



Clarisse Fraga Zarvos

**Narrativas da peste, poéticas e estéticas de contágio
da Primavera Árabe às Jornadas de Junho**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro
Março de 2018



Clarisse Fraga Zarvos

**Narrativas da peste, poéticas e estéticas de contágio: da
Primavera Árabe às Jornadas de Junho**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer
Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Patrício Fernandes
PUC-Rio

Profa. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro
UFRJ

Profa. Gilsamara Moura
UFBA

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 02 de março de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Clarisse Fraga Zarvos

Graduou-se em Artes Cênicas- bacharelado pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2011 e especializou-se em Licenciatura em Artes pela Universidade Cândido Mendes em 2012. Concluiu o mestrado em Letras/ Literatura, Cultura e Contemporaneidade com bolsa CAPES, em 2014. Foi bolsista de Doutorado Sanduíche pela FAPERJ na Université Paris VII- Diderot. Doutorou-se em 2018, com a presente tese, orientada por Ana Paula Veiga Kiffer.

Ficha Catalográfica

Zarvos, Clarisse Fraga

Narrativas da peste, poéticas e estéticas de contágio : da Primavera Árabe às Jornadas de Junho / Clarisse Fraga Zarvos ; orientador: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2018.

179 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Protestos. 3. Manifestações. 4. Ocupação. 5. Primavera Árabe. 6. Indignados. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

À minha orientadora Ana Paula Veiga Kiffer pelo estímulo e pela parceria para a realização desse trabalho.

À CAPES e a PUC- Rio pelos auxílios concedidos sem os quais esse trabalho não poderia ter sido realizado.

À FAPERJ pela bolsa de Doutorado Sanduíche.

À Universidade Paris VII e à professora Evelyne Grossman por terem me recebido durante o período de Doutorado Sanduíche.

Aos meus amigos muito especiais (que são tantos) pelas diversas contribuições práticas e afetivas.

Aos meus colegas da PUC-Rio por compartilharem experiências e pesquisas, me ajudando sempre que necessário.

A todos os participantes do Laboratório Diagramas Móveis, aos organizadores do projeto T3 (ESMAE) e ao grupo de teatro e dança Kinitiras pela troca artística.

À Andrea Capella pelas fotografias e à Ana Catarina Santos Silva pelas traduções.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

Resumo

Zarvos, Clarisse Fraga; Kiffer, Ana Paula Veiga (orientador). **Narrativas da peste, poéticas e estéticas de contágio: da Primavera Árabe às Jornadas de Junho**. Rio de Janeiro, 2018. 179 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Essa Tese de Doutorado busca elencar diferentes aspectos formais e estruturais presentes em textos teóricos e obras artísticas sobre o tema da “peste”, para a partir dessa análise, formular uma possível chave de leitura para uma série de protestos e mobilizações sociais que ocorreram no mundo todo, entre os anos de 2011 e 2013, começando pela Revolução de Jasmim, na Tunísia e indo até as Jornadas de Junho, no Brasil. A questão do contágio, da indignação, assim como a dificuldade de identificação de um único programa político ou direcionamento partidário são alguns dos assuntos que atravessam as revoltas populares em questão. Levando em consideração o fato de que a pesquisa se estrutura a partir de uma abordagem estética dos protestos, as insurreições aparecem sob a ótica de trabalhos artísticos que fazem referência ao tema, como filmes, *performances*, espetáculos de teatro e dança, assim como ações estético-políticas que foram realizadas diretamente nas manifestações em questão. A escolha por intervenções estéticas se justifica pelo reconhecimento da diluição entre as fronteiras que separam arte e vida, criação e política. A rua é vista como uma espécie de palco da encenação urbana e os protestos, como movimentos que abalam de maneira direta a coreografia das grandes cidades.

Palavras-chave

Protestos; manifestações; ocupação; Primavera Árabe; Indignados; Jornadas de Junho; contágio; viralização; peste; coreopolítica.

Résumé

Zarvos, Clarisse Fraga; Kiffer, Ana Paula Veiga (directeur de thèse). **Récits de la Peste, poétiques e esthétiques de contagion: du Printemps Arabe aux Journées de Juin.** Rio de Janeiro, 2018. Tese de Doutorado – Département de Lettres, Programme de Littérature, Culture e Contemporanéité, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette Thèse de Doctorat cherche à établir différents aspects formels et structurels présents dans des textes théoriques et dans des oeuvres artistiques autour du thème de la « peste ». L'objectif est de formuler une possible clef de lecture pour une série de protestations et de mobilisations sociales qui se sont déroulées autour du monde entre les années 2011 et 2013, en commençant par la Révolution de Jasmin, en Tunisie, et en allant jusqu'aux Journées de Juin au Brésil. La question du contagion, de l'indignation et la difficulté d'identification d'un seul programme politique ou d'une tendance de parti sont quelques-uns des sujets qui croisent les manifestations populaires en question. Si l'on prend en considération le fait que cette recherche est structurée autour d'une approche esthétique des protestations, les insurrections apparaissent sous l'optique de travaux artistiques faisant référence au thème, tels des films, des performances, des spectacles de danse, des spectacles de théâtre et de danse, tout comme les actions esthético-politiques qui ont été réalisées directement lors des manifestations en question. Le choix pour ces interventions esthétiques se justifie à travers la reconnaissance de la dilution entre les frontières séparant l'art et la vie, la création et la politique. La rue est vue comme une espèce de plateau pour les mises-en-scène urbaines, et les protestations comme des mouvements capables de secouer de manière directe la choréographie des grandes villes.

