une pipe* em 1929. É a tela mais famosa de sua série denominada *A traição das imagens*, e nesta vê-se um cachimbo e, embaixo, a frase que, em tradução para o português, quer dizer “isto não é um cachimbo”. Com este quadro, Magritte mostra que estamos diante de uma representação do objeto, e não do objeto em si. A releitura baseou-se nas denúncias de que a urna eletrônica brasileira não era inviolável, e sim sujeita a fraude. Apesar de em 2012 uma equipe de técnicos da Universidade de Brasília ter mostrado que burlar o sistema da urna era possível, em 2014 o TSE declarou que não faria testes públicos nestes dispositivos até as eleições. A partir desta dúvida de que o voto poderia ser apenas uma representação momentânea em uma tela, pintei o *Ceci n'est pas un vote électronique*.

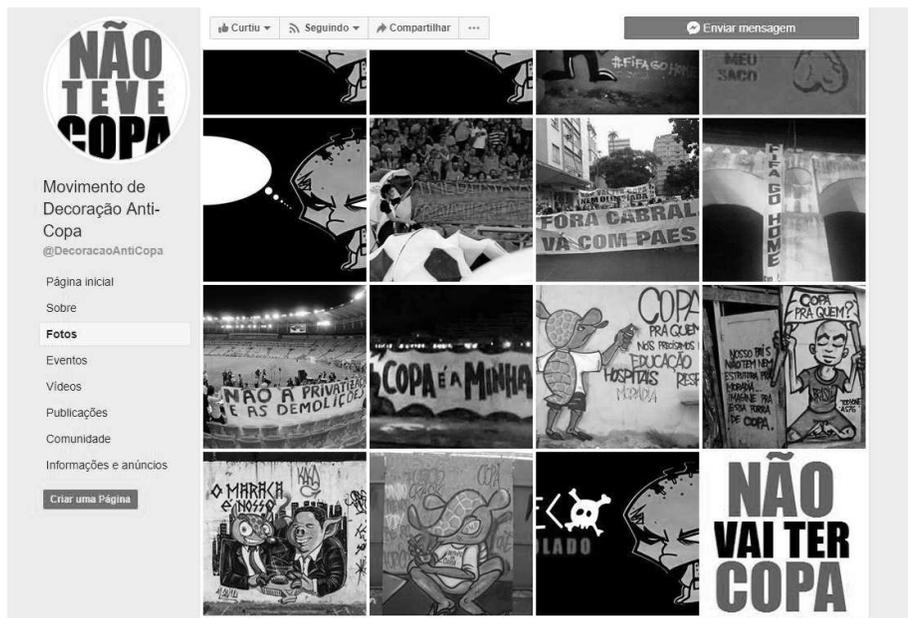


Magritte no Rio de Janeiro de 2014, Alex Frechette

Estes são os meus trabalhos mais voltados ao tema. Ao produzi-los, me apropriei da história principalmente europeia da pintura, assim como do imaginário consagrado que esta história evoca.

Expus na praça da Cinelândia; no Centro de Arte Maria Teresa Vieira; na favela Metrô-Mangueira; na Galeria da Passagem, na UERJ; nas exposições que fiz em minha casa, no final dos anos de 2015, 2016 e 2017; na coletiva *Junho de 2013: 5 anos depois*, no Centro de Artes Hélio Oiticica; e no Espaço Travessia, dentro do Instituto Municipal Nise da Silveira; além de deixá-los permanentemente em minhas redes sociais na internet.

A pintura foi linguagem que entrou em campo com as decorações anti-Copa. As decorações das ruas, já tradicionais como forma de torcida, deram espaço a grafites e pichações contestadores. A página do Facebook Movimento de Decoração anti-Copa” reuniu muitos destes trabalhos, não só do Rio de Janeiro, mas do país inteiro. Muitos muros ficaram decorados com “fulecos” mortos (Fuleco era o nome do mascote oficial da Copa no Brasil; nome, aliás, muito apropriado, já que o verbo fulecar significa, segundo o dicionário Michaelis: “perder todo o dinheiro que se leva ao jogo”).



Página do Movimento de Decoração Anti-Copa no Facebook, 2014

Alguns exemplos dessas intervenções: “Copa pra quem?”; “Fuck FIFA”; “FIFA go home”; estênceis com a pergunta “Cadê o Amarildo”; estênceis com o rosto de Claudia Ferreira, a mãe arrastada por uma viatura em março de 2014; camisetas da seleção desenhadas nos muros, onde o nome dos atletas eram trocados pelo nome dos mortos em chacinas do Rio, como Douglas DG, por exemplo, dançarino do programa *Esquenta*, da Rede Globo, assassinado pela Polícia. Eram representadas também as chacinas na Maré e no morro do Juramento, no Rio. Também havia a representação de um jogador chutando uma bola de ferro que estava amarrada a seu tornozelo, e que continha em algumas versões o logotipo da Rede Globo, e em outras o logo da Nike; além da pintura de um brasileiro levando uma enorme e pesada bola de futebol nas costas, que se encontra na medianeira de um edifício na Lapa.

As intervenções também ocorreram nas propagandas da Coca-Cola, que, no original, davam boas vindas à Copa, mas as intervenções retificavam: “Foda-se a Copa”. Um grafite no muro do Terreirão do Samba, que fazia uma alusão a uma visão positiva da Copa, foi alterado de forma que os jogadores de futebol pintados tivessem máscaras de black blocs cobrindo seus rostos. A maioria destas ações foi feita sem assinatura, mas alguns dos grafiteiros eram conhecidos, como o Romário, ou Roma, que fez algumas ações que foram inclusive apagadas pela Prefeitura e depois retomadas, em uma disputa que chegou a ser noticiada nos grandes jornais algumas vezes. Unindo o grafite e a poesia, Roma também lançou um livro chamado *Copa das desgraças, nem a poesia ameniza*, em 2014.

Carlos Contente é um artista que desenvolveu um trabalho que lida exatamente com a problemática do turismo e dos megaeventos esportivos. Contente criou os personagens Claudinho e Adolfo, que são, respectivamente, um agente turístico e um turista, e os inseriu em uma história que virou um livro lançado na Feira Arte Rio, em 2014, ocasião na qual o artista também fez uma performance. Contente me relatou que criou os personagens precisamente depois de ver um

jipe que estava fazendo uma rota do chamado “turismo de favela”. O artista também me contou que, em uma manifestação na praia de Copacabana, ao fazer a performance (na qual ele se veste de Adolfo, o turista nazista), foi interpelado por dois turistas que pareciam latino-americanos e que, a princípio, estranharam a indumentária dele, mas que logo entraram no jogo e o colocaram dentro de um carrinho de compras, fazendo um *tour* pelo calçadão. Este é um interessante exemplo de como a relação hostilidade/hospitalidade pode ser experienciada.



Carlos Contente como Adolfo, caminhando na ArtRio. 2014. Foto: Jacqueline Melo

O Fuso Coletivo, formado pelos artistas Artur Kjá e Luciano Lian, também fez lambe-lambes em grande formato e os espalhou pela cidade do Rio, com imagens bem marcantes. Uma delas faz uma relação com 2013: é a imagem do anão Soneca, da Branca de Neve da Disney, junto à inscrição “O gigante acordou”. Em seu livro de

2013, *A rua, a nação e o sonho: uma reflexão para as novas gerações*, o deputado Chico Alencar elenca este trabalho para ilustrar sua visão de 2013. O trabalho, chamado *Ato Institucional nº 6 (o ato institucional do hexa)*, também de lambe-lambes em grande formato, já trata diretamente do assunto Copa do Mundo. Tratava-se de fotografias de moradores em situação de rua junto a símbolos dos jogos: um deles segurava uma taça, outro uma bola, outro vestia um uniforme da seleção, outro abraçava graciosamente o Fuleco e mais uma mulher envolvia-se com uma faixa com as cores verde e amarelo. Os apetrechos da Copa nestes lambes eram coloridos e as pessoas, impressas em preto e branco.

O cerco policial da praça Saens Peña, em julho de 2014, na Copa do Mundo, também acabou suscitando uma ação estético-política quando manifestantes usaram seus corpos para escrever “S.O.S.” no chão, já que estavam proibidos pela força policial de saírem dali, num claro exemplo de *estado de exceção*. Este, aliás, é o nome do filme de Jason O’Hara; documentário lançado em 2017 que fala exatamente da preparação na cidade do Rio para a Copa do Mundo da FIFA de 2014 e para as Olimpíadas de 2016, e da consequente ameaçada de despejo da Aldeia Maraka’nà.

Me encantei nesta época também pelo coletivo Projetação, que fazia projeções de luz em vários locais. Em 2013 vi na internet um tutorial disponibilizado pelo coletivo que ensinava a fazer ações similares, com um laptop, um projetor e às vezes uma moto ou bicicleta. Eles projetavam frases de ordem como “libertem os presos políticos”, “antigamente quilombo, hoje periferia”, “somos todos Amarildo”, “menos repressão, mais democracia”, só para citar alguns exemplos. Com o aparato que mantinham, eles projetavam em muitos lugares de difícil acesso, como prédios muito altos ou o próprio Palácio Guanabara. Lá, projetaram a imagem de Sergio Cabral e Eduardo Paes portando armas, risonhos, em direção ao Cristo Redentor. Em uma ação na abertura do Festival de Cinema do Rio, em 2014, no Cine Odeon, projetaram no backdrop (*banner* que contém os logotipos

dos patrocinadores do festival) a imagem de ratos rondando o símbolo da Rede Globo. O Coletivo Projeção foi uma grande potência criativa advinda do período contestatório de 2013, e continua em atuação até hoje.

Na casa Nuvem, na Lapa (hoje Casa Nem), surgiu em 2014 o coletivo Atelier de Dissidências Criativas. Uma das suas expressões era o *carnavandalirismo*. A pesquisadora Paula Gorini Oliveira fez um artigo sobre o grupo, acompanhando principalmente os protestos anti-Copa por eles realizados, e diz que

suas ações incluíram: a produção de figurinos, como os de personagens da “Quadrilha da FIFA: o casamento do *Phoder* Público com as Empreiteiras”; a oficina de serigrafia com frases de protesto como “Copa, Cozinha e Grana Lavada”, “Copa pra quem?”, ou “Com teto/sem FIFA”...; além da participação ativa na produção de informação alternativa à grande mídia, com um grupo de trabalho dedicado a pensar e produzir conteúdo anticopa, reflexivo ou de denúncia; e a colaboração na plataforma *Agrega.la*. (OLIVEIRA, 2016, p. 2)

Da *carnavandalirização* surgiu o *glitterterrorismo*, que consistia em uma tropa de rosa-choque que usava a purpurina como arma. As fotos produzidas na Casa Nuvem das fantasias feitas no ateliê eram muito interessantes e provocadoras. Foi lá na Casa Nuvem que, em setembro de 2014, depois de passada a Copa, houve um debate com cidadãos que defendiam o ponto de vista dos seus candidatos à presidência do Brasil. O humorista e jornalista Rafucko, vestido com uma peruca chanel, *tailleur* e minissaia, foi a *mediadora* da discussão, e quando as divergências ficavam muito acentuadas, o combinado era que os dois indivíduos discordantes dançassem juntos uma valsa, o que descontraía imediatamente o ambiente e recolocava as ideias no lugar sem tantas paixões.

Rafucko, aliás, se dedicou à produção de muitos vídeos satíricos, que haviam começado a ser feitos no ano de 2008. Em 2011, seus

vídeos ganharam projeção na internet, e quando 2013 chegou o artista se envolveu profundamente nas questões políticas que estavam em ebulição, chegando a ser preso em razão de um flagrante forjado por um policial militar. Rafucko gravou com telefone celular sua fuga das balas de borracha em Ipanema e também sua posterior prisão. É curioso que no mesmo dia, 17 de julho, ele havia postado um vídeo de humor em seu canal do YouTube, com o título “Viciado em protesto”. Contra a Copa, Rafucko fez o vídeo “Copa contra Remoções Rio 2013”, no intuito de promover um campeonato de integração das comunidades ameaçadas do Rio de Janeiro, como Providência, Santa Marta, Salgueiro, Indiana, Muzema, Vila Autódromo, Vila Recreio II etc. Também realizou uma série de *talk shows* em 2014, e muitos outros vídeos satíricos falando de preconceitos, remoções, violências, manipulações midiáticas. Em maio de 2014 foi acusado pelo colunista Reinaldo Azevedo, da revista *Veja*, de ter roubado um manequim da loja Toulon (quebrada em julho de 2013), e por isso foi intimado pela Polícia Civil a prestar depoimento sobre este caso. A acusação se deu por conta de um manequim que estava na performance *1º UPP – UH UH UH Prêmio de Protestos – Edição Rio de Janeiro*, que premiou os melhores e piores das manifestações de 2013. Exemplos da premiação: Prêmio Pedra Portuguesa de Ouro de melhor *streaming*, conferido à Mídia Ninja, e Prêmio Melhor Protesto Alternativo do Ano, para o Casamento da Dona Baratinha. O suposto manequim da Toulon recebeu o prêmio de Melhor Ato de Vandalismo. Rafucko foi depor na delegacia da Lapa vestido como William Bonner, usando paletó, gravata e meia-calça, em um ato performático.

O coletivo Vinhetando também produziu vídeos, mas em forma de vinhetas, com fotos, áudios e outros vídeos já existentes, recriando narrativas e ressignificando-as. No dia 12 de junho de 2014 aconteceu a estreia da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo, e o coletivo Vinhetando criou um evento no Facebook chamado “Vai ter cópula!”. Esta era uma alusão ao grito “não vai ter Copa”, e neste momento o lema era “faça amor, não faça FIFA” conclamando os brasileiros para que desligassem a TV e fizessem

amor (aproveitando a data do Dia dos Namorados), o que levou ao engajamento de mais de 42 mil pessoas no evento simbólico.



Rafucko no 1º UPP – UH UH UH Prêmio de Protestos – Edição Rio de Janeiro, 2014.

Foto: Mídia Ninja

O coletivo Vinhetando também produziu vídeos, mas em forma de vinhetas, com fotos, áudios e outros vídeos já existentes, recriando narrativas e ressignificando-as. No dia 12 de junho de 2014 aconteceu a estreia da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo, e o coletivo Vinhetando criou um evento no Facebook chamado “Vai ter cópula!”. Esta era uma alusão ao grito “não vai ter Copa”, e neste momento o lema era “faça amor, não faça FIFA” conclamando os brasileiros para que desligassem a TV e fizessem amor (aproveitando a data do Dia dos Namorados), o que levou ao engajamento de mais de 42 mil pessoas no evento simbólico.

Não posso deixar de falar também de uma ação muito impactante ocorrida no dia 28 de maio de 2014, pouco antes do

começo da Copa do Mundo, que ficou conhecida como *Xereca satânica*, nome que veio da festa Xereca Satânik, que ocorreu no campus da UFF em Rio das Ostras e foi realizada pelo Coletivo Coiote, em parceria com o Anarco Funk. O Anarco Funk é um movimento musical que surgiu na Ocupação Flor do Asfalto, no bairro Santo Cristo, em 2011, e que performa, por exemplo, a música “Porto Maravilha”, cuja letra diz: “Porto Maravilha, maravilha pro burguês”, “autoriza a partida com o código penal”, e “mata pobre, traz a Copa que o jogo da bola explora”. A música “Copa Mata” diz: “No jogo da bola, a Copa / Da copa que te bolou / Foi bolando esse sistema fascista competidor / Bota pobre contra pobre pro rico ser ganhador”.

Já o Coletivo Coiote, segundo Vergara, Agudelo e Hasan,

existe desde 2012 e realiza intervenções em espaços públicos, bares, festas e manifestações. O coletivo se organiza de maneira aberta e horizontal, agregando outros performers em seu trajeto nômade. Sua crítica é dirigida à heterossexualidade compulsória, à normalização e colonização dos corpos e à homofobia institucional. (VERGARA, AGUDELO, HASAN, 2015, p. 2)

A ação *Xereca satânica* ocorreu dentro do evento que foi promovido por alunos do curso de Produção Cultural, como parte da disciplina “Corpo e resistência”. Para contextualizar o trabalho, é preciso primeiro dizer que a cidade de Rio das Ostras tem um dos mais altos índices de estupro do estado do Rio de Janeiro,²⁴ e que a ação tocou diretamente neste assunto. Nesta, uma das integrantes do Coletivo Coiote colocou uma bandeira do Brasil na vagina de outra integrante e a costurou. Em dado momento, essa bandeira foi arrancada e o sangue que saía se misturou à urina da *membra* do coletivo, em uma fogueira que queimava ali perto. Em seguida, duas pessoas vieram com um ferro quente e queimaram seu peitoral. Por conta disso, a Polícia Federal abriu inquérito para investigar a festa, devido ao suposto “consumo de drogas, álcool, orgias e rituais satânicos”, como alardeou grande parte da imprensa. Uma das artistas

passou a ter seu rosto e endereço de residência divulgado, sofrendo ameaças de morte. A partir deste episódio surgiu o Coletivo 28 de Maio, constituído pelos professores Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel.