Mots-clefs

Protestations; manifestations; occupation; Printemps Arabe; Indignados; Journées de Juin; contagion; viralisation; peste; choréopolitique

Sumário

1. Introdução	9
1.1. Motivações	9
1.2. Procedimentos de escrita	17
1.3. Ação “Rascunho para o fim do mundo”	19
2. Narrativas da peste	25
2.1. Ação: “Narrativas da peste”	25
2.2. Anotações sobre a peste	27
2.2.1. Características principais	27
2.2.2. Genealogia	32
2.2.3. Literatura e cinema	42
2.2.3. Pensamento crítico e teatralidade	51
3. O que vocês querem, afinal? – Olhares estéticos sobre protestos de 2011 e 2013 ao redor do mundo	63
3.1. Ação “O que vocês querem, afinal?”	63
3.2. Os indignados se levantam	66
3.3. Da Primavera Árabe às Jornadas de Junho: alguns casos de ações estéticas e políticas	72
3.3.1. “Assim que abro os meus olhos” e a Revolução de Jasmim na Tunísia	72
3.3.2. “A Revolução Pixelada” e os protestos na Síria	74
3.3.3. <i>C(H)OEUR</i> e os indignados espanhóis	77
3.3.4. <i>Holidays in Greece</i> e a Ocupação da Praça Sintagma	79
3.3.5. <i>Occupy Wall Street</i> : nós pedimos o impossível	81
3.3.6. <i>Thriller</i> e os estudantes chilenos	85
3.3.7. Utopia Russa e os protestos em Moscou	87
3.3.8. O Homem de pé e a onda de protestos na Turquia	89
3.3.9. As Jornadas de Junho de 2013: Copa pra quem?	91

3.4. Procedimentos políticos e estéticos dos levantes	99
4. Rua, cena, epidemia e política	111
4.1. Ação: “Ela não aguentava mais ou epidemias de dança”	111
4.2. Coreopolíticas e o “Teatro e a Peste” como mediadores críticos de leitura dos Protestos dos Indignados	116
4.2.1. Dança, movimento e coreopolítica	117
4.2.2. Dança, peste e protestos	137
5. Conclusão	159
6. Referências bibliográficas	167

1

Introdução

1.1. Motivações

No ano de 2012, após concluir a graduação no Bacharelado em Artes Cênicas, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), iniciei minha trajetória na Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Diversos fatores me atraíram no programa, dentre eles, a amplitude dada às abordagens transdisciplinares, as múltiplas formulações teórico-críticas presentes no terreno da contemporaneidade e o acolhimento de uma gama variada de objetos e problemas de investigação. A transversalidade das perspectivas epistemológicas e a possibilidade de trânsito por diversos campos de indagação da cultura contemporânea foram fatores decisivos na escolha do curso e que me estimularam a desenvolver essa Tese. Além da pesquisa acadêmica, sou artista e trabalho com teatro, dança e *performance*.

Inicialmente, meu projeto de Tese tinha como proposta dar continuidade à minha pesquisa de Mestrado. Na dissertação “Dramaturgia de Gestos”, eu buscava estabelecer uma formulação crítica do conceito de “gesto” a partir de exemplos de vídeo-dança contemporâneos. A escolha da dança como dispositivo se justificava por um interesse em assuntos frequentes na constelação que envolve um determinado tipo de estética e de experimentação, como por exemplo, a investigação sobre a linguagem material dos corpos, a compreensão de diferentes planos, de diferentes eixos, de dinâmicas rítmicas, de intensidades, de formas, de críticas e políticas do corpo. Assuntos muito caros ao que poderíamos chamar de “temas da dança” e que atravessam também questões de diversos outros campos estéticos, políticos e filosóficos. Além de textos escritos por teóricos das artes performativas, busquei referências bibliográficas em obras de autores que não necessariamente mencionavam a dança para falar de gesto. Desde o Mestrado, meu interesse aponta para lugares híbridos onde vida e arte, dança e pensamento, confundem-se, misturam-se e questionam-se.

Em uma etapa inicial do projeto de Tese, optei por aprofundar a pesquisa sobre o gesto através de um estudo daquilo que chamava, ainda de modo muito incipiente, de “gesto coletivo”. A ideia era desdobrar os elementos desenvolvidos no Mestrado, dando ênfase à potência e às indagações geradas pelo acúmulo de corpos concentrados em uma mesma atitude gestual. Mais do que perceber a repetição de uma mesma condição formal e figurativa, como se os corpos agissem de modo “espelhado” em uma espécie de coro único, eu desejava promover questionamentos sobre a coincidência de um somatório de atitudes em um mesmo espaço-tempo, que podiam inclusive ser dissonantes e formalmente diferentes. Para definir os objetos de estudo passei a pesquisar trabalhos performativos realizados não em salas de espetáculo, mas na rua. Eu me interessava pela ressonância dessas ações no contexto urbano. Minha curiosidade apontava para os efeitos de um gesto estético, feito por mais de uma pessoa e sua reverberação no emaranhado de ações, também coletivas, do dia-a-dia, que não necessariamente estavam motivadas por alguma intenção artística.

Após assistir alguns registros em vídeo dessas proposições fui percebendo que muitas vezes minha atenção voltava-se justamente para os transeuntes que eram atravessados pelas *performances*. Motivavam-me não apenas as reações, mas também as interferências dos passantes. Embora, não participassem com um projeto criativo consciente, muitos desses cidadãos “comuns” não-artistas – em relação evidente ou não com as obras – eram autores de gestos que abalavam uma determinada percepção da realidade. Alguns deles intervinham no espaço de tal forma que eu não conseguia parar de olhá-los. O que estava em jogo, para mim, não era uma divisão entre arte e não-arte. Outra vez, eu estava sendo balançada pela tensão e contaminação entre arte e vida, entre cotidiano e estética, entre criação e existência. Foi nessa etapa do processo, que decidi mudar o foco da Tese. Ao invés de analisar o impacto de um gesto coletivo através de propostas assumidamente artísticas, realizadas no espaço urbano, passei a querer investigar o próprio ambiente da rua como palco de ações de onde se destacariam tais gestos e dramaturgias.

A princípio, meu impulso era estabelecer uma visão quase topográfica do espaço público. Havia uma vontade inicial de “olhar a cidade do alto” para em seguida “narrar seus acontecimentos”, como se fosse possível interpretar a escritura dos deslocamentos urbanos. Tal abordagem me remeteu à uma figura

apresentada por Michel de Certeau, no livro “A Invenção do Cotidiano”. No capítulo “Caminhadas pela cidade”, Certeau descreve uma espécie de personagem que sobe no topo do World Trade Center e se vê arrebatado pela visão da paisagem. No alto da torre esse homem parece escapar momentaneamente do enlace das ruas, que o “faz girar, rodar, ser jogado, segundo uma lei, muitas vezes anônima que determina o trânsito e o tráfego das pessoas” (Certeau, 2008, p. 170). A distância e a elevação o transfiguram em uma espécie de *voyeur* que acredita na sua capacidade de ler o mundo e na sua capacidade de olhar – como autor ou intérprete – para aquele caótico texto urbano, como se fosse possível ver o conjunto e totalizar a narrativa desmesurada de uma grande cidade.

O desejo de ver a cidade, segundo Michel de Certeau está presente há muitos anos. As pinturas medievais e renascentistas representavam a cidade pela perspectiva de um olho, uma espécie de visão do alto. Sobre este aspecto, Certeau diz: “Elas (as pinturas) inventavam ao mesmo ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Esta ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses”. (Certeau, 2008, p. 170-171). Segundo Certeau, a cidade-panorama é um simulacro teórico e visual, uma espécie de quadro que tem como condição a possibilidade de esquecimento e desconhecimento de suas práticas. *Embaixo*, os “praticantes da cidade”, pedestres, caminhantes, e transeuntes – seres cujos corpos no limiar da invisibilidade obedecem à trama de um texto urbano – jogam com espaços que talvez eles próprios não enxerguem.

Assim como o personagem de Certeau, eu também quis me dedicar à impossível tarefa de tentar decifrar os textos dos transeuntes, dos carros, dos edifícios das máquinas, dos bichos, nos lugares em que passava, como se fosse possível me destacar momentaneamente. Mas como dar conta de uma narrativa tão híbrida e plural como a do espaço urbano? A poética da cidade marcada por um entrelaçamento de corpos parece fugir desse tipo de legibilidade distanciada. As infinitas tessituras se atualizam e se modificam, carregam significados díspares, funções cambiantes, que não podem ser capturadas por uma relação que desenvolva uma total separação entre sujeito e objeto. Para além de uma fantasia totalizante, existe um estranhamento do cotidiano, práticas que escapam à geometria, ao espaço geográfico, às visualidades e à teoria. No texto da cidade

visível, outras poéticas e outras experiências, para além das tradicionalmente discursivas se destacam.

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece, indefinidamente, outra. (Certeau, 2008, p. 171).

Do texto de Certeau evidencio dois pontos que foram importantes para o encaminhamento da minha Tese. O primeiro – mais aparente – diz respeito a impossibilidade de se fazer uma leitura panorâmica distanciada da cidade a partir da perspectiva de um olho único, ainda mais sendo essa cidade contemporânea a nós. Afinal de contas, somos leitores, mas também personagens da escritura. Ocupamos lugares de fala, trajetórias e histórias que permitem que transitemos por determinados espaços e que impedem que frequentemos tantos outros. Visto que meu desejo é fazer um recorte da cidade no período em que vivo, considerando que meu objetivo é falar de uma cidade que se transforma paralelamente à escrita acadêmica e que tenho como material expressivo uma Tese vinculada à uma programa de Pós-graduação, me pergunto que procedimentos e materiais tenho à minha disposição. Reconheço que não há apenas uma forma e acredito serem inúmeras as abordagens e metodologias. Entretanto, o segundo ponto que chamou minha atenção no capítulo de Certeau e que sem dúvida influenciou no meu encaminhamento de pesquisa é o destaque dado pelo autor ao limite da discursividade, seja ela textual, teórica, geográfica ou imagética. Que outras poéticas são possíveis?

É sob esse aspecto que retomo meu projeto inicial de trabalhar a partir do teatro, da dança e da *performance*. Não por achar que tais linguagens sejam mais eficientes que a linguagem escrita, mas justamente por acreditar na transversalidade de poéticas plurais (incluindo a teórica e literária) para formular algo que escapa aos limites da definição. Escolho as “artes vivas”¹ por familiaridade, pois é através delas que estou mais acostumada a olhar para o mundo. Do teatro e da dança destaco a noção de “dramaturgia”, dando ênfase à uma escrita que se estrutura para além das palavras. Uma escrita cênica que valoriza a importância de diferentes elementos, como por exemplo: participantes, objetos, cenários, paisagens, textos, sonoridades, estados, ritmos, vibrações,

¹ Tomando de empréstimo a expressão francesa *arts vivants*.

intensidades, cores, entonações, densidades, volumes, entre outros. O cruzamento entre teoria, *performance* e política manifesta um interesse de trânsito por diferentes práticas de ação e de pensamento, a fim de tornar visível a reflexão e de encarar o debate enquanto mobilização.

O que leva um corpo a se mover ou a permanecer parado? Que forças incidem sobre os corpos para que eles se conformem ou se deformem de um determinada maneira? A escolha da cena como instrumento para o debate sobre a cidade marcou uma etapa importantíssima no meu processo de escrita. Foi através dela que eu entrei em contato com um dos autores fundamentais para o encaminhamento desta pesquisa, André Lepecki, escritor, curador e professor associado ao Departamento de Estudos de Performance, na *Tish School of Arts*, da Universidade de Nova York. Em diferentes textos, Lepecki reconhece múltiplas formações do coreográfico no espaço urbano. De acordo com a sua abordagem, a estética aparece vinculada ao conceito de *performance* de uma coreografia social e apresenta como função, o estabelecimento de um espaço no qual diversas possibilidades sociais podem ser ensaiadas e performadas. Em uma espécie de dança de carros, pedestres e edifícios, a coreografia se estabelece como instrumento de estruturação do vai-e-vem das grandes cidades.