Mariana e Jorge vivem e atuam na cidade do Rio de Janeiro. Denominam-se *teóricxs-ativistxs* e escreveram o ensaio “O que é uma ação estético-política (um contramanifesto)” (2017). Foi inclusive através deste ensaio e do curso que ambos ministraram na UFF (e que frequentei, de julho a dezembro de 2016), chamado “*Práxis estético-política e contracondutas na arte contemporânea brasileira*”, que passei a adotar neste trabalho a noção de “ações estético-políticas”. No artigo, os professores discorrem sobre a “noção expandida” das ações estético-políticas, e comentam sobre o que ocorreu na ação do Coletivo Coiote:

Uma lástima que tanta tagarelice e tanta tolice sobre isso foi dita. Ainda bem que soubemos nos calar e desaparecer, a despeito da insistência de nossos pares para que falássemos. Mas, agora, aqui estamos: não para falar exatamente sobre o assunto, mas para apresentar os efeitos que esse encontro produziu sobre a nossa prática teórica. (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 9)

Coloco aqui também a letra do funk “Copa Mata”, do Anarco Funk, cuja menção aqui é relevante não apenas por terem eles sido parceiros do Coiote na performance, mas também porque as músicas do coletivo falam diretamente sobre as problemáticas do megaevento esportivo:

“A copa do mundo aqui no Brasil
Domina a bola na ponta do fuzil
Máquina de guerra pacífica a favela
Mata preto, pobre, sufocando a sua goela
Expulsa os índios, vão roubando as suas terras
Constrói o estádio onde o capital prospera

Aumenta os lucros, vai crescendo a miséria
Contra a copa fascista nós declaramos a guerra
A copa mata
Derrubaram a minha casa
Agora quer levar minha vida
Essa Copa é homicida
Essa Copa é homicida
Exterminando o povo pobre
Pra fazer uma cidade mais limpa
Essa Copa é homicida
Essa Copa é homicida
Gentrifica o extermínio
Higieniza o genocídio
No jogo da bola, a copa
No jogo da bola, a copa
No jogo da bola, a copa
Da Copa que te bolou
Foi bolando esse sistema fascista competidor
Bota pobre contra pobre pro rico ser ganhador
No jogo da bola, a Copa
É você o perdedor
O crack chegou, dominou
O crack chegou, viciou
O crack chegou, se apossou
O crack chegou, higienizou
O crack chegou, exterminou
O crack chegou, dominou
O crack chegou
O crack chegou
O crack chegou
E fez gol”

Meu objetivo não é exatamente falar isoladamente de música, mas cito o Anarco Funk por este estar diretamente envolvido na ação

do Coletivo Coiote. Assim sendo, cito também o rapper PH Lima, cujo trabalho se viu diretamente envolvido em uma ação estético-política. PH, morador de São Gonçalo (RJ), havia feito um funk muito difundido em 2013, chamado “Bandido do Rio”, onde ele denunciava as ações de Sérgio Cabral e Eduardo Paes. Foi esta a música que a advogada Luisa Maranhão escutava em alto volume, em seu carro, quando foi “fechada” no trânsito por dois carros, que a obrigaram a parar. Quando tentava, nervosa, fazer uma ligação telefônica, viu chegar à janela de seu carro o próprio prefeito Eduardo Paes, que a filmava com seu aparelho celular e lhe inquiria: quem a havia “contratado” para tocar aquela música? O prefeito não acreditava que aquela se tratava de uma ação pessoal espontânea.²⁵

Em 2014, PH Lima compôs o rap “Não vai ter Copa”, que também traduz muito da indignação do momento:

“Não vai ter Copa,
Não vai ter Copa aqui
Só pra dar lucro pra burguês
Não vai ter Copa, não vai ter Copa
Governo eu vou pra rua te derrotar outra vez
Não tenho dois papo,
Com nosso bonde é sem arrego
Tamo em guerra é só dois lado, meu irmão
De um lado, tem a FIFA, Dilma, Sarney, tem o Paes
Tem Alckmim, Haddad, Anastasia e o mensalão
Gosto de futebol, mas quem quer Copa tá com eles
O que eu quero é saúde e educação
Ao invés de gritar gol, eu grito: eu quero é ser feliz!
Quero dar rolezinho de ponta a ponta no país
Quando nós pede paz,
Eles nos mandam UPP
A segurança deles é me matar, me prender
Ó meu senhor, me diz, “por que me deu um tiro?”
Se é o governo que no Brasil é o bandido

O tronco do passado no Flamengo virou poste
O branco é modelo e o preto é infrator
Tem dinheiro pra Copa, mas a seca continua
O rico se diverte e o povo vai morar na rua
De norte a sul por onde tu andar nesse Brasil
É fácil perceber como o povo sempre se fode
Aumentam a passagem, mas não aumenta o salário
Se o pobre tá doente o jeito é procurar um estádio
Se não tem paz no morro, que no asfalto tenha guerra
Geral ir pra Brasília tacar fogo nessa merda
Em São Paulo e no Rio derrubar o caveirão
E soltar todo mano preso lá no Maranhão

É Greve Geral, é o povo tomando o poder
Porrada nos tucanos, PT e PCdoB
A Globo não me engana, esse governo é ditador
Matou o Santiago, Amarildo e o camelô
Não preciso defender o Freixo e nem Black Bloc
Disseram que um conhecido ouviu alguém falar
É tanto desespero, beirando a imbecilidade
A culpa dessas mortes é do caos na cidade
Não temos emprego, transporte e nem segurança
O pobre é preso porque um livro queria ler
Já o filho do bacana atropela e assassina
E vai cumprir a pena na beira de sua piscina
Enquanto a FIFA rouba o dinheiro da minha saúde
O estudante da Gama Filho só quer se formar
Dois mil e quinhentos médicos a menos, irmão
Porque a Dilma é contra a federalização
Não vai ter Copa porque não tenho dignidade
Porque a escola do pobre pro rico virou garagem
Enquanto o Pelé quer que a bola role no Maraca
Quero é tarifa zero e botar fogo na catraca

E pra quem pensa que o trabalhador é recuado
Que não tem consciência pra escolher o próprio lado
No meu rap o papo é reto sem capitular:

UNIR TODAS AS GREVES PRA ESSA COPA
DERROTAR!

Considerando que no Brasil pobre não tem sorte
Tememos mais a miséria do que a própria morte
Bem unidos façamos, essa luta é uma final
Contra o governo, contra a FIFA e o capital!”

A artista Hevelin Costa fez e direcionou uma ação coletiva muito interessante, que consistia em *hackear* figurinhas do álbum da Copa do Mundo. O procedimento era: comprar um pacote de figurinhas e, em cima do rosto dos jogadores, fazer uma máscara de *black bloc*. Hevelin instruía, então, que aqueles que quisessem reproduzir a ação, após fazer os desenhos, fechassem novamente o pacote de figurinhas e deixassem-no cair, discretamente, no chão da banca de jornais para que fosse reinserido no sistema de venda de figurinhas. Esta ação dialoga com os termos das *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, quando o artista imprimiu mensagens diversas nas garrafas retornáveis de Coca-Cola. A ação de Hevelin teve grande resposta midiática: a artista foi chamada por jornais para dar entrevistas, mas à época preferia ficar anônima. Por isso, suas instruções para o hackeamento das figurinhas eram disponibilizados em sites de coletivos de mídia alternativa (como o Mídia Ninja), para que sua identidade e imagem permanecessem preservadas. No programa televisivo do apresentador Rafinha Bastos, na Band, o então anonimato da artista foi ridicularizado, em um quadro cômico que simulava uma entrevista com “o” artista (deduziu-se que se tratava de um homem), banalizando o simbolismo da ação e sua penetração na mídia, evidenciando o elemento incômodo daquele hackeamento e de seu consequente alcance.



Ação de Hevelin Costa: hackeamento de figurinhas da Copa, 2014.

Foto: Mídia Ninja

Cecilia Cipriano é uma artista que desenvolveu um trabalho chamado *O corte*, que a princípio não foi pensado para ser uma ação artística anti-Copa e anti-Olimpiadas, mas acabou tendo esta perspectiva. O mesmo consistia em fazer cortes na estrutura de uma casa no Morro da Providência, marcada pela Secretaria Municipal de Habitação para demolição, denunciando a higienização social pretendida pela Prefeitura do Rio de Janeiro para abrir espaços à gentrificação da cidade.

A artista Clarice Rito realizou a performance *Brincando de força*, intervenção urbana ocorrida em fevereiro de 2014. Nesta, três performers vestidos de vermelho desenhavam um jogo de força no chão da praça dos Arcos, na Lapa, com um pó branco despejado de garrafas e latas de Coca-Cola. Os passantes eram abordados para sugerir a letra que preencheria a lacuna da frase “CO_A PARA TOD@S”. Alguns dos resultados: “cova para tod@s”, “cola para tod@s”, “coma

para tod@s”, entre outros.

Flavia Meireles é uma artista carioca que realizou uma palestra-performance chamada *Ocupa árvore*. A ação – que circulou por diversos estados do país – surgiu a partir do protesto do indígena José Urutau Guajajara, que permaneceu na copa da árvore da Aldeia Maraka'nà por 26 horas, em 2014, em protesto contra o despejo dos indígenas ocupantes do prédio, à época ameaçado de demolição e desapropriação. Sergio Cabral, então governador do Rio, tinha o intuito de transformar o local em estacionamento, e posteriormente alegou querer transformá-lo em um museu do Comitê Olímpico Brasileiro.

Foi também na Aldeia Maraka'nà que o artista Carlos D. performou pela primeira vez seu personagem Batman Pobre (hoje, Carlos prefere chamá-lo apenas de Pobre), que visitava os lugares de exclusão social para denunciar o poder gentrificador que dominava a lógica da cidade turística.

A *Copa dxs indignadxs* foi uma performance idealizada por Marcelo Asth e Davi Giordano. Foi realizada em 9 de maio de 2014, no Vulnerável – V Seminário dos Pesquisadores do PPGArtes UERJ. Os idealizadores convidavam os espectadores-participantes a escreverem suas indignações em relação à Copa do Mundo e colá-las na Bola das Indignações. Em seguida, eram convidados a chutar esta bola em direção a um painel que mostrava imagens estereotipadas do Brasil, de como a imagem do Brasil é vendida no exterior. Após a marcação do gol, os participantes fizeram uma corrida olímpica pelo espaço da COART-UERJ, e tiravam uma foto com os mascotes Furreco e Ferrado. As fotos dessa ação viraram uma espécie de álbum de figurinhas chamado *Copa dxs indignadxs*.

A artista Larissa Bery realizou várias performances em 2014. A primeira delas aconteceu em frente ao estádio do Maracanã, no dia 13 de julho, quando ocorria o último jogo da Copa do Mundo (Alemanha x Argentina). A artista vestiu uma camiseta ao estilo dos uniformes da seleção brasileira, porém substituindo o número do jogador por “-1” (em referência aos assassinatos realizados pelo Estado a partir de 2013). Esta camiseta fazia parte de uma série que substituí

o nome dos jogadores por nomes como “Amarildo dos Santos” e “Claudia Ferreira”, por exemplo. No dia de sua performance, a artista vestia uma camiseta com o nome “DG”, em referência a Douglas Rafael da Silva Pereira, dançarino do programa *Esquenta*, da Rede Globo, morto pela Polícia. Larissa deitou-se em frente ao estádio com um jornal em seu rosto. Próximo a si, a artista colocou uma lápide com informações sobre os assassinatos e as remoções de favelas ocorridos no Rio de Janeiro. Inerte, como um corpo sem vida, recebeu ofensas e agressões físicas (chutes; uma pessoa sentou em seu rosto), principalmente de brasileiros. Em uma entrevista em vídeo, Larissa conta que uma família a xingou durante quase 15 minutos, sem parar.²⁶ Em outra performance, chamada *Rest in Peace*, realizada em frente ao Copacabana Palace, onde ocorria o FIFA Fan Fest, Larissa vestiu um lençol branco, ficando de braços abertos, como o Cristo Redentor, e o coletivo *Projeção* projetou em seu corpo a performance anterior. Quando o vídeo chega no ponto das agressões, Larissa começa a espremer beterrabas e a comê-las, sujando-se como se estivesse ensanguentada.

As ações estéticas referentes a este período de 2014 foram, portanto, múltiplas e potentes; até que, no dia 13 de julho de 2014, no estádio do Maracanã, ocorreu o jogo final da Copa do Mundo de Futebol FIFA, com a vitória da seleção alemã por 1 x 0 contra a seleção argentina. Alguns turistas argentinos estavam acampados no Terreirão do Samba, espaço cercado que fica no Centro do Rio de Janeiro, e alguns deles foram acusados de racismo. Um fotógrafo negro chegou a registrar a imagem de um torcedor que o ofendia, imitando os trejeitos de um macaco. Depois de confrontado pela Guarda Municipal, o torcedor em questão recorreu à rivalidade dos jogos para tentar amenizar sua ofensa: explicou que tratava-se apenas de uma brincadeira com os brasileiros, em geral, e não uma referência à cor da pele do fotógrafo. O tema “turismo e controvérsias” não ficou somente imerso nas questões da cidade e dos grandes poderes, mas também no dia a dia das relações humanas naquele período.²⁷



Ação *O corte*. 2012-2015. Trabalho e foto: Cecília Cipriano

Notas:

23 - “O sol opressor é uma bola de futebol. A cabeça que boceja tem as penas indígenas das tribos brasileiras. As letras SMH representam a Secretaria Municipal de Habitação que despeja as famílias de suas casas. Um carro com placa do Rio de Janeiro arrasta uma mulher para o meio a uma paisagem de tragédia. A *Guernica* das ruas, a releitura do artista Alex Frechette da tela de Picasso, é a perfeita metáfora do Brasil convulsionado que acolhe a Copa do Mundo. Um Brasil de coração partido, paralisado entre o amor ao futebol e a tragédia social que acompanha a FIFA e a gestão política dos megaeventos. Nada foi como planejado. O sonho do ex-presidente Lula da Silva descarrilou nos trilhos que alguns chamam de progresso”, em tradução livre.

24 - Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/as-regioes-com-o-maior-numero-de-estupros-no-rj/> . Acesso em 30/12/2018.

25 - Disponível em: <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2014/01/30/paes-abordada-cidada-por-ouvir-rap-o-bandido-do-rio-no-carro/> . Acesso em 30/06/2018.

26 - Disponível em: <https://vimeo.com/106589527> . Acesso em 29/12/2018.

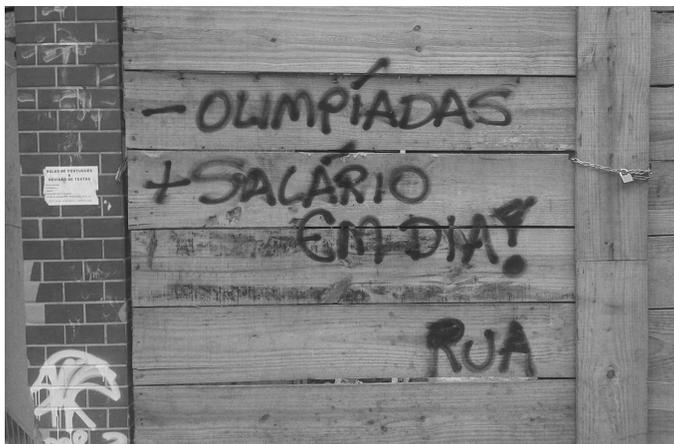
27 - Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/fotografo-vitima-de-provocacao-racista-de-argentino-no-rio-13236881.html> . Acesso em 30/06/2018.

4.5 AÇÕES ARTÍSTICAS E ESTÉTICO-POLÍTICAS ANTI-OLIMPÍADAS

Depois de 2014, a direita política brasileira passou a ganhar evidência midiática. A Rede Globo de televisão convocava as pessoas para as ruas, fazia os roteiros dos caminhos das manifestações e as demandas ficavam cada vez mais absurdas, chegando até a publicização de grupos pró-intervenção militar. Os deputados federais e os senadores pareciam querer roubar para si o protagonismo das ruas, até que ocorreu o golpe parlamentar, em 2016. Quando os Jogos Olímpicos começaram, no dia 5 de agosto deste mesmo ano, a presidenta Dilma Roussef já estava afastada e Michel Temer era o presidente interino. No dia 31 de agosto daquele ano, 10 dias depois do fim das Olimpíadas, Dilma foi afastada definitivamente do cargo de presidenta do Brasil, após votação onde 61 votos foram favoráveis ao impeachment, contra apenas 20 votos desfavoráveis ao impedimento. Naquele dia, a maioria dos votantes conclamou suas famílias como justificativa do voto “sim”,

e Jair Bolsonaro, então deputado federal, homenageou o torturador Coronel Brilhante Ustra, enfatizando que este seria “o terror de Dilma”. Dilma Rousseff, em sua juventude, atuou na guerrilha contra a ditadura militar brasileira, sendo presa e torturada por ordem do citado coronel.

No dia 4 de julho, um mês antes das Olimpíadas, portanto, assisti à primeira aula no Programa de Pós-graduação em Turismo da Universidade Federal Fluminense (PPGTUR – UFF), e me dividi entre as aulas no mestrado, as aulas de arte para os alunos da rede estadual do Rio (em Niterói), as aulas para os alunos da rede municipal do Rio (no Caju) e a minha produção artística. A primeira ação estético-política anti-Olimpíada de que me recordo, feita um pouco antes deste período, no dia 30 de abril, foi uma ação coletiva promovida por estudantes e professores da UERJ que denunciava o não pagamento de servidores terceirizados frente à nova e rica reconfiguração da cidade para os jogos. A performance consistia no transporte de parte do lixo que se acumulava na UERJ até o mais novo cartão-postal da cidade (à época), o Boulevard Olímpico, na praça Mauá. Nos sacos de lixo estava escrito “Universidade Pública: lixo olímpico”, e os mesmos foram despejados no letreiro “Cidade Olímpica”, que se encontrava entre o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã.



Pichação próxima ao campus da UFF, em Niterói. 2016. Foto: Frechette

O coletivo Seus Putos, formado por estudantes da UERJ, também fez uma performance na praça Mauá, em dezembro de 2015, próximo à inauguração do Museu do Amanhã, chamada “Putas Maravilhas em: GENTRIFICADO”, onde levaram uma grande bandeira com a inscrição “Gentrificado” e fincaram placas com a mesma inscrição no gramado da praça, vestidos de indumentárias “futuristas”, questionando o “amanhã” midiaticizado, feito para “pavimentar” o campo para os Jogos Olímpicos Rio 2016.