Meu encontro com esses dois autores, Certeau e Lepecki, se deu em um contexto político muito específico. Se fosse em outra época, possivelmente minha abordagem teria sido outra. Iniciei o Doutorado em março de 2014, mais ou menos no mesmo mês que defendi minha dissertação de Mestrado. Nessa ocasião, as “Jornadas de Junho de 2013”, possível denominação dada a uma série de protestos que eclodiram em diversas cidades no Brasil, ainda não haviam completado o seu primeiro aniversário. Desde 2011 (e um pouco antes), o mundo vinha sendo atravessados por uma eclosão viral de protestos e mobilizações sociais por todo o mundo. Tunísia, Líbia, Egito, Iêmen, Bielorrússia, Grécia, Turquia, Espanha, Portugal, França, Inglaterra, Estados Unidos, Chile, Brasil, entre outros. Tendo como pano de fundo uma crise econômica e social que vinha se agravando desde 2008, movimentos presentes em diversos países propagavam-se de forma epidêmica. No norte da África, as revoltas se organizaram a partir de uma necessidade democrática em oposição a um longo período de ditadura. Na América Latina, a reivindicação estudantil destacava-se, contando com o apoio de diversos setores. Nos Estados Unidos, a ocupação de Wall Street repercutiu em

centenas de cidade, em protestos e greves baseados na denúncia a bancos e corporações.

Ainda que apresentassem reivindicações específicas em cada região, muitos destes atos se estruturaram sob formas de luta semelhantes. Além da revolta diante de uma certa ilusão democrática, os acontecimentos em questão traziam uma espécie de catarse, uma consciência de solidariedade mútua e um êxtase político no qual os envolvidos sentiam-se parte de um processo coletivo difundido sobretudo pela *internet*. Henrique Soares Carneiro, na introdução da coletânea “Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas”, diz:

Houve uma sincronia cosmopolita febril e viral de uma sequência de rebeliões quase espontâneas surgidas na margem sul do Mediterrâneo e que logo se manifestaram na Espanha com os Indignados da Puerta del Sol, em Portugal, com a Geração à Rasca, e na Grécia, com a ocupação da Praça Syntagma. (Carneiro, 2012, p. 8)

A ocupação das praças e dos espaços públicos, bem como a articulação desses movimentos por meios e redes alternativas de comunicação marcam pontos comuns das linhas de ação. A rebelião popular voltou a ser um tema frequente na vida dos cidadãos, não sendo raras as comparações com o ano de 1968 e até mesmo com insurreições mais antigas, como a Primavera do Povos, em 1848. Todavia, diferente das insurgências anteriores, muitos dos eventos contemporâneos emergem de uma insatisfação que aparece dissociada de uma única identidade ideológica. É possível perceber nesses movimentos, uma proliferação de desejos e palavras de ordem, muitas vezes divergentes entre si. A ausência de um programa claro – bastante criticada pela mídia “oficial” e por alguns estudiosos – também se coloca como elemento repetido em alguns desses levantes. Se por um lado, a indefinição de um conteúdo programático em grandes ações coletivas pode representar um movimento massivo alienado e sem reflexão, por outro, também é possível pensar que estas ações talvez venham se estabelecendo como uma espécie de resposta a questões que ainda não puderam ser formuladas, provavelmente porque os conceitos utilizados atualmente, como “democracia”, “liberdade” e “direitos”, se apresentam em conflito com a realidade em que se desenvolvem. Que questionamentos estão sendo feitos? Que condições favorecem a eclosão quase sincronizada desses episódios? Que propostas ainda estão por vir? De que maneira o vazio presente na ausência de definição não abre espaço para o novo impensado? Não estariam os nossos vocabulários e

procedimentos já saturados? De que novos programas, novas palavras, novos conceitos nós precisamos?

Pessoalmente, em meados de 2011, eu já tinha curiosidade sobre a Primavera Árabe. Também em 2011, fiquei bastante atenta às ocupações em Nova York e às manifestações dos estudantes no Chile. Nesse mesmo ano participei de algumas “ocupações” em teatros e em defesa de manifestações artísticas em espaços públicos, no Rio de Janeiro. Em 2013, estive presente em algumas manifestações decorrente das Jornadas de Junho, como protestos contra a desmedida violência policial amparada pelo poder do Estado, protestos contra o até então governador Sérgio Cabral, protestos em defesa da permanência dos índios na Aldeia Maracanã, protestos em apoio à greve dos garis e em apoio à greve dos professores estaduais e municipais. Protestos muitas vezes heterogêneos no que diz respeito a discursos e procedimentos, mas que também se colocavam em consonância com manifestações de diversos pontos do planeta.

Sem perder de vista as notáveis diferenças de contextos e lugares, eu passei a identificar nessa “onda viral de protestos” uma espécie de repetição, de *slogans*, de insatisfações, de procedimentos, de divulgação, como se fossem constituídas por dramaturgia próximas e relacionadas. Ocupação de espaços públicos. Assembleias. Multiplicação de pessoas. Violência policial. Bombas de gás. Dispersão. Máscaras. Pouca ou nenhuma cobertura da mídia oficial. Câmeras de celular e *live streaming*. As coisas se repetiam mais ou menos em uma certa ordem em vários lugares.

Nesse ponto da pesquisa, decidi que faria um inventário de manifestações realizadas entre 2011 e 2013, no mundo todo, para em seguida destacar pontos relevantes dessas “dramaturgias” coletivas e urbanas, estabelecendo um diálogo com o conceito de “coreopolítica”, de André Lepecki. Ao perceber os protestos como uma forma de encenação das ruas passei a me perguntar que elementos presentes no eventos estudados seriam capazes de desarticular, ainda que momentaneamente a coreografia automatizada das cidades, ou pelo menos seriam minimamente capazes de expor determinados contratos sociais, clamando por novas possibilidades. Em um fluxo contraditório de reflexão, também passei a me perguntar sob que aspectos esses levantes eram ainda em certa medida previsíveis e assimilados por uma espécie de padrão de protestos, a ponto de repetirem uma

série de procedimentos já conhecidos, ocupando um espaço já destinado aos protestos.

A ideia de utilizar a “peste” como chave de leitura veio somente na minha Qualificação de Doutorado, após a definição do estudo dos protestos como tema da Tese e da abordagem da rua enquanto dramaturgia e encenação. O primeiro texto que me chamou atenção sobre o assunto foi “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, no qual o autor borra as fronteiras que separam teatro e vida pública e percebe na peste a potência caótica somada a uma espécie de contágio, capaz de desestruturar o funcionamento já instituído e reconhecido de uma cidade. Arte, vida e política se alimentam e se misturam. A cidade é vista como palco da encenação das relações sociais e o teatro é extensão da vida. A questão do contágio um fator fundamental presente no texto e que conecta a peste aos protestos contemporâneos.

O termo “viralização” aparece em diferentes reportagens e artigos referentes às manifestações. O aspecto epidêmico no texto de Artaud, me fez procurar outros textos de diversos autores sobre o tema da peste e uma vez que comecei a me aprofundar mais nessa literatura passei a perceber outros pontos de ligação que me ajudaram a destacar temas e funcionamentos das revoltas populares. Para além da doença, as narrativas sobre a epidemia propõem uma formulação sobre política muito específica, uma espécie de diagrama que ajuda a dar corpo a uma rede de elementos e discursos. A questão da “peste” não aparece como metáfora ou alegoria e sim, como um campo teórico crítico que apresenta algumas provocações para o assunto da Tese.

A escolha por objetos de estudo recentes, sem dúvida se apresenta como um forte desafio para o processo de escrita. Os reflexos dos protestos ainda afetam nossos corpos e nos falta distância temporal para compreendermos quais serão os efeitos a longo-prazo desses acontecimentos. Nesses últimos anos pude observar uma grande diversidade de abordagens sobre o assunto das manifestações que tiveram lugar no período destacado. Até o fim da escrita da Tese, colegas vieram me sugerir textos sobre o tema. Tanto textos da época em que os protestos se desenrolaram, quanto textos recém-escritos. A atualidade da discussão me permitiu entrar em diálogo direto com boa parte dos meus interlocutores, sendo inclusive, em alguns casos, essa interação pessoal e presencial. Nesse contexto, o imaginário da peste – muitas vezes associado a

períodos históricos anteriores, como a Idade Média e o século XIX – é evocado aqui, justamente para promover uma fricção entre diferentes temporalidades e linhas discursivas, que apesar de terem qualidades estéticas diferentes apresentam um elo comum, que é o abalo de uma comunidade a partir de um acontecimento compartilhado. Apresento nessa Tese uma leitura a partir da questão da encenação e da peste, não por crer que esta seja a única interpretação possível para os acontecimentos recentes e nem mesmo por acreditar que essa seja uma perspectiva completamente original, mas sim, porque gostaria de acrescentar mais um ponto-de-vista a esse debate tão fragmentado e complexo.

1.2. Procedimentos de escrita

Os capítulos dessa Tese correspondem às três etapas argumentativas da pesquisa. No capítulo intitulado “Narrativas da Peste”, apresento de maneira expositiva, mas nem por isso menos crítica, alguns textos que atravessam ou são atravessados pelo tema da peste. Tendo como base documentos históricos, tratados médicos, romances, peças de teatro, espetáculos de dança, filmes e textos críticos, procuro destacar algumas características e conceitos recorrentes nas narrativas, para a partir de um processo interseccional definir o *corpus* teórico que será utilizado como chave de leitura nos capítulos seguintes.

No capítulo seguinte, “O que vocês querem, afinal? – Olhares estéticos sobre protestos de 2011 e 2013 ao redor do mundo” faço uma breve contextualização do panorama político, econômico e social, que culminou na Primavera Árabe e em diversos outros protestos no mundo todo. Amparada por autores como Georges Didi-Huberman e Judith Butler, dou ênfase ao termo “levante” para me referir a esses processos. Trago como exemplo, diversos trabalhos artísticos que citam de maneira direta os protestos em questão, bem como ações estético-políticas que foram realizadas durante as manifestações, para a partir da análise dessas intervenções destacar procedimentos poéticos comuns. Tais semelhanças formais e conceituais aparecem como aspectos reveladores da estética das próprias manifestações, na medida em que “forma” e “conteúdo” se complementam e se confundem.

Importante ressaltar que tanto o primeiro, quanto o segundo capítulo possuem um caráter narrativo e optam por apresentar uma grande quantidade de exemplos, situações, objetos de estudo e análise de casos, certas vezes sem se aprofundar ao máximo em cada um dos exemplos evocados. Tal metodologia de proliferação de casos e conceitos, mais “horizontal”, que “vertical”, se justifica em proveito de uma sequencialidade ininterrupta, que embora à primeira vista possa parecer superficial, deseja representar, re-apresentar, teatralizar e performar as aparições plurais dos eventos descritos, apontando para os limites interpretativos de tais acontecimentos.

No capítulo “Rua, cena, epidemia e política” faço um cruzamento entre os capítulos anteriores. Em um momento inicial, explico conceitualmente a relação entre o movimento das ruas e a abordagem da vida urbana pelo ponto-de-vista coreográfico. Em seguida, partindo do texto “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, relaciono o tema da peste à cena e à discussão política, para enfim pensar nos pontos de convergência e divergência entre peste, estética e protestos. Nesse capítulo, me questiono em que medida essa tripla relação ajuda na formulação de reflexões pertinentes no contemporâneo e até que ponto, essa relação se revela frágil e limitada, visto que determinadas chaves de leitura não são inquestionáveis e absolutas.

Ao longo da escrita dos capítulos procurei articular fatos concretos que se desenrolaram recentemente no mundo todo com debates e questões levantadas por autores e pensadores das mais diversas naturezas. Acredito que a pluralidade de materialidades de alguma forma me ajudou complexificar a questão da interlocução, ainda que sem perder o rigor em relação ao tema estudado. Embora o envolvimento da minha vida pessoal com a pesquisa fique evidente ao longo do texto, a Tese apresenta *grosso modo* um formato “acadêmico”, que bem ou mal segue as normas e estruturas de apresentação da universidade, sem nenhuma experimentação de linguagem evidente. Não obstante, incentivada pela minha orientadora, pelos meus colegas de curso e a partir de uma observação feita durante a Banca de Qualificação² escolhi inserir um pouco da minha pesquisa performativa na Tese.