Já em 2012, o coletivo Opavivará realizou a performance *Desvende-se: sistemas de movimento e harmonia*, que consistia em um cortejo que partia da Casa França-Brasil até a região portuária do Rio de Janeiro, em parceria com Os Siderais, Sinfônica Ambulante e Nuvem. A caminhada era uma maneira de entrar em contato direto com a cidade, “conduzindo a uma política dos afetos, em uma escala mais humana e menos olímpica”.¹ O público presente era convidado a juntar-se a este cortejo, que era acompanhado por música, bandeiras e adereços, como um bloco de rua ou uma passeata. O coletivo confeccionou faixas com dizeres como “Era ainda construção e já é ruína”, “Sorria, você está na Barra”, “O Rio vai virar mar”, “A praça é nossa”, “O de cima sobe e o de baixo desce”. O grupo levava também galões móveis que serviam água, refrescos e batidas geladas ao público. Esta ação era uma maneira de carnavalizar a metamorfose dos espaços urbanos, e realizou-se em três ocasiões: 23 de junho, 30 de junho e 7 de julho de 2012.

Quanto ao meu trabalho artístico de viés antiolímpico, foi realizado em julho de 2016, baseado no conceito dos GIFs. O GIF é um formato de imagem que pode conter animações, amplamente utilizado na internet. É normalmente identificado como uma animação curta, de apenas alguns segundos, mas que pode se repetir indefinidamente. Minha ideia era me utilizar deste ambiente relativamente seguro que é a internet (em termos de violência repressiva), manipulando a ideia de “legado”. A prefeitura do Rio, à época, sempre utilizava este termo para as obras que fazia: tudo era um “legado da Prefeitura para a cidade”, como se a prefeitura “desse”

coisas para o povo. A ideia de legado olímpico estava também ligada à Autoridade de Governança do Legado Olímpico (AGLO), autarquia vinculada ao Ministério do Esporte, responsável por administrar e viabilizar a utilização de instalações esportivas olímpicas e paralímpicas.



GIF *Legado olímpico 2016: remoções*, Alex Frechette

Desta maneira, fui elencando as controvérsias dos legados de forma a construir estes GIFs com uma técnica que simulava três dimensões em algumas partes do desenho, que era feito primeiramente com caneta hidrográfica fina e posteriormente era manipulado por processos digitais em programas de edição de imagem e de vídeo. O primeiro GIF que fiz foi relativo ao assassinato da onça pintada de nome Juma. Juma, uma mascote do Exército, participou, acorrentada, da cerimônia da passagem da tocha em Manaus em 20 de junho. Após a solenidade, Juma teria escapado do zoológico do centro do Exército e avançado sobre um soldado. Foi desferido, então, um tiro de pistola, que a matou.

Outro legado olímpico inesquecível foi aquele das remoções forçadas, que vinham acontecendo desde antes da Copa, e fiz também um GIF sobre isso: uma retroescavadeira avançava e recuava sobre uma favela.

Mais um legado olímpico foi aquele de uma cidade segregada e militarizada; assim, fiz um tanque de guerra cujas engrenagens eram os anéis olímpicos. Desta forma, fui construindo a série de GIFs: abordei a morte de onze operários, de 2013 a 2016, nas obras para os equipamentos olímpicos; o campo de golfe olímpico construído em área de proteção ambiental, na região do Marapendi, na Barra da Tijuca; a passarela inaugurada para os jogos, também na Barra da Tijuca, que ficava alagada e obrigava os usuários a caminharem se equilibrando junto à grade de proteção; os camelôs que trabalhavam há anos na Travessa do Liceu, no Centro do Rio, e que foram removidos para a chamada “regeneração olímpica” da área; o caso que aconteceu em agosto daquele ano, quando mesmo após a liberação de um juiz federal para a manifestação política nas Olimpíadas, torcedores tiveram seus cartazes de protesto arrancados à força pelos voluntários das Olimpíadas.

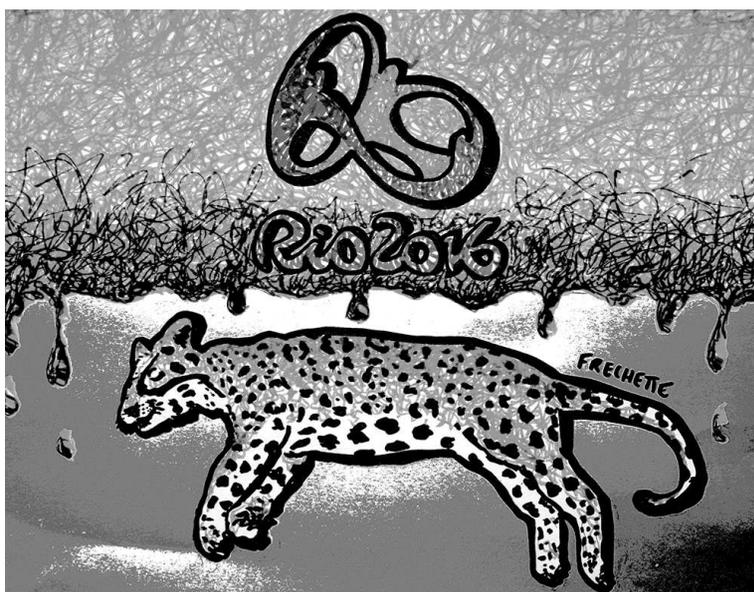


GIF Legado olímpico Rio 2016: campo de golfe, Alex Frechette

Fiz também um GIF retratando a ocasião em que a Prefeitura do Rio criou faixas prioritárias para veículos credenciados para as Olimpíadas, instaurando uma multa de R\$ 1,5 mil para os motoristas

que trafegassem nestas faixas prioritárias. O ato foi considerado inconstitucional pelo STF, mas vigorou por alguns dias.

Também retratei os painéis de acrílico que margeam a Linha Vermelha, via expressa do Rio, e impedem a visão do conjunto de favelas da Maré. Estes painéis receberam adesivagem olímpica, que teria custado R\$ 750 mil aos cofres da prefeitura.¹ A paranoia frente a possíveis ataques terroristas, instaurada pela imprensa hegemônica; as cerca de 25 bancas de jornal que foram removidas arbitrariamente da Avenida Rio Branco, centro do Rio; o caso ocorrido no dia 15 de agosto, quando uma grande câmera aérea que rodava sobre cabos de aço despencou no Parque Olímpico e feriu sete pessoas; o desabamento de um trecho da ciclovía Tim Maia, construída para as Olimpíadas, que causou a morte de duas pessoas; e as promessas ambientais não cumpridas, como a revitalização da lagoa de Jacarepaguá, a abertura da Lagoa Rodrigo de Freitas para banhistas e o tratamento do esgoto lançado na Baía de Guanabara: foram estes os temas retratados em meus trabalhos em GIF.



GIF *Legado olímpico 2016: onça Juma*. Alex Frechette

Envolvido no trabalho, certo dia fui convidado para um jantar. Sequer sabia a data correta da estreia dos jogos, por isso fui pego de surpresa ao perceber que aquele jantar tinha como motivo a celebração da abertura oficial das Olimpíadas no Rio. Aquilo não estava em meus planos, então assisti alguns trechos da abertura com manifesto desinteresse. Uma vez que eu já havia começado minha pesquisa e estava imerso nas informações sobre os prejuízos sociais causados pelos megaeventos, aquela festa/farsa não me parecia sedutora sob quase nenhum aspecto. A fala de abertura do presidente Michel Temer, à época interino em exercício, reiterava a política da trapaça. Sentia-me entupido das imagens, narrativas, regras e normas que vieram a reboque com as Olimpíadas, e era necessário negar aquela abertura, aquela estetização totalizante. Ainda que de certa forma capturado, lembrei em silêncio que a crítica também faz parte do horizonte criador, e a minha resposta para as Olimpíadas era a criação a partir da produção de mim mesmo, do cuidado comigo mesmo – ou, como diria Foucault, da “ética do cuidado de si como prática da liberdade”.

As ações estético-políticas que me interessavam naquele período eram aquelas que se ligavam à passagem da tocha por todo o território nacional, como as tentativas de roubo, as ações que visavam o apagamento (com baldes d’água ou extintores de incêndio), os tombos propositais (performances premeditadas) e até mesmo o desnudamento cômico de um dos carregadores da tocha. Este último caso foi bem emblemático: no dia 3 de agosto de 2016 o músico Tarcísio Cisão, que conduzia oficialmente a tocha pela zona portuária do Rio, no momento de entrega da mesma para o próximo condutor, abaixou sua bermuda e exibiu as palavras “Fora Temer”, escritas nas nádegas. Cisão trajava um biquíni fio-dental de oncinha.

Outro condutor que também fez um protesto estético foi Thiago Mundano, que simulou um tombo ao carregar a tocha. No momento do falso tombo, amigos de Thiago lançaram falsas cédulas em direção ao condutor, criando uma chuva de dinheiro. A ideia da chuva de notas era provocar um estranhamento nos presentes, e ao mesmo tempo protestar contra a corrupção e a falta de transparência

nos gastos olímpicos. As cédulas eram criações de artistas que tinham como tema a morte da onça Juma e o assassinato de ambientalistas no Brasil.



Adesivo na porta de um ônibus no Rio de Janeiro. Foto: Frechette

Roosivelt Pinheiro, artista amazonense que vive no Rio, criou em maio de 2016 o “pano de chão golpista” e o lançou na ocupação do Palácio Capanema, sede do Ministério da Cultura (MinC), no Centro do Rio. Trata-se do rosto de Michel Temer impresso, através de serigrafia, em um pano de chão. Este trabalho de Roosivelt foi baseado no trabalho de outro artista, o carioca Guga Ferraz, que em 2003 havia feito um pano de chão com a cara de George Bush. O trabalho de Roosivelt foi infiltrado nos Jogos Olímpicos, principalmente quando apareceu ao vivo, transmitido pelas emissoras de TV, durante a prova de salto com vara, quando Thiago Braz ganhou a medalha de ouro. Quem promoveu a intervenção do pano de Roosivelt foi outro artista, Pedro Meyer. Outro momento em que este trabalho interveio nas Olimpíadas foi durante a maratona olímpica,

quando Roosevelt imprimiu as imagens do pano de chão em diversos cartazes, e estes cartazes foram anexados aos alambrados da rua por onde os atletas passavam. Esta ação ocorreu por conta de uma oficina de serigrafia que o artista promoveu durante o Ocupa MinC, a já citada ocupação do prédio do Ministério da Cultura. O Ocupa MinC surgiu em decorrência da ação de Michel Temer, que decidiu extinguir o Ministério da Cultura e fundi-lo com o Ministério da Educação, em maio de 2016. Dias depois, o então presidente voltou atrás em sua decisão.



Golpista, trabalho de Roosevelt Pinheiro na maratona olímpica. 2016. Foto: Mídia Ninja

A ocupação do MinC foi iniciada no dia 16 de maio de 2016, quando artistas e trabalhadores da cultura e de outros setores laborais se reuniram para ocupar o edifício Gustavo Capanema. Depois de 67 dias de muitas atividades artísticas, como projeção de filmes, oficinas de desenho, shows musicais, performances etc., os integrantes do Ocupa MinC foram expulsos do prédio. A partir de agosto, outro prédio público federal, o antigo Canecão, em Botafogo, foi eleito o novo polo de resistência contra o golpe. Esta segunda fase da ocupação

durou até o dia 4 de setembro, quando aconteceu o último evento naquele espaço, organizado pelo grupo que entregou o prédio para a UFRJ, administradora oficial do antigo Canecão.



Truculência policial na reintegração de posse do MinC-RJ, em 2016. Foto: Mídia Ninja

No dia 14 de junho, integrantes do Ocupa MinC, junto à frente Povo sem Medo e ao Comitê Popular Rio Copa e Olimpíadas, realizaram a ação de recepção de Michel Temer, que visitava as arenas do Parque Olímpico. No evento, convocava-se os manifestantes para o “treino olímpico Fora Temer com competições de cuspe em distância, arremesso de ovo e xingamento em altura”.

A campanha Rio 2036 também espalhou adesivos bilíngues para os turistas da cidade, alertando para o congelamento de gastos por 20 anos proposto por Temer, através da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 241. Os adesivos, feitos com um design quase idêntico ao design oficial das Olimpíadas, eram de três tipos: um deles dizia “R\$ 350 bilhões a menos em educação até 2036”, e o fundo da imagem lembrava uma piscina olímpica; o outro dizia “20 anos para quebrar a saúde e educação públicas”, tendo uma espécie de marcação de medidas olímpicas como cenário; e o último dizia “Viva essa emoção! 20 anos de investimentos sociais congelados”, com um boneco palito de cabeça para baixo.



Edson Rosa com cartaz em referência à Copa do Mundo na Rússia em 2018. Foto Frechette

Este sentido estético de contestação foi muito presente nas ações de Edson Rosa, manifestante conhecido por frequentar os protestos com sua camiseta da seleção brasileira assinada por atores, jornalistas e personalidades conhecidas. Rosa, que também sofreu grande influência de 2013 e que, a partir desta época, começou a fazer cartazes com tinta preta e papelão, hoje chama seu apartamento, repleto desses trabalhos, de “ateliê de cartazes”. Edson diversas vezes inventou frases de protesto através da ressignificação das iniciais de certas palavras, ou de acrósticos. Quando protestou contra o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), por exemplo, escreveu um cartaz com os dizeres “Veículo Lento de Transtorno”. Edson também utilizou-se algumas vezes da expressão “Je suis” (que foi popularizada no Brasil após o atentado à sede do periódico francês *Charlie Hebdo*, que resultou em doze mortes, levando ao largo uso da frase e hashtag *Je suis Charlie*): “Je suis Sérgio Cabral na cadeia”, “Je suis todo apoio à greve dos garis” e “Je suis servidores sem salários”, por exemplo. Edson diz que elabora estas frases mesmo sem ter sequer passado da primeira série do ensino

fundamental, e nas Olimpíadas fez questão de fazer cartazes em inglês para alcançar os turistas que encontrava.

Uma exposição realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio também tocou no assunto olímpico de maneira direta: o *ComPosições políticas: outras histórias do Rio de Janeiro*. Esta exposição foi fruto de uma residência artística no complexo da Maré que tentava construir uma outra memória visual do Rio dos megaeventos, e contou com o trabalho de 12 artistas de diferentes partes do Rio: Hevelin Costa, Leila Danziger, Livia Diniz, Guga Ferraz, Naldinho Lourenço, Josinaldo Medeiros, Davi Marcos, Wagner Morais, Rafucko, Aleta Valente, Francisco Valdean e Gê Vasconcelos.

Hevelin Costa, que já havia feito as figurinhas hackeadas da Copa, em 2014, exibiu um vídeo de suas quatro horas diárias de ônibus necessárias para o deslocamento Centro-Maré e Maré-Centro, mostrando o desgaste físico que pode atingir os moradores que trabalham em pontos distantes de suas residências. Wagner Morais criou uma bandeira olímpica, mas substituiu os anéis por algemas, e dentro delas inseriu os rostos de cinco moradores da Maré assassinados. A bandeira também dizia: “Rio, há 450 anos campeão olímpico de assassinatos a índios, negros e pobres”. Além disso, sua instalação, que se chamava *Saudades eternas*, contava com um varal de roupas onde era projetado um vídeo de mães da Maré contando histórias sobre o último dia de vida de seus filhos assassinados. Muitos outros trabalhos, aliás, tocavam nesta relação política da favela, dos excluídos, de maneira contundente.

O *ComPosições* também abrigou o trabalho *MonstruáRIO 2016*, de Rafucko, que se tratava de uma loja de antissouvenirs inspirados em situações verídicas recentes ocorridas no Rio de Janeiro. O trabalho também abordava a questão turística e a mercantilização de tudo, até mesmo das tragédias. Alguns dos produtos elaborados por Rafucko: pratos comemorativos da intervenção militar na Maré; mascotes de pelúcia chamados Tratorzão e Caveirinho (alusão às remoções); um carrinho de brinquedo com 111 tiros, que custava 111 reais e lembrava

a chacina ocorrida em Costa Barros, no ano anterior; cartões-postais com imagens e pedaços de tijolos da Vila Autódromo; uma sandália estilo havaianas, com a imagem de jovens negros sendo revistados etc. As controvérsias instauradas a partir deste trabalho questionavam a ironia de Rafucko e o acusavam de construir trabalhos que fetichizavam a dor negra e banalizavam o racismo. Chegou a acontecer um ato de repúdio em frente ao Centro Municipal Hélio Oiticica contra a exposição *MonstruáRIO 2016*. Rafucko retirou os trabalhos e colocou souvenirs oficiais no lugar dos antissouvenirs. Uma grande discussão sobre o racismo se instaurou e se ampliou a partir daquele momento, como, por exemplo, o papel da esquerda neste debate, o papel do branco, das artes, dos protagonismos e da periferia diante disso tudo. Naldinho Lourenço, por exemplo, fotógrafo que participou do *ComPosições políticas* com uma fotografia de resistência de uma mulher negra frente a um jipe de uma tropa militar, em 2015, e que pedia a contribuição do público para, em torno do seu trabalho, compor mensagens e interações várias, comentou sobre o caso na página de abertura da exposição, criticando o foco no Rafucko e lembrando que ele, como favelado, também estava ocupando um espaço da elite.¹

As críticas se ampliaram para outros artistas da mostra, como, por exemplo, Leila Danziger, que também foi criticada na página do ato de repúdio à exposição *MonstruáRIO 2016*. O trabalho de Leila consistia em uma banca de jornal que anteriormente estava na região da Baixa do Sapateiro, na Maré, e que tinha sido deslocada temporariamente para a frente do Centro de Arte Hélio Oiticica. Na banca, a artista pichou um poema de Paul Celan, poeta judeu morto em Paris, que diz: “De pé para ninguém e nada”, talvez em uma tentativa de juntar as dores distantes. A artista foi acusada de expropriar a banca por aquele período expositivo (depois a mesma voltaria para a Maré), como assim o fizeram os colonizadores europeus. Outros artistas da mostra também sofreram críticas, às vezes não tão explícitas e documentadas como estas. Mas, com estes exemplos, eu quis mostrar também a problematização desencadeada a partir da questão do

racismo, com exemplos de obras que explicitaram controvérsias e hostilidades dentro da exposição *Com Posições políticas*.

Estes foram alguns trabalhos que mapeei no Rio e que tangenciavam a questão das artes plásticas, falando diretamente dos megaeventos esportivos, mas de certa forma pontuando o turismo como uma chave; chave esta que ora pode abrir uma interpretação teórica dos interesses mercadológicos ampliados (uma chave para abrir os porões da cidade de exceção), ora, sob viés social, para entender que, através dos deslocamentos humanos, pode ser chave de interação para entendimento e ampliação de outras formas de viver e pensar – o turismo como possível promotor de empatias.

Notas:

28 - Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/fotografo-vitima-de-provocacao-racista-de-argentino-no-rio-13236881.html> . Acesso em 30/06/2018.

29 - Fonte: <http://opavivara.com.br/p/desvende-se-sistemas-de-movimento-e-harmonia/desvende-se-sistemas-de-movimento-e-harmonia> . Acesso em 29/12/2018.

30 - Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/07/muro-que-separa-linha-vermelha-de-favela-ganha-paineis-da-olimpiada.html> . Acesso em 30/06/2018.

31 - Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201256981582739&set=gm.262672524070563&type=3&theater> . Acesso em 30/06/2018.

5 - RELATOS, DEPOIMENTOS, HISTÓRIAS...

Grande parte desta pesquisa teve base empírica. Vivi muito do que escrevi e, mesmo não tendo estado em alguns atos ou protestos, senti como se estivesse, por conta das conversas presenciais e contatos virtuais com amigos e conhecidos: os papos se fundamentavam no que víamos e vivíamos. Entrevistei, assim, parte destas pessoas para esta pesquisa no intuito não só de obter informações diversas, mas de colocar a visão delas, com suas próprias palavras, neste trabalho. Segui mais ou menos um roteiro de perguntas: 1) descrição destes trabalhos; 2) motivações; 3) estratégias de publicização; 4) possíveis articulações (com artistas e não-artistas); 5) suas visões sobre estes trabalhos, hoje. Depois, juntei as respostas em um texto corrido, para melhor fluidez da leitura. Todas as entrevistas foram feitas a partir de fevereiro de 2018, portanto, alguns anos depois de concluídos estes trabalhos.

Também realizei um documentário em vídeo, de vinte minutos, com entrevistas com os artistas e imagens de seus trabalhos, e o

disponibilizei no YouTube, com o título “Arte e megaeventos esportivos no Rio de Janeiro – contranarrativas na cidade turística”. No vídeo estão presentes os artistas Carlos D., Carlos Contente, Cecília Cipriano, Clarice Rito, Edson Rosa, Leonardo Carrato e Roosevelt Pinheiro, além da curadora Marcela Tavares. (Os artistas Carlos Contente, Carlos D. e Cecília Cipriano deram entrevistas por e-mail, antes da gravação do documentário, e são estas primeiras que estão aqui registradas.)



Entrevista com Carlos Contente para o versão em vídeo da pesquisa. 2018. Foto: Guidi Vieira

CARLOS CONTENTE

Carlos Contente tem um importante trabalho que enfoca o turismo, chamado *Claudininho & Adolfo*. Esta história em quadrinhos, lançada em 2013, na internet, e publicada em livro em 2014, evidencia a relação turismo/gentrificação, tema que já estava sob a sombra dos megaeventos quando o livro foi lançado, na feira ArtRio, ocasião em que a história foi estendida para uma performance. Contente, em uma conversa, me explicou que criou os personagens após ver um jipe que estava fazendo uma rota do chamado “turismo de favela”. Segue o depoimento de Carlos Contente, concedido por e-mail:

Claudinho & Adolfo é uma ficção absurda onde Claudinho, típico batalhador carioca, é guia turístico de Adolfo, turista de extrema direita que deseja ver no Brasil situações de extermínio. Claudinho lhe cobra uma taxa de insalubridade pelo serviço e o leva para ver repressão em favelas, atuação de grupos de extermínio e uma rápida visita à fila do SUS. E Adolfo também viraria uma performance. Me vesti de nazista, aliás de naziclown, um palhaço, pois carreguei o personagem de ridículo, para diferenciar mesmo de um nazista. Na época a direita e extrema direita de verdade já levantavam suas vozes por aqui, então era preciso criar um recorte claro de que aquele personagem era uma crítica ao sistema. A ideia era dizer: no Brasil de uma democracia há atrocidades do tamanho das do nazismo, endereçadas por raça, classe e etnia. Com a performance fiz ataques mais precisos ao programa de UPPs, na época em vigor. Vários setores populares ou da esquerda, movimentos de favela principalmente, já haviam publicado textos e feito falas denunciando os problemas do programa, ou o programa mesmo como problema, como cenográfico; o fracasso da guerra às drogas mostrando sua real face: guerra aos pobres. Me chocava desde a década anterior, quando começou a aparecer o tal do Carveirão: a iconografia, as cores, os uniformes; tudo aquilo me remetia ao nazismo, a SS de uniforme negro e o carro blindado das blitzkriegs.

Em 2012 fiz uma residência artística em Berlim e, por coincidência, próximo ao Museu Judeu e ao Checkpoint Charlie (antiga alfândega da época do Muro). Sem querer fui imergindo naquela história toda dos grandes delírios autoritários do século XX, pesquisando imagens, e era quase inevitável traçar um paralelo com os atropelos da democracia cometidos todos os dias no Brasil. Notei que havia uma diferença fundamental: a derrota, a vergonha e o fracasso deixaram monumentos por ali: a cultuada praça em homenagem aos judeus mortos, com suas esculturas minimalistas, ao mesmo tempo elegantes e taciturnas. No Brasil não tínhamos nenhum monumento, nada que nos fizesse ter vergonha de três ou quatro séculos de escravidão e comercialização humana. A “cultura dominante” e os meios de comunicação, ainda por cima, insistiam em uma falsa ideia de “democracia racial” presente no Brasil, mostrando novelas onde se traz à tona senzalas e casas grandes em cenas açucaradas, onde “o bem” era o feitor. Invadiu-me a

suspeita de que eu havia nascido em uma cultura onde a falta de vergonha era estrutural, devido ao sucesso do português em implementar um sistema cruel, depredador e implacável com simpatia, adaptação, sadismo, desleixo e uma linguagem cheia de diminutivos: “sim sinhô”, “sinhozinho”... Daí surgiu a ideia de xingar isso aqui tudo como muito pior do que o nazismo.

Eu preferi trabalhar sozinho e desenvolver estes personagens através do desenho, que sempre é um tanto quanto intimista, para depois desdobrá-los para a performance, e aí sim me articular com outras pessoas. Mas foi como botar o cartum pra andar no mundo, portanto considero que seja um trabalho bastante individual, ainda que ora realizado entre muitas pessoas. O trabalho se deu em dois anos e meio. A primeira aparição foi em 2013: subir simplesmente os desenhos no meu site e divulgar pelo Facebook, que na época permitia um longo alcance. Foi um choque, para mim, saber que tinha voado pela internet e foi alvo de matérias em blogs de quadrinhos, blogs políticos, marxistas, socialistas, anarquistas, humanistas, xintoístas... E repassado por aí. Foi tão legal que achei que aquilo deveria ficar registrado, sólido, na forma de um livro. Daí pedi ajuda a duas amigas e fui montar o livro. Fiz a montagem em programas de open source, aprendi a mexer nos programas, enquanto a Jacqueline levantava orçamento de gráficas mais baratas etc. Consegui ter uma tiragem pronta em setembro de 2014, e em outubro, com apoio simpático da Blooks Livraria, fizemos um lançamento dentro da feira de arte contemporânea ArtRio.

Em 2014 fiz o Adolfo andar em certas situações. Levei ele para uma manifestação na porta do consulado dos EUA, junto com manifestantes que condenavam a OTAN e os ataques israelenses à Palestina. Mais uma vez quis trabalhar a ideia da inversão, de apontar quem são os nazistas atualmente. Levei o Adolfo para uma manifestação de grupos anti-Copa do Mundo, na praia de Copacabana, em frente à FIFA Fan Fest, e havíamos combinado de fazer um die-in, uma performance onde todos cairiam mortos e eu ficaria em pé, como clown do opressor. Para esta ocasião, coleí os dizeres na roupa: “UPP MATA POBRE”. A ideia era clara e alinhada com os manifestantes: o mesmo governo que ostentava uma Copa do Mundo oprimia e matava na favela, nesta sociedade do espetáculo.

Durante este ato pude ver como minha roupa assustava, de fato, um grupo de três garotos negros, crianças aparentemente “de rua”, que nos acompanhavam. Via no olhar. Alguns companheiros explicavam para eles que era uma brincadeira, mas dava pra ver que era difícil para eles verem alguma brincadeira naquilo. Tentei fazer coisas ridículas, mas nada funcionava, até sair do personagem. Tirei o capacete e conversei na boa com eles, brincando um pouco até nos entrosarmos. A performance me fez sair um pouco do mundo das ideias, das leituras, para compreender a criação viva, em movimento e em relação. Perceber o medo no olhar daquelas crianças é um soco no estômago para mim até hoje. Na hora fui tomado por um gélido pensamento, uma desconcertante mistura de horror e morte, só de imaginar o que aqueles garotos já não passaram e viram na mão de gente de coturno e uniforme preto. A performance seguiu junto com o ato, que contava com umas 50 pessoas, entre militantes e midiativistas, que transmitiam ao vivo ou fotografavam; éramos ovacionados por uns e xingados por outros, já estávamos em plena época da polarização política. Chegamos a um ponto em frente à tenda da loja de souvenirs da FIFA e “morremos” todos, nos atirando ao solo, só Adolfo de pé, fazendo como quem ia pisar nos corpos. Turistas ao redor elogiavam em espanhol e inglês, e alguns cariocas brancos nos xingavam em português claro.

Em setembro do mesmo ano levei o Adolfo para desfilar na ArtRio com um carrinho de feira e um cartaz nas costas com a frase sobre a UPP. Novamente, as reações mais diversas. Para uns era maravilhoso ver um trabalho de arte político, crítico, espalhafatoso, dedo na ferida. Para outros, era de mau gosto, assustador. Fui interpelado em um momento de desconcentração – justo no momento em que deixei o personagem: um brigão, empreendedor que vendia hambúrgueres vegetarianos na feira de arte, pediu explicações sobre a performance, em tom autoritário. Ele parecia mais o personagem do que eu mesmo; gritava aos seguranças que eu estava chamando todo mundo ali de nazista e perguntava como poderiam ter deixado entrar um cara de extrema esquerda fazer aquilo ali – confesso que fiquei lisonjeado, me imaginei com um uniforme de guerrilheiro zapatista, boné com estrela, fuzil, máscara e um charutão aceso, fazendo

um discurso inflamado contra o capitalismo – tão lisonjeado fiquei que minha mente fugiu daquele barraco e eu só via a boca do sujeito se mexendo e grunhindo. Minutos depois daquele escândalo, sem maiores problemas, a confusão terminou. Mas as reações negativas não pararam por aí, sempre intercaladas com elogios e fotos. Uma experiência de extremos. Fazer esta performance me colocou em contato direto com emoções viscerais das pessoas – ódio, estranhamento, medo, desabafo, brilho, catarse – e com a necessidade de ter jogo de cintura para lidar com elas.

Em 2015 eu estava em São Paulo, em abril, e me preparava para fazer nas ruas um trabalho fotográfico com o Adolfo, mas mais uma vez a realidade superou a arte e desisti. Em um domingo fui parar, como fotógrafo, em uma manifestação da direita na Avenida Paulista, aquelas do patinho amarelo da FIESP. Vi de tudo ali: monarchistas, gente pedindo intervenção militar; pessoas enroladas na bandeira norte-americana pedindo a saída do PT. Um cara me chamou a atenção: em um grupo de homens altos, com a camisa para dentro do cinto, fechado de forma tensa, cabelo reco ou careca e postura militarizada, um deles usava uma camisa da seleção brasileira com o número 10 e o nome Adolfo. Para mim foi a gota d'água. A partir dali eu daria um tempo com este trabalho. Ficção e realidade haviam se encostado mais uma vez; alguém havia aberto a caixa de Pandora deste país e com certeza não tinha sido meu trabalho de arte. Aquele mar de gente na Paulista cuspidando ódio, aquele vendedor autoritário de hambúrguer, o terror no olhar das crianças em Copacabana: tudo se combinava em um sentimento pungente de que a realidade era bem pior do que a ficção.

*A partir dali, escrevi mais histórias de Claudinho e Adolfo e guardei a performance. Já tem muitos deles por aí e não têm graça nenhuma. Como não me aguento, em 2016 acabei realizando a performance de novo, de improviso, a pedido de um amigo em uma escola pública. E foi sensacional. A ideia era recriar um pouco do espírito do filme *A onda*, só que de forma caricata. Adorei o fato de que não consegui de maneira nenhuma impor a autoridade do Adolfo aos alunos, que replicavam e questionavam tudo e até me gritavam pelo nome de certos*

candidatos que apelam para a cultura do ódio. Aquele dia me mostrou porque tantos políticos investem no desmanche da educação. Educação torna as pessoas menos obedientes. Hoje penso que é preciso sermos muito mais amáveis e inteligentes pois o ódio é uma propaganda de si, é autorreferencial. Citá-lo, mesmo como crítica, já é um problema, já estamos fazendo propaganda porque as pessoas estão abraçando o ódio e a gente tá precisando é de referência de outra coisa, de amor e de futuro aberto.

Pode-se dizer que o trabalho de Contente tem sua gênese, em grande parte, em sua produção de quadrinhos, que eu já conhecia desde o zine *Paraíba ninja*, realizado entre 1994 e 1999. Carlos realizou também uma repetição sequencial de seu autorretrato simplificado, utilizando como matriz um carimbo e um estêncil, espalhando esta imagem pela cidade a partir de 2002. Seu trabalho com o livro *Claudinho & Adolfo*, para mim, evidenciou a relação crítica do turismo como produção econômica, prevalecendo sobre o aspecto social desta atividade. O turismo de atrocidades que Contente ironiza em seu trabalho evidencia o interesse pelos turistas não como pessoas, mas como agentes aquecedores de economia.

CARLOS D.

D. é um artista que também, a partir do episódio da Aldeia Maraka'nà, desenvolveu parte de seu trabalho. Com seu personagem Batman Pobre (que hoje o artista prefere que seja denominado apenas Pobre), participou de vários protestos, incluindo aí os que questionavam os megaeventos. O Batman Pobre começou como um quadrinho, homônimo, que mostrava o personagem em uma situação decadente, em contraponto com o Batman original, cujo superpoder é o dinheiro. Carlos fez a performance como “Bátima” Pobre pela primeira vez na Aldeia Maraka'nà.

Segue o depoimento de Carlos D., concedido por e-mail, sobre este trabalho:



Entrevista com Carlos D. para a versão em vídeo da pesquisa. 2018. Foto: Guidi Vieira

Desde que me conheço por gente eu desenho e escrevo, e escrevo desenhando. E: desde que me desconheço como gente eu performo, ou seja, eu me desenho através do meu próprio corpo em estado de arte presente. Então minha arte eu exerço de uma forma propositalmente amadora... E crônica. Essa cronicidade que se assemelha às patologias autoimunes. Isso sempre afetou meu sistema neurovegetativo, o que me leva a ter uma inquietude mental constante. Tenho mais estados de insônia que de sono. Então procuro sempre tirar proveito disso mantendo um bloco e canetas próximos da cama. Numa dessas noites insones desenhei seis páginas da HQ Batman Pobre; uma desconstrução, ou melhor, uma esculachação política e social do personagem de quadrinhos criado por Bob Kane em 1939 – um ano depois de Shuster e Siegel terem criado O Homem de Aço – o Superman. O BP diverge do Batman que conhecemos, o BP é um ente contra-hegemônico, uma adaptação genético-econômica com DNA macunaímico e parangolezístico. O BP como ente performativo surgiu meses depois de eu desenhá-lo (claro que em uma noite insone – que melhor horário pra criar que não às 3h da matina?). Catei os plásticos de lixo da casa, compus com fita isolante e daí nasceram a capa e o capuz. Mas, bem

antes do BP surgir, eu já vivenciava à experiência do corpo em ação como obra. O Pureza foi meu primeiro trabalho com levada de dispositivo performativo. Eu chamo de dispositivo aquilo que é criado e utilizado a fim de acionar coisas (sensações, falas, ações) nas pessoas participantes e participadoras. Então, o BP segue a levada do dispositivo que já existia no Pureza, que apareceu pra mim em 1999. Só que hoje em dia entendo que o Pureza fala de reprodutibilidade e padronização hegemônica (o mito da felicidade constante); já o lance do BP tá mais pro ser único e desviante. Tanto o Pureza quanto o Batman Pobre são entidades ético-políticas, só que um opera na displasia do padrão e o outro na quebra de padrão. Acho que meu trabalho são comentários sobre a luta de classes, só que o embate é da classe padrão contra a classe despadronizada.