² Composta por Mariana Patrício Fernandes e Frederico Coelho.

Isso porque durante a Qualificação decidi falar um pouco mais sobre uma personagem conceitual que havia surgido em um laboratório de criação dramaturgica do qual eu fazia parte, organizado pelo grupo carioca Brecha Coletivo. A personagem, que recebe o nome de Lucrécia Aldunate Sampaio foi criada em 2013, um pouco após as Jornadas de Junho. Em sua primeira aparição cênica, fruto de uma improvisação, Lucrécia entrava na sala de maiô e pé-de-pato e falava um solilóquio de mais ou menos quinze minutos, no qual descrevia um Rio de Janeiro completamente abandonado. Na verdade, o que o espectador compreendia mais tarde é que a solidão narrada por Lucrécia, na avenida Presidente Vargas, não era decorrência de um apocalipse real, mas sim, um sentimento de confusão diante dos acontecimentos políticos daquele ano. Depois de mover Lucrécia por alguns seminários acadêmicos e por encontros artísticos, decidi que para cada capítulo da Tese, eu iria criar uma cena ou uma *performance*. As proposições não apareceriam como uma ilustração da discussão teórica, mas sim, como uma espécie de travessia.

Considerando que a maior parte dos meus objetos de estudo são intervenções estético-criativas sobre o tema dos protestos, o trabalho com Lucrécia foi a forma que encontrei de dialogar com esses processos pelo caminho da experimentação artística. O ato de performar com essa personagem em diversos lugares ao longo da escrita acadêmica me ajudou na formulação de questões que talvez não tivessem aparecido caso eu não as tivesse vivenciado criativamente no meu corpo. De que diferentes maneiras os artistas podem se posicionar para lidar com as experiências coletivas que os atravessam? Lucrécia foi o meio efêmero e lacunar que encontrei para falar da peste, das manifestações, da solidão e da multidão. Normalmente, a descrição das ações performativas encontram-se no início de cada capítulo, todavia, excepcionalmente para o capítulo de “Introdução” decidi dedicar a performance “Rascunho para o fim do mundo” no final, a fim de melhor situar o leitor sobre os caminhos percorridos.

1.3. Ação “Rascunho para o fim do mundo”

Essa ação foi realizada pela primeira no Rio de Janeiro, em 2013, no laboratório de pesquisa em dramaturgia Diagramas Móveis, organizado pelo

Brecha Coletivo, em uma sala de ensaio e “re-performada” na Avenida Presidente Vargas, em 2015, com o registro fotográfico de Andrea Capella. O texto sofreu algumas alterações em relação a versão original.

A ação começa da seguinte maneira: Lucrecia entra no espaço, vestindo um maiô preto, short vermelho, pé-de-pato, óculos de natação. Faz com a boca o som do barulho do mar. Olha em todas as direções e parece não reconhecer ninguém. Começa a falar como se estivesse falando sozinha:

– Acho que não tem mais ninguém aqui. Só eu. As últimas pessoas já deixaram suas casas, as escolas estão vazias, os hospitais abandonados. Alguns carros estão estacionados, como se nada tivesse acontecido, outros estão largados no meio da rua com as portas abertas. No caminho, muitos destroços, cacos de vidro, cinzas e restos. O Rio de Janeiro é uma cidade-fantasma. Quem poderia imaginar? Há um ano. Quando tudo parecia que... Quando toda a cidade parecia que... Quem tinha que ir já foi. As últimas pessoas foram, em caravanas ou sozinhas, para dentro do continente. As cidades de orla foram evacuadas. E eu aqui. É noite. Está nublado. Que calor!

Você me disse assim: “nesse dia (que é hoje) eu volto para te buscar. Eu prometo”. E eu prometi que esperava. Eu sou assim. Eu prometo tudo o que eu cumpro. (Não). Eu cumpro tudo o que eu prometo. Isso. Eu juro. (Não, “eu juro”, não. Ok). Eu juro que quando você foi embora, eu te odiei muito. Mas com o passar do tempo, esse ódio foi se transformando em indiferença e depois em saudade.

Agora que eu me dei conta! Olha só para essa avenida! Uma avenida enorme de cinco vias! Eu me lembro da multidão. “Não vai ter Copa”! E agora... Que frio! Que calor! Onde está você? Eu não estou gostando nada desse silêncio. Não aguento mais ficar sozinha. Esse silêncio. Já sei! Vou subir nessa mureta e gritar o seu nome para ver se você me acha mais rápido. O seu nome vai ecoar pelas paredes dos arranha-céus. Não! Espera. O seu nome, não. Seu nome não pode ser a última coisa que essa cidade vai ouvir. Você não merece. A última palavra é muito importante. Ela fecha. Ela dá sentido a tudo o que veio antes. Ela precisa ser muito bem escolhida. Eu busco uma palavra de uma simplicidade apoteótica. Estou cansada. Vou sentar nesse banco e esperar. Só mais um pouco.



Performance “Rascunho para o Fim do Mundo”, Rio de Janeiro, versão 2015. Fotografia: Andrea Capella.

Estou em 2013. O mundo ainda não acabou. A cidade não foi esvaziada, mas diante da aglomeração que agora ocupa a Avenida Presidente Vargas, diante deste caos, desta proliferação de corpos, de discursos, de insatisfações e de desejos, me ponho a imaginar como ficaria a paisagem que vejo nesse instante sem ninguém por perto. Como se de repente, de uma hora para a outra, eu virasse a última espectadora desse cenário. O que é isso que eu espero? O que é isso que eu quero? No meio da multidão, eu misturo expectativas e vontades íntimas, segredos que provavelmente não interessam a ninguém. A minha atual solidão e minha atual espera, eu transformo em ficção de silêncio e de vazio. Eu me distraio com um possível cenário apocalíptico.



Performance “Rascunho para o Fim do Mundo”, Rio de Janeiro, 2015. Fotografia: Andrea Capella.