Esses dias eu estava lendo uma entrevista do Schechner que falava sobre rituais. O autor-pesquisador estava assistindo um ritual supervisceral de uma tribo e chegou pra um dos participantes e perguntou por que ele fazia aquilo. O cara, um homem já idoso, ofegante, pois tinha acabado de sair da catarse do ritual, olhou pro pesquisador, tascou um sorriso e disse: “Porque eu gosto!”. Isso também me remete àquele meganha que tascou spray de pimenta e porrada em manifestante em Brasília e, quando foi interpelado pelo midialivrista por que ele havia cometido toda aquela truculência, simplesmente respondeu, cínica e sinceramente: “Porque eu quis!”.

Os motivos de uma ação política são motivados por nossa indignação com o que julgamos errado por uma certa noção de justiça social. Mas e se esta ação política for também estética, na forma em que estética e política não se encontram separadas em nichos, mas misturadas uma na outra >>> arte? Uma combinação ou bagunça entre racionalidade e não-racionalidade? Nos dois casos que citei, há uma consequência muito diferente entre uma postura e outra, mas ambos atendem a um anseio interno que não é da ordem da razão. Com certeza, é horrível imaginar um jovem adulto que se fecha numa farda e, atendendo às ordens de gente imprestável, desce o cacete em manifestantes, mas me pergunto se essa pessoa é só um capitão do mato ou se ser capitão do mato não responde a uma natureza

interna daquela criatura. Então, sintetizando, a indignação contra a injustiça social me move e é movida por uma certa alegria infantil de matriz indígena.

Em maio de 2013, eu e o parça Pablo Pablo (hoje residente em Bali) resolvemos pegar a roupa (do BP) e fomos pra rua; em direção à Aldeia Maracanã. Um mês antes das Jornadas de Junho, ninguém imaginava que ia rolar aquilo tudo: os atos. A Aldeia Maracanã estava sob despejo depois de meses de resistência. Aquele lugar se tornou um importante foco de resistência de vários movimentos sociais em meio ao caos que o Cabral, o Paes e a Dilma instauraram na cidade por conta dos megaeventos. A nossa ideia era fazer uma série de pequenos filmes do Batman Pobre, em estilo jornalístico-performático, usando a rede pra divulgar. Infelizmente, por questões de grana e desarticulação, não chegamos a fazer outro episódio: (Logo quando começaram as manifestações de junho, levei o Batman Pobre pra rua de novo, pros atos, que ainda não sofriam tanto o efeito da polarização e tinham uma força mais espontânea e unificada... Até o fatídico dia 20 de junho, quando começou a carga militar e midiática contra os manifestos. Tudo se fez pra gerar a polarização; uma estratégia que foi eficaz quando revemos o processo todo, hoje, cinco anos depois. Assim, participei de diversos atos, como a Marcha das Vadias, em plena Jornada da Juventude; do Grito dos Excluídos, de 2013; do Ocupa Câmara; além da realização de ações sozinho.

Minha primeira e maior articulação foi com o artista Pablo Pablo, com quem já tinha uma parceria de longa data. Chegamos a montar uma instalação Pureza na [exposição] Abre Alas, da Gentil Carioca (2010), e, antes disso, já tínhamos feito algumas ações estético-políticas pela cidade. Isso, anos antes do Batman Pobre surgir. Então, o Pablo acionava a direção de câmera e eu acionava o dispositivo-entidade – eram assim nossas videoperformances. Como dividíamos um apê na Glória nesse período efervescente, trocávamos muita ideia e planejavamos algumas estratégias pra ação na rua. Houve outras aproximações com midialivristas do Brasil e de outros países que produziram entrevistas e docs. Teve o Orlando de Guzman, jornalista filipino radicado nos Istêites que produziu um curta

comigo e com o outro Batman, o Eron. O curta se chama Rio bizarro e está na internet. É bem interessante, porque ele aborda a polarização esquerda/direita analisando os dois batmans. Rolou também um encontro muito bacana com os fotógrafos argentinos do Coletivo M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs). Ficaram hospedados lá em casa nesse mesmo período – que foi superefervescente, diga-se de passagem. Articulamos um ensaio fotográfico enfatizando a relação do BP com a cidade do Rio, e isso me ajudou a enxergar uma outra faceta desse art-herói: que era muito regional e muito frágil ao mesmo tempo. Esse ensaio foi muito importante pra amadurecer esse trabalho.

A certa altura dos acontecimentos de 2014, o Batman Pobre foi deixando de ser interessante pra mim. Acho que os trabalhos têm sua duração e possibilidade. Não fiz tudo que eu podia e queria fazer com o personagem, mas eu detectei um desconforto. Então fui me distanciando desse trabalho pra ingressar em outro, que surgiu a partir da greve dos garis, quando eu, incorporado de BP, conheci meu amigo André e passei a me integrar e entregar a outro trabalho de arte e de amor. Eu conheci o Reisado do Morro da Formiga, localizado na Tijuca. Penso que as manifestações não-cooptadas de 2013 realizaram um profundo desmascaramento da realidade brasileira. Não se falava de racismo, de violência policial, de ditadura seletiva antipobre, de cidade como depois de 2013. O Rio foi o estado mais conflagrado pelos megaeventos. O país todo “pagou o pato” (que não é o da Fiesp), mas o Rio foi quem mais profundamente se fodeu e ainda está se fodendo. Por outro lado, foi posta uma lupa gigante sobre coisas graves que vinham acontecendo na normalidade em pleno governo PT, como a militarização das favelas. Se, por um lado, houve uma série de ações de inserção da classe pobre, preta, favelada e feminina (em sua maioria) no circuito acadêmico, que é um dos canais de formação de pensamento; por outro lado, o poder da milícia e da direita ganhou fôlego novo, baseado numa relação promíscua com as elites seculares do Brasil. Hoje meu trabalho é fruto disso. Por minha escolha, entrou em um circuito mais micropolítico e bem demarcado, não é mais apenas uma ação estético-política lúdica, mas uma relação afetivo-

cultural. O que não nega nem a estética, nem a política, mas tem foco numa construção conjunta entre eu e a Formiga; eu na Formiga.

Portanto, a presença do personagem nos atos anti-Copa já era marcante. Nas reivindicações anti-Olimpíadas, Carlos, vestido de “Pobre”, participou do movimento UERJ Resiste e fez uma caminhada com um grupo em torno da área em frente à Aldeia Maraka'nà (novamente o grande território catalisador de lutas). Com uma grande tocha sem fogo, convidava as pessoas a escrever mensagens no corpo do objeto, com o intuito de, ao final, acendê-lo e fazer a missa de extrema-unção do Estado – final que não pôde ser concretizado.



Entrevista com Cecilia Cipriano para a versão em vídeo da pesquisa. 2018. Foto: Guidi Vieira

CECILIA CIPRIANO

A artista Cecilia Cipriano tem formação em artes plásticas – além de uma longa carreira universitária como professora e pesquisadora do Instituto de Química da UFRJ – e desenvolveu um trabalho voltado para as questões das remoções de residências nas

favelas do Rio e a gentrificação da cidade, advindas da implantação dos megaeventos.

O trabalho *O corte* – que rendeu uma exposição, um catálogo e um filme – trata especificamente da demolição de residências no Morro da Providência. Segue o relato da artista, concedido por e-mail:

O meu trabalho O corte consistiu, inicialmente, em uma longa aproximação com a Comunidade de Moradores do Morro da Providência, e, posteriormente, a realização de uma interferência artística, em uma das 832 residências marcadas pela SMH [Secretaria Municipal de Habitação] para desapropriação e demolição. Minha emoção se tornou linguagem artística quando, entre o Natal e Ano-Novo de 2012, e com a ajuda dos moradores locais, pichei e cortei as paredes da casa nº 46 da Rua da Grota, que tinha data marcada para demolição. A intervenção artística foi pensada inicialmente em dar a última utilização a um nobre espaço de moradia que deixou de ter valor de uso, uma recusa ao desperdício. O gesto do corte foi uma confrontação brutal que ressalta o caráter destrutivo do processo de transformação urbana do Morro da Providência para preparar a foto, a cidade, para o teatro internacional dos eventos esportivos Copa e Olimpíadas. A efêmera intervenção na casa-objeto permaneceu in situ apenas alguns dias, e somente os escombros, partes das paredes transformadas em esculturas e os registros fílmicos e fotográficos tornaram-se evidências históricas (memória).

O trabalho O corte não foi, inicialmente, pensado para ser uma ação artística anti-Copa e anti-Olimpíadas, mas acabou tendo também essa perspectiva, pois o que me mobilizou a entender o que estava acontecendo no Morro da Providência em 2011 foi a percepção da grande higienização social pretendida pela Prefeitura do Rio de Janeiro para abrir espaços à iniciativa privada, na construção das obras de reestruturação da região portuária da cidade do Rio de Janeiro. Em junho de 2012 me surpreendi com a rápida transformação daquele espaço urbano sem a participação efetiva da comunidade de moradores, que fizeram parte importante da história da nossa cidade. Através da mídia alternativa

acompanhei os movimentos de resistência de alguns grupos de moradores, principalmente aqueles que tiveram suas casas marcadas pela SMH para desapropriação e demolição, com a finalidade de construção de obras não priorizadas pela comunidade.

Todo o material recolhido e registrado foi deslocado para três exposições, na tentativa de refletirmos sobre o processo de ver, de induzir olhares através dos cortes e dos espaços vazios. É uma tentativa de falar da ruptura entre presente e passado, espaços públicos e privados, e de orientar o olhar para as formas de ocupação do espaço urbano nas grandes cidades. A primeira exposição foi TERRITÓRIOS, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, em novembro de 2013. Em seguida, o trabalho mais estendido foi selecionado no Programa Rumos Itaú Cultural, em 2015, e exposto no Instituto Itaú Cultural/SP. Mais recentemente, em novembro de 2017, no Festival Interuniversitário de Ciência e Cultura da UFRJ, uma das esculturas de alvenaria foi exposta no Parque do Flamengo, em frente ao Pão de Açúcar. A aproximação simbólica e utópica dos dois mundos teve como intenção expor a memória da favela, contrastando junto ao venerado cartão-postal da cidade. Entretanto, a exposição durou apenas 48 horas, sendo removida pela Prefeitura/COMLURB e destinada ao lixo do Caju, o que reforça o abismo existente entre estes dois irreconciliáveis territórios. A favela não existe enquanto lugar no cenário da Cidade Maravilhosa!

Toda a articulação foi construída com os moradores do Morro da Providência ao longo da intensa convivência em 2012. Nas semanas da interferência artística propriamente dita os amigos fotógrafos subiram o morro comigo e deram suportes nos registros fílmicos e fotográficos. Após recolhimento do vasto material, que foi acolhido nos ateliês da Escola de Belas Artes da UFRJ, deu-se início a ricas discussões com muitos colegas e professores desta instituição.

Em 2012 havia uma expectativa, por parte de alguns grupos de moradores, de que a favela iria “bombar”: “os turistas virão e precisamos recebê-los bem”. Pequenos restaurantes e “puxadinhos” para moradia foram improvisados com poucos investimentos, inflacionando, inclusive, o custo

de vida dentro da própria comunidade. Mas, os grandes empresários e turistas não chegaram, e as prometidas moradias para assentamento das famílias desapropriadas não foram construídas. Em 2013, após a remoção de muitas famílias, somente 140 residências foram demolidas, e o projeto de urbanização, abandonado pela SMH, principalmente após as Olimpíadas [em 2016]. E, como não há espaços para ruínas em favelas, os mesmos foram rapidamente reocupados pelo poder paralelo do tráfico, fortificado com o enfraquecimento da UPP local. O Rio de Janeiro conseguiu ser ímpar na tentativa de operar o processo de gentrificação para dar lugar à modernização: além do processo não ter sido espontâneo, e o deslocamento das pessoas de baixa renda ter sido feito na base da força, derrubando paredes e redes sociais, não conseguiu higienizar o Morro da Providência, pérola da região portuária, para entregá-lo aos megaconstrutores, que outrora se mostraram bem interessados na região. O corte nunca teve a pretensão de anúncios sociopolíticos formais. Foi originado de insights e da reação de afetos pessoais que geraram uma rica experiência de campo, que pôde revelar a situação vivida pela comunidade e a conduta do poder público no espaço vulnerável da favela. O olhar artístico e a forma como essa experiência foi exposta parece ter convidado uma boa parte do público atento ao exercício de enxergar o invisível nas relações de poder que se escondem entre uma parede e outra. Transformar imagens em metáforas parece-me uma importante tarefa do artista para deslocar o olhar “acostumado” para lugares alternativos. Se servir da poética é uma arma do artista para alcançar o outro e a si mesmo, é transpor a passagem do singular ao coletivo. Em vez de optar por uma utopia futura, estabelece microutopias funcionais no presente. Embora pareça pouco o que o artista pode fazer frente à força capitalista, tão bem estabelecida na atualidade, a arte é ainda um espaço possível para questionar a retórica neoliberal vivenciada. A pergunta que fica para outro momento é: É possível aproximar favela e museu? Para refletir sobre o local de exposição de trabalhos artísticos que envolvem críticas contundentes ao modelo econômico e social vigente, acho essencial questionar quem pode intermediar esses debates além das universidades.

Quando Cecilia menciona a preparação dos moradores do Morro da Providência para a recepção dos possíveis turistas, faço um paralelo com o filme franco-uruguaio-brasileiro *O banheiro do Papa*, de 2007. O filme romanceia a história de uma família pobre que se prepara para receber os turistas que viriam a reboque com a visita do Papa João Paulo II à pequena cidade de Melo, no Uruguai, em 1988. A família investe todo o seu dinheiro na construção de um banheiro externo à pequena casa para servir, mediante pagamento, a alguns dos 50 mil visitantes esperados para a ocasião. Havia grandes expectativas de toda a cidade, mas o investimento foi em vão: a fala do Papa aconteceu em local distante das residências e das barracas de comida preparadas pelos moradores, durou apenas 15 minutos e os turistas visitantes, além de terem sido pouquíssimos, quase nada consumiram com os moradores, deixando toda a cidade, já empobrecida, agora imersa em grandes dívidas e prejuízos. O filme baseia-se na real visita do Papa a Melo, ocorrida em 8 de maio de 1988.

Quanto ao trabalho *O corte*, de Cecilia, conheci-o na exposição *Rumos*, no Itaú Cultural, em São Paulo. Como ela mesma falou, a questão da gentrificação da cidade, a cidade como mercadoria, a cidade organizada/modernizada para o turismo, para o turista, fica evidente. E em seu trabalho *Apelo ao sal*, no qual coloca uma tonelada e meia de sal grosso nas escadarias de acesso à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, formando um tapete de sal; ou, na obra *Bandeira*, em que envolve em sal a bandeira do Brasil – talvez em um atravessamento de sua formação em química com a formação em artes plásticas –, Cecilia deixa claro seu viés político, no sentido de pensar a *pólis*, a cidade, através da manipulação também destes grandes símbolos governamentais.



Entrevista com Clarice Rito para a versão em vídeo da pesquisa. 2018. Foto: Guidi Vieira

CLARICE RITO

Clarice Rito, que tem formação em dança, desenvolveu diversas ações com os temas gentrificação, cidade de exceção, Copa do Mundo. Em *Vermelhação*, por exemplo, a artista utilizou guarda-chuvas furados, estampados com imagens icônicas de pontos turísticos do Rio, e realizou uma guerra de tinta vermelha no Ocupa Lapa de 2013, onde estes guarda-chuvas eram os escudos, ou, como diz a própria Clarice no documentário “Arte e megaeventos esportivos no Rio de Janeiro”, disponível no YouTube, tratava-se de uma metáfora sobre a segurança no Rio, um escudo furado.

Segue o depoimento da artista, concedido por e-mail:

Brincando de força foi uma intervenção urbana que criei para a 4ª edição do Ocupa Lapa, ocorrida em 16 de fevereiro de 2014. Nela, eu e mais dois performers – Raphael Arah e Jovian Vianna –, vestidos de vermelho, desenhávamos um jogo de força no chão da praça, paralelamente aos Arcos da Lapa, com um pó branco despejado de garrafas e latas de

Coca-Cola de diferentes tamanhos. Os passantes eram abordados para sugerir as letras a preencher as lacunas até formar a frase “CO_A PARA TOD@S”. Uma das lacunas ficava em aberto para que se pudesse preenchê-la mentalmente, provocando diversas opções de sentido à frase. As letras C, L, M, P, R, T, V, ficavam reservadas como possibilidades para preenchimento desta lacuna. A principal motivação para esta criação foi a indignação com o clima festivo que corria na mídia carioca por conta da realização da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos na cidade. Pois se sabia que para a realização destes eventos, a Prefeitura de Eduardo Paes removia e desapropriava inúmeras famílias que viviam nas cercanias de onde estes ocorreriam. Grande parte da população estava insatisfeita com diversos aspectos da política pública, em especial a de gentrificação da cidade. E também com a truculência policial utilizada em operações para sua aplicação e em repressão aos constantes protestos, que expressavam a revolta com a eterna precarização do serviço público, em oposição ao investimento bilionário para a realização de tais eventos (R\$ 25,5 bilhões!). Aliás, o próprio evento no qual meu trabalho estava inserido, o Ocupa Lapa, segundo as palavras dos próprios organizadores, “surgiu para repudiar as ações violentas do Estado contra manifestantes, que, por meio da Polícia, atacou e perseguiu ativistas no dia 20 de junho de 2013, levando terror ao bairro da Lapa”. Diante de todo este cenário, transitar pelas ruas e ver estampada a propaganda do refrigerante mais vendido no mundo dizer “COPA PARA TODOS” soava como uma irônica piada de mau gosto. Logo, a frase virou o mote do trabalho. “Para todos”, quem? Se para a realização da Copa, milhares de pessoas tiveram seus direitos básicos violados? Copa para quem? Se, inclusive, o valor dos ingressos, que variavam de R\$ 30 a R\$ 1.980, não era popular? A sensação geral era a de exclusão... Copa para todos... Os turistas, talvez... Brincando de força surgiu da necessidade de abordar todo aquele incômodo que pairava no ar de forma lúdica, usar o aspecto ingênuo da brincadeira para tratar de nossas agruras, despertar reflexões, de forma menos sisuda, mais atraente. Os artifícios usados mesclavam signos com certa ambiguidade, na tentativa de desenhar um pequeno apanhado dos aspectos de nosso “jogo da vida” – a

cor das roupas, o pó derramado, as frases geradas... A sociedade de consumo, o personagem que dita as regras do jogo, as drogas lícitas e ilícitas e a implicação das políticas relativas a elas, as evoluções linguísticas fundamentadas nas reflexões de gênero (o uso do @), a precarização da vida e a banalização da morte, a menção a uma desconhecida poetisa, o debate sobre o acesso realmente democrático às universidades... Todos esses assuntos – e, quem sabe, ainda outros – podiam ser lidos naquela ação, naquela frase e nos seus desdobramentos.