O ano é 2013. Atravesso a rua para respirar um pouco. Confesso que muitas vezes sinto fobia da multidão. Nessa pequena clareira urbana, envio mensagens de texto por celular para tentar encontrar alguém. Me perdi das pessoas que vieram comigo e sei que não é recomendável ficar sozinha. Entre centenas de rostos desconhecidos que passam, reconheço algumas figuras do meu cotidiano, de diferentes lugares e situações, mas não grito seus nomes. Estou confusa e afásica. A aglomeração me provoca uma espécie de transe. Estou parada hipnotizada. Não entendo exatamente o que está acontecendo, nem mesmo o que estou fazendo aqui. Leio o seguinte cartaz erguido na minha frente: “não é pelos 20 centavos”, e penso que o repúdio ao aumento dos preços das tarifas de transporte público, que acontece em diferentes capitais do país. Dizemos: “é pelos 20 centavos, mas não apenas”. Estamos cansados de tanto desrespeito. Não é por isso que estamos aqui?



Performance “Rascunho para o Fim do Mundo”, Rio de Janeiro, 2015. Fotografia: Andrea Capella.

Na esquina com a rua Uruguaiana escuto um coro que passa por mim: “o gigante acordou! o gigante acordou!”. O gigante é o Brasil. Sinto um incômodo, um calafrio. Me pergunto de que maneira o país poderá ter acordado. Tenho a impressão de que um dia terei medo desse grito. Fico tonta. Imagino a rua completamente deserta, o Rio de Janeiro abandonado e o gigante que abre os olhos. Quero acreditar que finalmente estamos enxergando algo, enquanto o mundo se acaba. Quero acreditar que alguma coisa desperta, enfim, o nosso povo de um sono anestesiado e que em breve, a partir desse novo estado, nós poderemos recriar um mundo mais justo.

A multidão me deixa sem ar. Leio nos cartazes: “Se a tarifa não baixar a cidade vai parar/ Saímos do *Facebook* / Quantas escolas cabem em um Maracanã? / Tem tanta coisa errada que nem cabe em um cartaz/ Direita? Esquerda? Eu quero é ir pra frente/ Isso é um grito popular de que não aguentamos mais tanta corrupção/ Sai do *Candy crush* e vem pra rua/ Somos a rede social/ Cure seu pré-conceito/ Desculpe o transtorno, estamos melhorando o Brasil/ O povo brasileiro

contra a PEC 37/ Põe a tarifa na conta da FIFA/ Enfia os 20 centavos no SUS”. E por aí vai... Preciso manter a calma. Não tenho como voltar pra casa agora. Além disso, quero testemunhar o acontecimento por mais um tempo.



Performance “Rascunho para o Fim do Mundo”, Rio de Janeiro, 2015. Fotografia: Andrea Ca

2

Narrativas da peste

2.1. Ação “Narrativas da peste”

A Revolução Tunisiana, também conhecida como a Revolução de Jasmim, grande catalizadora de revoltas que atravessaram o mundo árabe, aconteceu de modo pouco previsível. O povo em cólera exigia que fossem extirpadas as raízes da ditadura e apresentava reivindicações tais quais a dissolução do partido ditador, a independência do Parlamento e do Senado, a punição de colaboradores do governo corrupto bem como a punição de funcionários de altos postos da polícia, a obtenção de uma data para eleger uma comissão de especialistas em reformas políticas representada por sindicatos, partidos políticos, associações e membros da sociedade civil, a adoção dessa instância, de um código para a eleição de uma Assembleia Constituinte sobre os princípios de paridade e a interdição ao poder de todos aqueles que de alguma maneira tivessem contribuído com o governo do Ben Ali nos últimos 24 anos.

Em 2011, o escritor algeriano Boualem Sansal escreveu uma carta póstuma ao mercador de frutas tunisiano Mohamed Bouazizi, que colocou fogo no próprio corpo em protesto contra os abusos do governo, sendo esse um dos gestos percussores da Primavera Árabe. A carta, que foi publicada no jornal *Le Monde*, começa assim:

Caro irmão, escrevo estas poucas linhas para que você saiba que estamos indo bem, no geral, embora isso varie de um dia para o outro: às vezes o vento muda, chovido, a vida sangra de todos os poros. Para dizer a verdade, não tenho certeza de onde estamos; Quando você está pelo pescoço na guerra, você não pode contar até o fim para celebrar ou lutar. E aí está a questão crucial: se deve seguir ou preceder os outros. As consequências não são as mesmas. Algumas vitórias podem ser reduzidas, enquanto algumas derrotas são o começo de vitórias verdadeiramente ótimas. Neste jogo, onde a morte sempre te surpreende, há um tempo antes e um tempo depois, mas apenas um momento extraordinariamente passageiro para decidir-se³. (Sansal, 2011).

³ Minha tradução para: “Dear brother, I write these few lines to let you know we’re doing well, on the whole, though it varies from day to day: sometimes the wind changes, it rains lead, life bleeds from every pore. To tell the truth, I’m not quite sure where we stand; when you’re up to your neck in war, you can’t tell till the end whether to celebrate or mourn. And there it is, the crucial question: whether to follow or precede the others. The consequences aren’t the same. Some victories can fall short, while some defeats are the beginnings of truly great victories. In this game

Em sua carta, Sansal faz uma crítica aos “caciques” do mundo muitas vezes encarnados por governantes autoritários árabes ou por diversas instâncias de poder do capitalismo ocidental. Sansal diz que este é o momento de abrir olhos e que não há liberdade, além daquela que lutamos por nós. Ele afirma que se o sucessor de Ben Ali promete democracia, então esse é o momento de expulsá-lo, porque ele é um ditador e porque, segundo Sansal (2011), os tunisianos têm “mais o que fazer” do que explicar para os seus governantes que querem liberdade, democracia e uma boa gestão orçamentária do país. Nem “Ben Alis”, nem “Bouteflikas”, nem “Mubaraks”. Basta de governantes oriundos de uma fraternidade mafiosa acostumada a roubar, matar e torturar. Nessa carta póstuma, que nunca será lida pelo seu destinatário, Sansal usa o gesto de Bouazizi para criticar ferozmente o nepotismo, o racismo do Estado, o antissemitismo, o Islamismo ou o exílio como única maneira de encarar o mundo.