Divulguei o trabalho antes de sua realização, juntamente com a chamada para o evento em que ele estava inserido. E, depois, divulguei seu registro em mídias sociais – Facebook, Carbonmade, blog. Convidei inúmeros amigos através de um evento no Facebook para realizar a ação comigo. Eu tinha o roteiro e só precisava que viessem vestidos inteiramente de vermelho e dispostos a brincar.

Hoje continuo achando o trabalho pertinente na crítica às prioridades da política pública, aos movimentos de euforia midiática por conta de megaeventos que ocorrem na cidade, à imagem fantasiosa que se tenta fazer dela, de paraíso tropical. Sonho com o dia em que a cidade – o direito à moradia, à segurança, à saúde e à educação – seja para todos...

FLAVIA MEIRELES

Flavia Meireles é uma artista carioca que realizou a palestra-performance *Ocupa árvore*, referência direta ao episódio em que José Urutau Guajajara subiu na árvore da Aldeia Maraka'nà e por lá ficou por 26 horas, em protesto contra o despejo do prédio, ação promovida pelo Estado. Como já mencionado em capítulos anteriores, a questão da aldeia como desejo de território para visitantes (com o plano governamental de, primeiro, construir um estacionamento e, depois, de fazer um Museu do COB) coloca novamente o tópico “turismo” como agregador de controvérsias.

O depoimento de Flavia Meireles sobre o *Ocupa árvore* foi concedido em áudio e em seguida transcrito:



Flavia Meireles na palestra-performance *Ocupa árvore*. Foto: Ju Brainer

Eu trabalho com dança, artes visuais e cinema, nesses intervalos e interstícios. Mas a minha formação mais forte, de mais tempo, é na dança. O trabalho do Ocupa árvore nasceu como fruto do mestrado teórico-prático que eu cursei lá na EBA-UFRJ. Já no meu trabalho anterior, no trabalho Para comer, de 2012, eu tinha interesse na cosmogonia indígena, e eu trabalhei isso através do Manifesto Antropófago. E aí eu percebi que era muito pouco, na verdade, que era uma visão assim muito... Apesar de ser genial, né, o Oswald de Andrade é genial, era uma visão europeizada, europeizante dos universos indígenas, que eu sempre gostei e tenho história na família. E aí aconteceu de eu descobrir a Aldeia Maraka'nà e começar a frequentar, e começar a criar uma relação especial com dois indígenas, a Potira e Urutau Guajajara. Comecei a vislumbrar trazer esse tema para o mestrado, discutindo a relação entre arte e não arte, ou seja, como que é a vida e as experiências. E essa experiência de estar próximo de movimentos sociais, e em especial o indígena, as lutas indígenas, com os indígenas, o que é que isso poderia trazer para a arte, e discutir um pouco essa fricção entre o meu próprio mundo burguês artístico com esse outro modo de ser e de estar indígena, essa nossa dificuldade de enxergar os

indígenas. Se eu pudesse colocar em uma frase, acho que seria isso. E aí é claro que no meio desse caminho tinha uma Copa do Mundo, tinha uma Copa do Mundo no meio do caminho, porque a Aldeia Maraka'nà é localizada ao lado do estádio do Maracanã, então esse território virou uma disputa, virou uma disputa de Estado. E sempre é [uma disputa] porque a questão indígena basal é a questão fundiária, então você vai sempre mexer com o Estado, e nesse caso era mexer com a União, e mexer com os megaeventos, com o megaevento da Copa do Mundo.

Então a partir daí, para fazer sentido junto com a minha escrita, eu fiz uma palestra-performance que no primeiro momento não tinha participação do Urutau Guajajara, mas logo em seguida, a defesa [do mestrado], já, procurei aproximá-lo, e hoje em dia fazemos juntos. Inclusive nesse próximo convite que eu recebi para apresentar, no contexto de um festival sobre arte e luta, teve vários toques que o Urutau deu que eu vou ter que modificar na apresentação, porque ele vai também me dando um outro olhar de como tratar desse assunto, de como me relacionar com isso.

Então hoje em dia tem esse formato, e é muito importante para mim que não seja um trabalho que circule não importa qual seja o contexto: só o apresento em contextos específicos, que possam receber minimamente essas condições. O Urutau vai comigo às vezes, a Potira vai também, e eu tenho muita vontade também de mobilizar as comunidades indígenas em torno. Por exemplo, a gente foi para Recife o ano passado, dentro de um festival indígena, arte e temáticas populares indígenas, então foi muito legal trocar com esses outros grupos e com os indígenas que estavam lá, que eu acredito que essa é a função mais importante do trabalho. Essa é uma plataforma mesmo para encontro de indígenas e não indígenas e dos indígenas entre si. Eu sei que é uma pretensão muito grande e que muito poucas vezes a gente consegue concretizar isso, fica muito aquém da própria luta. Não enxergo esse trabalho como redentor ou como transformador de nada, mas em alguma medida tem ali o momento de encontro, uma possibilidade; e também é uma possibilidade do Urutau estar nesse contexto de arte, que eu acho que cada vez mais seria legal para ele ocupar, então é nesse sentido.

Acho que sobre a pergunta “o que me motivou a construir esse trabalho?”, eu já um pouco, respondi no início: o meu interesse desde sempre pelo universo indígena. Primeiro, como leitora da antropologia tradicional, quando eu estava na faculdade de economia e eu fiz uma disciplina de antropologia econômica que me fez abrir minha cabeça para muita coisa; a partir dali eu comecei a ler muitos antropólogos para falar do universo indígena, fui cair lá no Oswald de Andrade com o trabalho Para comer, e no Ocupa árvore eu acho que foi o momento assim mais maduro até agora dessa relação com o universo indígena, que é de contato com os indígenas, mesmo, e me deixar ser permeada por esse encontro.

Sobre a pergunta “como eu tornei o trabalho público?”, foi através do mestrado. Foi uma pesquisa de mestrado de acompanhamento lá na Aldeia Maraka'nà, descrita na forma de diário, dessa experiência com eles, só que o trabalho final foi autoral, foi feito sozinha, mas atravessada por esse contato e essas vozes e esse estímulo dos indígenas, zero contato com a arte, com outros artistas, mas mais com o movimento de resistência da Aldeia Maraka'nà, e nem com o movimento todo, mas mais com o Urutau e com a Potira, mesmo.

Bem, “como eu penso esse trabalho hoje?”, é o seguinte: eu acho que os megaeventos, nesse caso a Copa do Mundo, foi um momento assim de evidência de uma questão que é uma questão desde sempre, desde a grande invasão, no caso dos indígenas, que é a expropriação da terra e o entendimento de pertencimento à terra que os indígenas têm em contraposição à ideia de propriedade privada, que é o entendimento tradicional da nossa sociedade, de “ter” a terra e não “pertencer” a ela, ser da terra, que é a cosmogonia indígena. Eu acho que esses megaeventos deixam evidente esse conflito que está sempre acontecendo; eles amplificam, aceleram, acho que dão um caráter mais de espetáculo, de visibilidade para algo que está sempre acontecendo, porque a luta indígena pela terra tem 518 anos, e em algumas partes do Brasil ela nunca deixou de ser genocídio indígena. Então como eu penso hoje, é assim: que esse megaevento traz para primeiro plano e não consegue mais esconder algo que acontece todos os dias, mas que não sai nos jornais, não entra em grande circulação

na mídia, que é o processo de expropriação das terras indígenas pelo capital, pelo Brasil, e é o terrorismo de Estado em relação aos indígenas.



Entrevista com Hevelin Costa em 2017. Foto: Guidi Vieira

HEVELIN COSTA

Hevelin Costa é artista visual. Em 2013 realizou a ação *De quem é esse pepino*, onde convidava pessoas para descararem pepinos na rua, e em 2014 fez o hackeamento de figurinhas do álbum da Copa do Mundo, desenhando máscaras de *black bloc* no rosto dos jogadores retratados nas figurinhas. Em 2016, participou como professora do projeto Os Impactos dos Megaeventos Esportivos nos Mercados do Sexo no Rio de Janeiro, que resultou na exposição *O que você não vê: A prostituição vista por nós mesmas*, que foi inaugurada em dezembro 2017 no Centro de Artes Hélio Oiticica.

Segue a transcrição do áudio do depoimento de Hevelin Costa:

O primeiro trabalho do vídeo da performance do pepino, De quem é esse pepino?, foi um trabalho em que eu me juntei com outro amigo artista; perguntei para ele se ele estava a fim, aí ele super topou. Porque, na verdade, a gente estava numa exposição e a gente tinha que fazer um trabalho muito genérico. O tema era de uma aula e era “verde” o tema, muito genérico. E eu falei para ele assim: “Cara, vamos pegar pepinos, que são verdes, e vamos fazer numa manifestação essa semana, dia 20 [de junho de 2013], que vai ter o ato. Você topa fazer isso? Porque sozinha eu acho difícil”. Era um trabalho político, mesmo, com a intenção de chamar as pessoas que estavam indo embora dos seus trabalhos para as barcas [na Praça XV] e chamá-las para a manifestação. Então eu e o Marcel pegamos uma vasilha grande para botar um monte de pepino, levamos uma faquinha... E é engraçado que levar faca, assim, na manifestação... Nesta época ninguém revistava tanto a mochila dos outros, foi uma manifestação após a repressão policial na Alerj, né, então a gente levou faca, os pepinos e começamos a chamar as pessoas para descascar pepino, “de quem é esse pepino?”, então vamos descascar esse pepino aqui, conversando...

Eu tornei esse trabalho público por meio de internet, do YouTube. Eu gosto deste trabalho, foi a primeira vez que eu fui para a rua fazer uma performance, então foi muito importante. Mas hoje eu vejo como algo que é importante porque é interessante, mas eu vejo que ele foi um trabalho muito inicial meu.

Eu descrevo as figurinhas como uma ação coletiva, uma ação coletiva que se deu pra poder hackear aquela ideia da Copa, do jogo, da brincadeira, da coisa de lazer. Foi com esse desejo, como uma intervenção no sistema. A motivação primeira, que foi através de um ato que foi marcado na frente de um shopping, já nem lembro mais onde era, na verdade, isso era 2014, e aí quando cheguei estava uma galera, uma galera! Só que essa galera, olha que doideira, estava todo mundo trocando figurinha, era um monte de gente assim, engravatados e tudo o mais, saindo do trabalho e trocando figurinha. Tanto que as pessoas que foram para manifestação acharam que aquelas pessoas eram da manifestação, e quando a gente percebeu que só tinha gente trocando figurinha, a gente percebeu que não tinha manifestação nenhuma ali.

E aí na hora eu pensei: se tivesse uma parada aqui, assim, e colocasse ali no meio, quem sabe chamasse a atenção dessas pessoas? Então comecei a pensar quanta gente que comprou o álbum de figurinhas e vai ficar trocando figurinha, tudo o mais... E aí eu comecei a pesquisar, e duas coisas aconteceram: uma foi que a Dilma fez isenção de imposto para a FIFA, então a gente pagava um monte de coisa, mas as empresas que estavam trabalhando com aquilo não tinham que pagar nada ao governo, então a Panini [editora do álbum], eu lembro que eu vi que o valor; o valor de arrecadação pela venda de figurinhas seria o valor de um estádio de futebol, e ela, a editora, não estava pagando nada ao governo para poder estar ali lucrando com aquilo. E eu fiquei com isso na cabeça, puta que pariu, a galera comprando figurinha e tudo isso acontecendo e a Panini com essa porra, o governo lavando as mãos. E aí eu decidi fazer o hackeamento de figurinha, e aqui tem uma intervenção com os black blocs, porque os black blocs estavam sendo muito marginalizados na época, e eu pensei assim: jogadores de futebol que ganham milhões, viajam para tudo que é lado, Neymar um cara totalmente desligado da política, é um cara... Se acha branco, muito doído, né? Tem todo esse lugar da fama e tudo mais, e aí eu decidi apagar as imagens deles, de jogadores de futebol, de grandes estrelas, megastars, e comparei eles então aos vândalos, porque eles apoiam tudo isso, quando eles não têm nenhum ato político dentro de um campo de futebol, quando eles lucram com tudo isso, e esquecem o que o país está passando; então eles são os grandes astros, mais do que qualquer outro artista.

Então eu corto o nome deles. Tive um pouco de cuidado para não ter processo individual, né? Se a FIFA quisesse processar, foda-se, mas individualmente, o cara diz sei lá: "Fala meu nome ali, eu sendo comparado a black blocs", então apago o nome, coloco esses indivíduos sem suas identidades mesmo e boto dentro do pacotinho de figurinhas novamente. Então eu abro o pacote sem rasgar, faço a intervenção na fotografia dos jogadores e coloco dentro outra vez, boto a marca das ruas. Porque, assim, somos nós os black blocs. Então boto essa marca dentro desse pacote de figurinhas para quem abrir, ter essa surpresa. E aí eu nunca pensei que

isso traria tanta raiva. E a parada mexeu assim de uma forma como: “Até o álbum de figurinhas vocês estão se metendo, não basta rolezinho, não basta ter manifestação no Leblon, a cidade tá toda quebrada, vocês ainda tão vandalizando o nosso álbum de figurinhas!”. Aí fui numa assembleia na Cinelândia e não conhecia ninguém, nessa época eu morava na Ilha do Governador, então quando tinha assembleia eu quase não ia, ia no ato porque para mim era importante encher aquele lugar, mas nas assembleias eu não conseguia participar mesmo, porque eu trabalhava o dia inteiro e voltava para a Ilha do Governador, e era muito complicado. E aí eu fui nessa assembleia, levei esse trabalho e disse: “Olha gente, eu tô fazendo isso daqui: tô abrindo os pacotes de figurinhas (mostrei como é que abria, tinha uma tática para poder abrir os pacotinhos), e aí faço essa máscara e fecho com cola Pritt, de bastão, e tô indo jogar nas bancas de jornal”. E aí me fotografaram fazendo o passo a passo e jogaram o passo a passo na internet. Desde o início a ideia era de que fosse mesmo uma ação coletiva.

Para o trabalho eu me articulei com não artistas, eu não selecionei as pessoas que fariam. Na verdade, assim, eu fiz sem colocar nome, né, eu não quis botar meu nome porque eu achava que era uma ação da rua, coletiva, não tinha que ter o nome do artista, isso acabaria com o trabalho. Não que eu não ache que o trabalho não é meu, é claro que eu acho que o trabalho é meu, porque foi uma ação pensada, e eu quis que fosse uma ação coletiva que mais pessoas participassem, que qualquer pessoa que decidisse comprar um pacote de figurinhas e fizesse aquilo, jogasse dentro da banca outra vez no chão para alguém achar... Eu fazia isso, eu ia para a banca e deixava cair no chão para o cara (dono da banca) misturar o pacotinho com os outros pacotes e vender daquele jeito.

Então foi assim que eu divulguei, mas o que aconteceu com este trabalho foi que ele tomou uma proporção muito grande na internet. O passo a passo bombou pra caralho, e aí começaram a procurar a galera que tinha postado o passo a passo, e a galera até entrou em contato comigo. Aí veio o Estadão, veio O Dia, veio jornal assim querendo me entrevistar, e aí eu falava que não era para botar meu nome, que era uma artista que estava propondo uma ação coletiva e tudo mais, e aí então para mim, como

artista, as entrevistas para jornais, tudo o mais, não divulgaram mais, só falaram que aquilo estava acontecendo. Mas o grande lance foi esse maluco aí, o Rafinha Bastos, que falou do trabalho no programa dele.

Eu penso hoje da mesma forma que eu pensava: eu amo esse álbum, pensei até se valeria a pena fazer na nova Copa outra vez alguma coisa, mas não sei. Mas eu amo esse álbum, eu gosto muito do que ele me proporcionou e do que ele proporcionou também para as pessoas. Ele trouxe também essa coisa do Rafinha Bastos, de deixar claro que a mídia tava querendo meter o pau em qualquer coisa, em qualquer ação que a gente fizesse, qualquer coisa... Alguém achou as figurinhas [hackeadas], na real? Então como aquilo mexeu, como aquilo mexeu... Deixou muito claro como a mídia naquele momento queria de qualquer forma queimar e detonar qualquer coisa, qualquer coisa que a gente fizesse. Estava incomodando muito e eles queriam acabar com a gente mesmo e manchar nossa imagem e criar; e ele [Rafinha Bastos] criou um personagem para mim, ele coloca um personagem ali dizendo que sou eu o cara e ele é um dos vândalos que está fazendo [o hackeamento], sabe? Então como a mídia cria, então bota tudo em xeque pra mim, eu vejo hoje isso.

MÁRCIO HEIDER

Márcio Heider é um artista plástico que trabalha principalmente com desenho, pintura em telas e pintura mural. Além de ter um trabalho voltado para a arte-educação – por exemplo, fazendo quadros com os alunos de diversas escolas municipais junto ao projeto Ocupa Escola –, participou das Jornadas de Junho de 2013, do Ocupa Lapa e do Ocupa MinC. Seu trabalho mais focado nos megaeventos foi sua participação no filme *Domínio público*, documentário que percorreu as comunidades do Vidigal, Vila Autódromo, Providência, a zona portuária do Rio de Janeiro e o Maracanã, investigando os investimentos para a Copa do Mundo e as Olimpíadas.

Segue o depoimento de Heider, concedido por e-mail:



Márcio Heider e suas produções artísticas. 2019. Foto: Moema Branquinho.

Fui convidado pelos idealizadores do projeto Domínio público em sua fase inicial, como colaborador, para criar uma identidade visual que dialogasse com o público essa temática, que levasse para as ruas a mensagem e as denúncias que haviam no documentário, e que também desse ao seu visual um formato mais artístico. Também criei recompensas criativas (estêncil, cartazes e camisas). [As recompensas a que Márcio se refere são aquelas relativas ao financiamento coletivo do filme, que alcançou os R\$ 90 mil necessários para sua realização.]

Na produção, a maioria eram pessoas do cinema, vários técnicos diferentes, mas na segunda fase, quando fomos para as ruas, tive o prazer de conhecer outros artistas ativistas. Durante as manifestações, onde ocorreram muitas gravações, tivemos vários encontros com artistas nas ruas, naquele tempo.

Acredito que a arte e a cultura, somando-se à educação, são os agentes de mudanças para uma melhor realidade possível.



Still do video Big Brother Favela, de Rafucko, 2015.

RAFUCKO

Rafael Puetter, conhecido como Rafucko, utiliza a linguagem dos vídeos como principal expressão de suas sátiras políticas. Seu trabalho *MonstruáRIO 2016* – loja de antissouvenirs do Rio Olímpico – obteve grande destaque e gerou muitas discussões. Rafucko participou ativamente das Jornadas de Junho de 2013, chegando a ser detido num flagrante forjado de porte de pedras portuguesas. Participou de vários protestos com performances e tem uma profusa produção de vídeos.

Segue o depoimento de Rafucko, por e-mail:

Fiz diversos trabalhos anti-Copa e anti-Olimpíadas. Foram vídeos curtos para YouTube e Facebook, performances ao vivo em protestos e eventos políticos. O que me levou a fazê-los foi a indignação com a corrupção escancarada e as violações de direitos humanos para que os jogos

acontecessem. Desmascarar a propaganda oficial era meu objetivo, resguardando a devida escala do alcance do meu trabalho. Descrevo alguns abaixo [a seguir, transcrições dos vídeos que me foram encaminhados por Rafucko, que descrevem os seguintes trabalhos: 1) MonstruáRIO 2016; 2) Outros registros; e 3) Big Brother Favela]:

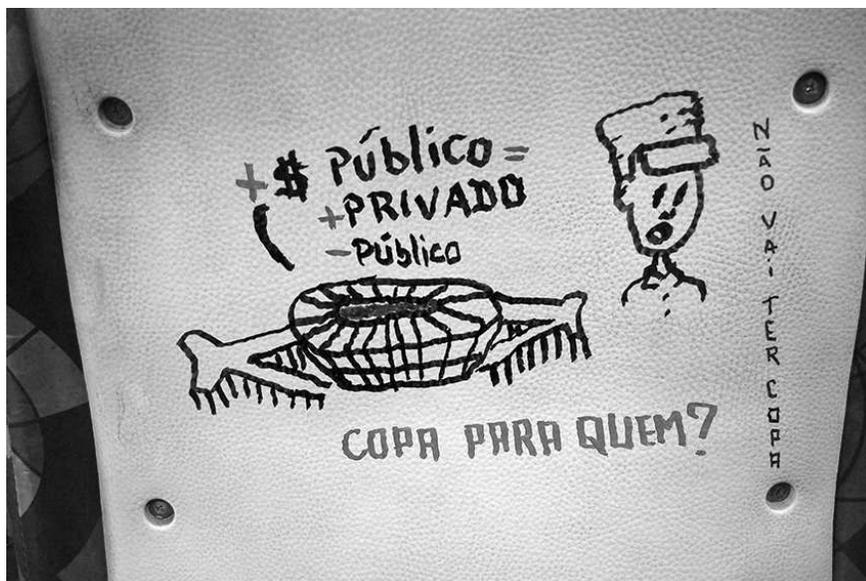
1) MonstruáRIO 2016 – loja de antissouvenirs das Olimpíadas que mostra o lado escondido da preparação dos Jogos: “Bem vindos ao MonstruáRIO 2016, a loja de antissouvenir do Rio de Janeiro pras Olimpíadas. Eu vou apresentar pra vocês o que a gente tem de produto: esses daqui são os cartões-postais. A gente tem com dois motivos: um deles é o do apartheid, que são jovens negros sendo revistados em frente aos anéis olímpicos, e tem este aqui, que é uma foto da Vila Autódromo, uma comunidade que foi removida forçadamente, e este cartão-postal vem com um pedacinho original de um muro da Vila Autódromo. Este daqui está custando 5 reais, e outro é cortesia. A gente tem também as Havaiianas customizadas com estampas de jovens negros sendo revistados na frente do ônibus, a caminho da praia. Tá custando 30 reais. A gente tem o carrinho de brinquedo fuzilado pela PM do Rio de Janeiro. São 111 tiros e custa 111 reais. A gente tá vendendo também o livro Vencendo as adversidades. É a autobiografia da Deize Carvalho, que é uma mãe que perdeu o filho morto e torturado pelo DEGASE (Departamento de Ações Socioeducativas). Tem o quebra-cabeças Costa Barros. O quebra-cabeças forma esta imagem aqui, que é do carro fuzilado 111 vezes pela Polícia Militar. São 111 peças. Esse daqui é o item mais procurado, a caneca do Beltrame, tá custando 40 reais. É o Beltrame e os soldados do BOPE. Aqui qualquer bebida fica intragável. E tem os mascotes de pelúcia para a criançada. O Tratorzão e o Caveirinho, o Tratorzão responsável pelas demolições e remoções ilegais e o Caveirinho de pelúcia, que é o Caveirão, o carro do BOPE que mata. Pra finalizar, a gente tem também os pratos decorativos. Tem três estampas: uma é o uniforme do BOPE para conter as manifestações, a outra é o logotipo oficial do BOPE, e uma comemorativa da ocupação do exército na Maré. E tem o pano de prato do O Globo, que é uma capa do jornal O Globo, com um detalhezinho aqui bem pequeno, se

der pra pegar... O tamanho da nota que saiu quando cinco meninos foram fuzilados pela Polícia Militar do Rio de Janeiro.”

2) Outros registros – *instalação sonora que traduz dados de violência policial durante os preparativos das Olimpíadas em sons, feita em parceria com Tori Holmes, Samuel Van Raansbeck e Nico Espinoza: “Outros registros é uma instalação que transforma dados de violência policial no Rio de Janeiro em sons. A gente coletou dados desde o momento em que o Rio foi anunciado como cidade-sede até a data dos Jogos Olímpicos e, segundo um relatório da Anistia Internacional, neste período a polícia matou mais de duas mil e quinhentas pessoas no Rio, e a gente quer questionar isso – e, em especial, o uso do Caveirão em operações militares na favela. Pro Estado, o morador é como se não existisse, então a gente convidou também as pessoas, os visitantes, para rabiscarem no chão, na parede, e deixarem seu recado para que também as mensagens façam parte desta instalação.”*

3) Big Brother Favela – *performance em formato de reality show durante quatro dias. Quando começa a contagem regressiva oficial de quantos dias faltam para os Jogos Olímpicos, o público é convidado a começar uma contagem progressiva de pessoas que faltam para a festa: “Nesta semana a Prefeitura e os governos brasileiro e do Rio de Janeiro vão lançar uma contagem regressiva para as Olimpíadas de 2016. Enquanto isso, nós da Polícia Militar vamos lançar uma contagem progressiva de corpos. Enquanto eles contam quantos dias faltam, nós convidamos a população a ficar de olho em quantas pessoas faltam para a grande festa no dia 5 de agosto de 2016. E para isso nós preparamos o maior show de realidade que o Brasil já viu: o Big Brother Favela. A partir de terça-feira, dia 4, às 22h, sete suspeitos serão confinados em uma casa, em uma comunidade, e estarão disputando pelo grande prêmio da própria vida e o direito de ficar calado. A cada dia você vai escolher um participante para ser eliminado pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, os responsáveis pela segurança deste grande evento. Nesta terça, às 22h, em bigbrotherfavela.com. Quem viver, verá.”*

Me utilizei da mesma linguagem que o sistema que quero combater utiliza: os souvenirs, o reality show, a música. Me usei das redes sociais para espalhá-los entre ativistas e pessoas ligadas ao tema. Articulei com ambos artistas e não artistas. O Monstruário é fruto de uma residência com mais nove artistas. O Big Brother foi feito com oito performers e não-atores. Outros registros foi feito com dois compositores e uma acadêmica. Continuo ciente da importância destes trabalhos terem existido, mas fico triste ao ver que os eventos aconteceram sem nenhum grande empecilho. Lidei com as críticas valorizando o silêncio e a reflexão, exercitando minha escuta e tentando aprender a partir daquela situação.



O personagem Tavarez em um banco de ônibus no Rio de Janeiro., 2014. Foto: Tavarez

TAVAREZ

Tavarez é um personagem fictício criado de forma anônima, para proteção da imagem de seu autor, surgido dentro do contexto das Jornadas de Junho de 2013. Ele costuma aparecer em forma de

desenhos acompanhados por frases em vários veículos, sendo notório nos ônibus do RJ. Frases como “Cidade Maravilhosa para quem?”, “Libertem os presos políticos”, “Revolte-se” e “Não deixe a resistência morrer” são alguns exemplos da temática desenvolvida pelo autor.

Segue o relato de Tavares:

Os trabalhos são, majoritariamente, para intervenção na cidade. Sempre pensei no sentido de ser contra o que está. Contracultura. Contra o status quo. Contra o senso comum. Contra o capitalismo. E assim fui encontrando a forma e o conteúdo do trabalho. O trabalho que desenvolvo com o Tavares iniciou em 2013, nas Jornadas de Junho, porque percebia que havia uma necessidade de ter um caráter classista nas insatisfações. Era direita e esquerda na rua. Eu já fazia parte de movimento popular de luta por moradia há alguns anos, e quando ocorreram as Jornadas eu acabei criando este personagem, que sempre se pautou pela plataforma de uma cidade anticapitalista.

Não tenho veículo particular, e, como andava muito de ônibus, pensei em deixar mensagens nos bancos, mas com uma estética diferente dos pichadores, que é na maioria das vezes a tag e uma frase. Comecei a tentar fazer charges e caricaturas com textos. Tirava fotos e deixava na página do Facebook e no blog. Hoje tenho até Instagram e Twitter. Hoje vejo que há uma tarefa maior através do trabalho que desenvolvo. Penso em trabalhos mais densos, como história em quadrinhos, fanzines e vídeos. Pois na época dos megaeventos não tínhamos muito tempo, e então o trabalho precisava funcionar como um “molotov”.



Cartazes *Rio 2016, os jogos da exclusão* no centro do Rio. Foto: Frechette

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo este trabalho exatamente dois anos após as primeiras pesquisas formais, coincidindo com o ciclo dos megaeventos esportivos (Copa e Olimpíadas se alternam, acontecendo um megaevento no mundo a cada dois anos). Antes disso eu já estava envolvido com muitos dados, mas não de maneira acadêmica – aliás, como seria possível estar alheio ao que acontecia, vivendo no perímetro urbano da cidade do Rio?

Em 2018 vivemos mais uma vez uma Copa do Mundo, desta vez na Rússia e no Catar, e esta foi mais uma oportunidade de resgatar as memórias do Mundial no Brasil, que, neste trabalho, teve como foco principal territorial a cidade do Rio de Janeiro. As memórias de 2013 foram entrelaçadas também nessas lutas que se ramificaram nos protestos anti-Copa e anti-Olimpíada, e tiveram papel preponderante na realização deste trabalho. Figuras emblemáticas de luta surgiram de 2013 para cá, muitas com destino trágico, como o pedreiro

Amarildo, morto em uma sede da UPP, Cláudia Ferreira, arrastada por uma viatura da PMERJ, Rafael Vieira, injustamente condenado, Marielle Franco, deputada covardemente assassinada, e a estudante de artes Matheusa, também assassinada depois de sair de uma festa. Quis fazer este trabalho também como uma documentação da aglutinação dessas lutas.

Enquanto estava no PPGTUR-UFF, ocorreram os Jogos Olímpicos. Fiz alguns trabalhos artístico sobre este evento, mas não com o mesmo vigor entusiástico de quando questionei a Copa. Acredito que isso se refletiu na pesquisa, e este desânimo foi corroborado pelos artistas que entrevistei: o entusiasmo em 2016 estava mais baixo, apesar do fôlego que as ocupações estudantis de 2015 nos tinham dado. Fatos políticos de 2015, aliás, quase não apareceram nesta pesquisa: foi este o ano de começo da ascensão da mais reacionária direita radical brasileira. Para simbolizar isto, recorro à ação estético-política de Viviany Beleboni, que ocorreu na Parada Gay, em São Paulo (evento que atrai muitos turistas), em junho de 2015. Ela, que é uma mulher trans, encenou Jesus crucificado, e em cima da cruz havia a seguinte mensagem: “Basta de homofobia com LGBT”. Foi o suficiente para que Viviany fosse fortemente hostilizada por estes grupos, chegando ao ponto de, dois meses depois, ter sido agredida na rua com socos e facadas por uma pessoa que a chamava de “demônio”, e dizia que ela merecia morrer.

O turismo, a gentrificação, a cidade-mercadoria, 2013, a Copa do Mundo, o golpe jurídico-midiático-parlamentar de 2016, os Jogos Olímpicos, a arte e as ações estético-políticas envolvidas em todos estes tópicos e eventos são possibilidades de pensar a vida de modo amplo, intenso e engajado.

O próprio termo *turismo*, que eu achava problemático, a princípio, foi ressignificado. Percebi, ao longo de meus estudos e pesquisas, que os termos são mutantes e que há várias acepções dentro de cada ambiente que se cria para eles. Decidi, assim, encarar o turismo radicalmente como experiência de troca humana, e não através de

suas cadeias acessórias mercantilistas, como as companhias aéreas, a rede hoteleira etc. Retirei a negatividade que eu atribuía à palavra turismo, encarando o bem e o mal como consequências do nosso modo de agir em relação às coisas, fatos e atitudes. Assim como Foucault não via o poder como necessariamente negativo, mas produtivo, fui entendendo melhor os trabalhadores do turismo sem julgá-los, e ao mesmo tempo não deixando de combater práticas idealizadas. Afinal de contas, também o afeto que me despertaram estes megaeventos foi combustível de potência não só para este empreendimento crítico da dissertação, mas também serviu de ressonância potente, responsável por dilatar minha visão de mundo. Assim, lembro-me da palestra de Luiz Fuganti chamada “Criação de si como obra de arte”, onde ele diz o seguinte:

A obra de arte do ponto de vista ativo, essa arte intensa que se iguala à vida intensa, e não com a vida extensa, reativa, fraca, essa obra não é só condição da produção de existência como ela é produção da própria existência. Ela estiliza a existência. E uma vez que ela estiliza a existência... Aqui sim a arte se torna política... A arte como outra força, além de estética e plástica, e ética, uma força política, uma força de combate. A arte é um meio sem o qual o combate ficaria mais chato. A arte então é uma zona de criação de interesse, é uma zona de vitalização, ela não é feita para divertir, ela é feita para intensificar, ela não é feita para distender, relaxar, ela é feita para tensionar. (FUGANTI, 2013)

Assim, quero também citar Camila Jourdan, professora da UERJ que foi presa e processada em 2014, no momento da Copa do Mundo, e que escreveu algo pelo qual me senti representado:

O sentimento de revolta funda-se tanto na negação de algo que se julga intolerável, quanto em uma certeza, por mais que confusa, da existência de um direito efetivo, isto é, na afirmação de um sentimento, ou seja, em se dar sentido à existência.

A revolta aparece, então, como um rebelar, que não está ligado a um valor preexistente no que diz respeito ao indivíduo revoltado. Porém, toda revolta é criadora de valores. O revoltado é aquele que contrapõe o que é aceitável ao que não é; portanto, a revolta é também o que cria horizontes possíveis. Se entendemos esta ação como a criação estética, entendemos também a relação interna entre arte e política em uma vida como obra de arte. (JOURDAN, 2018, pp. 180-181)

Escrevi este trabalho com entusiasmo e influenciado, sem dúvida, pelos meus amigos e colegas militantes, aqueles de vida ativa, de potência, que mesmo com todas as mega-adversidades não se deixaram abater e, ao contrário, fizeram e fazem destas adversidades venenosas do cotidiano dos poderes, seu antídoto diário.

P.S.: No dia 15 de julho de 2018, durante a final da Copa do Mundo, quando ocorria o jogo Croácia x França, em Moscou, ativistas do grupo Pussy Riot invadiram o campo por alguns segundos, protestando contra a falta de liberdade de expressão na Rússia de Vladimir Putin, que estava na tribuna de honra do estádio Lujniki. Esta ação estético-política, ocorrida exatamente um dia antes da defesa da dissertação que deu origem a este livro, foi emblemática e serviu como confirmação da necessidade sempre presente de contranarrativas, indispensáveis ao jogo democrático.

REFERÊNCIAS

28 de MAIO, coletivo. “O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)”. In: *Vázantes*, vol. 1, nº 1, 2017.

ABREU, Regina. “A metrópole contemporânea e a proliferação dos ‘museus espetáculo’”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 44, pp. 53-73, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, Chico. *A rua, a nação e o sonho: uma reflexão para as novas gerações*. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2013.

ALLENDE, Isabel. *De amor e de sombra*. São Paulo: Difel, 1986.

ALMEIDA, Leonardo Monteiro Crespo de. “O outro que chega: hospitalidade e comunidade no pensamento de Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy a partir do caso dos refugiados haitianos no Brasil”. In:

Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFBA, vol. 27, nº 2, 2017.

AMARAL, Silvia Cristina Franco, VARGAS, Gabriel Rocha, SANTOS, Marcel Ivan e SILVA, Gabriel Rocha. “A sociedade civil e os conflitos na construção dos megaeventos esportivos no Brasil”. In: *Sociedade e Estado*, vol. 29, nº 2, Brasília, 2014.

ANCOP. Dossiê Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Brasil: Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa, 2014.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e críticas dos principais movimentos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDREOLI, Marcelo e MOREIRA, Tomas. “Uma análise histórico conceitual dos megaeventos esportivos e seus desdobramentos na cidade contemporânea”. In: *EURE*, vol. 41, nº 123, Santiago, 2015.

ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARAÚJO, Braulio Santos Rabelo de. “O conceito de aura de Walter Benjamin e a indústria cultural”. In: *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, vol.17, nº 28, São Paulo, 2010.

ARAUJO, Leonardo e NUNES, Kamilla. “Lutaremos, e ai de quem se opuser ao nosso esforço”. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013, pp. 16-27.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AZZI, Diego. “O mosaico antiglobalização visto sob o prisma de Jacques Rancière”. In: *Plural*, vol. 14, São Paulo, 2007.

BAGGIO, Luiz Fernando. *Enciclopédia das Copas do Mundo*. Nova Terra, 2010.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BENI, Mario Carlos e MOESCH, Marutschka. “Do discurso sobre a ciência do turismo para a ciência do turismo”. Anais do Seminário da ANPTUR – vol. 11, São Paulo, 2015.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003. Disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/caos.pdf>

_____. “Superando o turismo”. S/D. In: *Revista Carbono*, 2014. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/08-hakimbey-michaelhughes/>

_____. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.

BIENENSTEIN, Regina, LOBINO, Camila, OLIVEIRA, Fabricio Leal, Camilla, TANAKA, Giselle M. e VAINER, Carlos. “O plano popular da Vila Autódromo, uma experiência de planejamento conflitual”. Anais do XV Encontro Nacional da ANPUR, vol. 15, Recife, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Maria Alice e Afrânio Catani (orgs.). Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CAMPBELL, Aline. *Portas abertas: três meses na Europa sem um centavo no bolso*. Rio de Janeiro, edição da autora, 2014.

CAMPOS, Luciene Jung, ALQUATTI, Raquel e PEREIRA, Ismael. “Artesanato, cultura e turismo: o discurso estético-político nas arpilleras”. In: *Revista Hospitalidade*, vol. IX, número 2, São Paulo, 2012.

CARDOSO, Eloisa Silveira, GODOY, Karla Estelita, MORETTONI, Marina Marins. “Turismo, simetrias e controvérsias: uma proposta epistemológica baseada em Bruno Latour e aplicada às pesquisas sobre turismo e museus”. In: *Revista Turismo e desenvolvimento*, nº 27/28, Aveiro, 2017.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001

CESAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CHAGAS, Mário. “Os museus na moldura da crise”. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 5. Brasília: Instituto Brasileiros de Museus, 2011, pp. 102-121.

CHEIBUB, Bernardo Lazary. “Reflexões sobre o turismo social a partir da história institucional do Serviço Social do Comércio (Sesc)”. Anais do VII Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. Tema: Turismo e paisagem, uma relação complexa. Universidade Caxias do Sul, 16 e 17 de novembro de 2012.

COAKLEY, Jay, e SOUZA, Doralice Lange de. “Legados de megaeventos esportivos: considerações a partir de uma perspectiva crítica”. In: *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, vol. 29, nº 4, São Paulo, 2015.

COUCHSURFING – website: www.couchsurfing.com, 2017.

CURY, Marília Xavier. “Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu”. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, vol.1, nº 1. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, pp. 87-106.

DAMO, Arlei Sander e OLIVEN, Ruben George. “O Brasil no horizonte dos megaeventos esportivos de 2014 e 2016: sua cara, seus sócios e seus negócios”. In: *Horizontes Antropológicos*, vol. 19, nº 40, Porto Alegre, 2013, pp. 19-63.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELGADO, Manuel. “Artivismo y pospolítica: sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. In: *Quaderns-e*, 18(2), 2013.

DI GIOVANNI, Julia R. “Artes de abrir espaço: Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo”. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, nº 2, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã... (diálogo)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ELIAS, N.; DUNNING, E. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

ELLWANGER, Tiana Maciel. “Manifestações de Junho de 2013: como experienciamos, esquecemos e lembramos na contemporaneidade”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

FERNANDES, Ana e JACQUES, Paola Berenstein. “Territórios urbanos e políticas culturais”. In: *Cadernos do PPG-AU/FAUFBA*, número especial, Salvador, 2004.

FERNANDES, Rui. *Jogos Olímpicos: citius, altius, fortius*. São Paulo: Porto, 1980.

FERREIRA, Glauco B. “Margeando artivismos globalizados: nas bordas do *mujeres al borde*”. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 23, nº 2, Florianópolis, 2015.

FIGUEIREDO, Debora C. dos S; LIRA, Joyce A. de; MOREIRA, Lucas O. da C. “Rio de Janeiro e a política de cidade-espetáculo: a exclusão promovida pelos megaeventos”. In: *Debates sobre direitos humanos fundamentais – volume 2*. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

FOOD NOT BOMBS – website: <http://www.foodnotbombs.net>

FOUCAULT, Michel. “De espaços outros”. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

FORNACIARI, Christina Gontijo. “Junho 2013: arte e política em performances do corpo social”. In: *Pitágoras 500*, vol. 10, 2016.

FRANCO, Marielle. “UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Administração da UFF, Niterói, 2014.

FRATUCCI, Aguinaldo César. “Os lugares turísticos: territórios do fenômeno turístico”. In: *GEOgraphia*, ano 2, nº 4, Niterói, 2000.

GAIGER, Luiz Inácio. “A economia solidária diante do modo de produção capitalista”. In: *Caderno CRH*, nº 39, Salvador, 2003, pp. 181-211.

GIORDANI, M. C. *História da Grécia*. Petrópolis: Vozes, 2001.

GETZ, Donald. “Special Events: Defining the Product”. In: *Tourism Management*, vol. 10, edição 2, June 1989, pp. 125-137.

_____. “Event tourism: Definition, evolution, and research”. In: *Tourism Management*, vol. 29, 2008.

GIORDANI, Mario Curtis. *História da Grécia*. Petrópolis: Vozes, 2001

GODOY, Karla Estelita, ARAUJO, Raniery Silva Guedes de. “O turismo como fenômeno sociocultural: reflexões para além da atividade econômica”. In: *Anais do Seminário da ANPTUR*, vol. 12, 2016.

GODOY, Karla Estelita; MORETTONI, Marina Marins. “Aumento de público em museus: a visitação turística como realidade controversa”. In: *Caderno Virtual de Turismo*, vol. 17, nº 2, pp. 133-147. Universidade Federal do Rio de Janeiro, agosto, 2017.

GODOY, Karla Estelita. “Museus, turismo e controvérsias”. In: *Boletim da UFMG*, ano 43, 2017.

_____. “Museus hostis, turistas hostilis: controvérsias e caminhos da hospitalidade em instituições museológicas sob uma abordagem derridariana”. In: BRUSADIN, Leandro Benedini. *Hospitalidade e dádiva: a alma dos lugares e a cultura do acolhimento*. Curitiba: Prismas, 2017, pp. 261-280.

_____. “Turistificação dos museus no Brasil: para além da construção de um produto cultural”. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 42, Rio de Janeiro, 2010, pp. 197-209.

GODOY, Lauret. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo: Nova Alexandria Ltda, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Os museus e a cidade”. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986

GUTIÉRREZ, Bernardo. “El Guernica de las calles contra la FIFA”. In: *El Diálogo*, Espanha, junho de 2014.

GUTTMANN, Allen. “Berlin 1936: The Most Controversial Olympics”. In: *National Identity and Global Sports: Culture, Politics and Spectacle in the Olympics and the Football World Cup*. New York: State University of New York Press, 2006.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução comentários e notas Mary C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Centauro, 2001.

HOBBSBAWM, E. e RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE. Olympic Games, 2013. Disponível em: <http://www.olympic.org/>

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____(org.). *Apologia da deriva*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JOURDAN, Camila. *2013: memórias e resistências*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

KWON, Miwon. “One place after another”. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA-UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. Trad. de Jorge Menna Barreto.

LANCELLOTTI, Silvio. *Olimpíada 100 anos: história completa dos Jogos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.

LENNARTZ, K. “The Story of the Rings”. In: *The Journal of Olympic History*, vol. 10, December 2001 / January 2002.

LIMA, Mariza Antunes, MARTINS, Clóvis J. e CAPRARO, André Mendes. “Olimpíadas modernas: a história de uma tradição inventada”. *Revista Pensar a Prática*, vol. 12, nº 1, 2009.

MAGALHÃES, Alexandre. “O ‘legado’ dos megaeventos esportivos: a reatualização da remoção de favelas no Rio de Janeiro”. In: *Horizontes antropológicos*, vol. 19, nº 40, Porto Alegre, jul-dez 2013.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo*. Recife: Aplicação/Circuito, 2015.

MAIO, Ivone dos Passos. “Antropologia e Turismo: reflexões teóricas sobre o estudo de processos socioculturais nas localidades receptoras”. IV SeminTUR – Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL Universidade de Caxias do Sul (Mestrado em Turismo), Caxias do Sul/RS, 7 e 8 de julho de 2006.

MARX, Karl. *O capital: tomo 1*. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

MASCARENHAS, Gilmar. “Cidade mercadoria, cidade-vitrine, cidade turística: a espetacularização do urbano nos megaeventos esportivos”. In: *Caderno virtual de turismo* (edição especial: hospitalidade e políticas públicas em turismo), vol.14, supl. 1, 2014.

MENEZES, Francisco Carlos Leme e SANFELICE, Gustavo Roese. “A política e o olimpismo”. Ensaio. Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo/RS, 2018.

MENDES, Daniella Aparecida Tolão e WADA, Elizabeth Kyoko. “Copa 2014: as relações de hospitalidade e hostilidade ao visitante – Brasil”. In: *PODIUM – Sport, Leisure and Tourism Review*, vol. 5, nº 1, janeiro-abril 2016.

MIYADA, Paulo. “Trocas apenas durante a semana: espaços independentes e o Potlatch”. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013, pp. 86-91.

MOESCH, Marutschka. “O fazer-saber turístico: possibilidades de superação e limites”. In: GASTAL, S. (org.). *Turismo: 9 propostas para um saber-fazer*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2008.

MORAES, Nilson. “Museu, poder e políticas culturais no Brasil”. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 5. Brasília: Instituto Brasileiros de Museus, 2011, pp. 80-101.

MORIN, Edgard. “Le XXI^e siècle a commencé à Seattle”. In: *Le Monde*, Paris, 7 de dezembro de 1999.

MOURÃO, Rui. “Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência”. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, nº 2, 2015.

MOTTA, Gilson. “Micro-utopias urbanas: ‘O banquete dos heróis’ pelo coletivo de performance heróis do cotidiano”. *Revista Ecos*, vol. 12, nº 1, ano IX, 2012.

MOVIMENTO PASSE LIVRE – SÃO PAULO. “Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo”. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

NETO, Leon Farhi. “Disciplina ou espetáculo? Uma resposta pela biopolítica”. In: *Revista Aulas*, Dossiê Foucault, nº 3, 2006.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OLIVEIRA, Paula Gorini. “Carnavandalirização: uma rede de arteativismo”. In: *Polêm!ca*, vol. 16, nº 1, 2016, pp. 63-77.

OURIQUES, Ricardo Helton. *A produção do turismo: fetichismo e dependência*. Campinas: Alínea, 2005.

ORTEGA, V. “El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas”. In: *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 10, nº 15, 2013.

PIMENTEL, Mariana. “Fabulemos! Ou como resistir à ficção”. In: GALO, Silvio et al. (org.). *Conexões: Deleuze e política e resistências e...* Petrópolis: De Petrus, 2013, pp. 173-185.

PRONI, Marcelo Weishaupt. *A metamorfose dos Jogos Olímpicos (1896-1996)*. São Paulo: Unicamp, 2004.

_____. “História econômica dos Jogos Olímpicos”. In: Coletânea do VIII Encontro Nacional de História do Esporte, Lazer e Educação Física. Ponta Grossa/PR, UEPG, 2002.

_____. “A reinvenção dos Jogos Olímpicos: um projeto de marketing”. In: *Esporte e Sociedade*, ano 3, nº 9, 2008.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido 5: a prisioneira*. São Paulo: Abril, 1983.

PROVASI, Beatriz. *As guerras nos porta-retratos*. Rio de Janeiro: edição da autora, 2014.

_____. “Atos como Performance na ocupação do espaço urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol. 6, nº 3, pp. 429-459, set./dez. 2016.

_____. “‘Olha eu aqui de novo!’ A tomada das ruas em 2013 e sua poesia inesgotável”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.

_____. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. LINS, Daniel (org.). *Nietzsche, Deleuze, arte e resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária, 2007, pp. 126-140.

RAPOSO, Paulo. “A ‘revolta das barcas’: sobre silenciamento performativo e imaterialidade do protesto na (in)visibilidade contemporânea das periferias urbanas”. In: *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, vol. 1, n° 1, 2016.

_____. “Artivismo’: articulando dissidências, criando insurgências”. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n° 2, 2015.

REZENDE, Renato e MAIA, Ana Maria. *Encontros: Flávio de Carvalho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

REZENDE, Renato e SANTOS, Roberto Corrêa dos. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito/FAPERJ, 2011.

REZENDE, Renato. “Linhas de força do contemporâneo: arte brasileira”. Tese de Doutorado. Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes da UERJ, 2017.

_____. “Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista”. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

RIBEIRO, Carlos H. V., SOARES, Jorge G., e DA COSTA, Lamartine P. “Percepção sobre o legado dos megaeventos esportivos no Brasil: o caso da Copa do Mundo FIFA 2014 e os Jogos Olímpicos Rio 2016”. In: *Revista Brasileira de Ciências e Esporte*. Florianópolis, vol. 36, n° 2, 2014.

ROLNIK, Raquel. “As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações”. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

RUBIO, Katia. *O atleta e o mito do herói*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

_____. “Os Jogos Olímpicos e a transformação das cidades: os custos sociais de um megaevento”. In: *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. IX, nº 194, 2005.

SIGOLI, Mário André e DE ROSE J.R., Dante. “A história do uso político do esporte”. In: *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*. Brasília, vol. 12 nº 2, junho 2004, pp. 111-119.

SILVA, Luiz Carlos Santos da. “O mito das Olimpíadas: Hesíodo, Bacon, Hobbes e a infundável luta dos titãs”. In: *Prometeus Filosofia*, julho-dezembro de 2016, vol. 9, ano 9, nº 20.

STERN, Raquel. “Turismo e pós-modernidade: uma análise do intercâmbio de hospitalidade – o caso do couchsurfing”. In: *Revista Itinerarium*, vol. 2, 2009.

SZANIECKI, Barbara. *Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado*. São Paulo: Anablume, 2014.

TIBURI, Marcia. *Ridículo político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TOLEDO, R. M., GRIX, J. e BEGA, M. T. Silva. “Megaeventos esportivos e seus legados: uma análise dos efeitos institucionais da eleição do Brasil como país-sede”. In: *Revista de sociologia e política*, vol. 23, nº 56, 2015.

ULHÔA, Inês e DIAS, Karine. “Cidade, cultura e turismo: para além do entretenimento”. In: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, vol.13, nº 103, 2012.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 2001.

_____. *Mobilities*. USA: Polity Press, 2007.

VAINER, Carlos. “Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro”. Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR, vol.14, Rio de Janeiro, 2011.

_____. “Megaeventos e a cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro”. Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR, vol. 14. Rio de Janeiro, ANPUR. 2011.

VASCONCELLOS, Jorge e BRANCO, Guilherme Castelo. *Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: LCV-UERJ/SR3, 2010.

VENTURINNI, Tommaso. “Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory”. In: *Public Understanding of Science*, vol. 19, nº 3, 2010, pp. 258-273.

VERGARA, Camile, AGUDELO, Jorge William e HASAN, Ali Salem. “Corpo Transgressão: O vivo que transborda no espaço”. XI Reunión de Antropología del Mercosur, 30 de noviembre – 4 de diciembre de 2015, Montevideu, Uruguai.

VIANNA, Andrea A. “Nem tudo que reluz é ouro: turismo e conflitos urbanos”. In: *Revista de Turismo Contemporâneo*, vol. 3, nº 1, 2015.

VILAS BOAS, Violeta. “Artistic Engagement as a Way of Cultural Heritage Preservation in Rio de Janeiro”. 5th Arte Polis International Conference and Workshop – Reflections on Creativity: Public Engagement and The Making of Place, Arte-Polis 5, 8-9 August 2014, Bandung, Indonesia, 2014.

YALOURIS, Nicolaos. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga: Olímpia Antiga e os Jogos Olímpicos*. São Paulo: Odisseus, 2004.

WADA, Elizabeth Kyoko, AMIKURA Liliane e VILKAS, Ádiler Caroline. “A falácia da hospitalidade: quem cuida do anfitrião em megaeventos esportivos?”. *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 16, nº 1, 2018, pp. 135-146.

WADDINGTON, I. “A história recente do uso de drogas nos esportes: a caminho de uma compreensão sociológica”. In: GEBARA, A.; PILATTI, L.A. (org.). *Ensaio sobre história e sociologia nos esportes*. Jundiaí: Fontoura, 2006, pp. 13-43.