A proposta de ação cênica-performativa deste capítulo foi realizada em 2017, inspirada na carta de Sansal. Durante uma aula de Estágio Docência que eu tive a oportunidade de dar em uma disciplina de Artes Cênicas, eu sugeri que os alunos escrevessem cartas a pessoas que de certa forma foram sacrificadas ou que sofreram injustiças nos últimos anos. Os destinatários podiam ser pessoas que foram citadas na mídias ou anônimos, estando ou não diretamente envolvidos em protestos e questão. No final, as cartas foram trocadas entre os participantes e a leitura foi uma experiência bastante forte. Por fim, agrupei alguns trechos em única carta, a partir de fragmentos produzidos no encontro e acrescentei alguns poucos conectivos. Essa versão ficou mais ou menos assim:

“Se antes o homem imaginava o desaparecimento da Terra para dali a milhares de anos, agora ele precisa entender que já pode colocar tudo a perder. Crises ecológicas, ameaças de bombas, desigualdades sociais, guerras, refugiados, sem-teto, Neofascismo, fanatismo religioso, desrespeito das diferenças. O que dizer de um sistema que estimula a ganância e a corrupção e só olha para uma minoria? O que significam palavras como “direito” e “democracia”? Para quem elas servem? Não contaram nas escolas a história do nosso povo. Nossa história

where death always takes you by surprise, there is the time (cont). before and the time after, but only one extraordinarily fleeting moment to make up your mind”. (Sansal, 2011).

foi sequestrada. Você sofre essa violência pela cor da sua pele e pelo lugar onde mora. Somos mulheres periféricas e queremos gritar nossa existência. Onde está você? Fazemos essa pergunta sobre o seu paradeiro, mas já sabemos a resposta. Eles acharam que não iríamos fazer barulho. Mas vamos gritar. Gritar muito. Não quero mais ter medo de voltar pra casa sozinha à noite. Eu sei o que você está passando. Basta de abuso de poder, de violência, de injustiça. Vamos fazer esse grito se espalhar. Eu queria que você soubesse que estou pensando em você. Que estou com você, mesmo que você não me conheça. Será que algum dia isso vai mudar? Vamos ter dignidade? Eu sinto raiva. Eu queria te abraçar agora. A gente tem que mudar essa visão. A gente tem que ter espaço. Tem que inventar o que não tem.”.

2.2. Anotações sobre a peste

2.2.1. Características principais

Atualmente, diante de diversas previsões apocalípticas, as doenças infecciosas aparecem como um dos grandes temores da humanidade. Casos de epidemias e pandemias são frequentemente noticiados pela mídia, assim como a capacidade de transformações e mutações de diferentes tipos de doenças infecciosas. Pestes, epidemias e doenças não são assuntos estranhos para as telas de cinema, livros, *best-sellers* e séries audiovisuais. As maiores crises sanitárias são caracterizadas por doenças contagiosas que afetam grande parte da população e apresentam uma alta taxa de mortalidade. Essas crises vêm acompanhadas de fortes degradações econômicas, de perturbações a sistemas de produção, educação e saúde, do aumento da criminalidade e da desorganização de serviços públicos. As consequências imediatas de uma epidemia são bastante graves e afetam diferentes planos, econômicos, geopolíticos, artísticos e religiosos. Este capítulo se propõe a investigar possíveis narrativas sobre a Peste, tendo como referência textos científicos, históricos, filosóficos e literários nos quais o tema aparece como assunto de reflexão e discussão. O objetivo é estabelecer um vocabulário comum, pertinente à elaboração das principais questões, que serão aprofundadas nos capítulos subsequentes. Através de exemplos presentes na História da Peste, na Arte e na Crítica, buscaremos suportes teóricos fundamentais para a

compreensão da disseminação em larga escala de determinadas características de protestos.

Mas o que caracteriza a Peste? O que a difere de outras epidemias? A peste é uma doença do tipo “antropozoonose”, ou seja, uma doença primária de animais, que pode ser transmitida aos homens e vice-versa. A peste está ligada a uma cadeia parasitária. A bactéria responsável pela peste, inicialmente denominada como *Pasteurella pestis*, passou posteriormente a ser chamada de *Yersinia Pestis*, em homenagem à sua descoberta, em 1894, pelo pesquisador bacteriologista do Instituto Pasteur, Alexandre Yersin, do Instituto Pasteur. Ela é o agente infeccioso responsável por mais mortes humanas que qualquer outro, exceto talvez, que a malária. Seguindo a cadeia parasitária, podemos mencionar a pulga, inseto sanguessuga que se alimenta do sangue de animais hospedeiros e que é vetor de ligação entre o rato e o homem. Mais de duas mil espécies de pulgas são capazes de transmitir a bactéria. Os roedores são seres muito presentes na realidade e no imaginário da peste. Duzentas espécies atuais são capazes de transmitir a doença. A transmissão entre humanos pode se dar por diferentes vias, pele à pele, mucosa à mucosa e via respiratória.

Tal epidemia é habitualmente definida como uma pandemia que toca uma parcela significativa da população e se apresenta sobre uma larga zona geográfica. No livro *Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste (1490-1725)*, o pesquisador Jöel Coste destaca um traço fundamental no tema da peste, que é a dificuldade de se traçar prognósticos, visto que a definição de um prognóstico seguro necessita do conhecimento da “causa”, do “mal” e da “doença”. Nos textos escritos sobre a peste, a “causa” é escondida, o “mal”, desconhecido, e a “doença” um medo fatal diante deste mal. Segundo Coste, a crônica de uma cidade atacada pela peste desenha uma espécie de dramaturgia biológica e comportamental. A peste é um modelo impressionante que tem seu ritmo próprio e se divide em diferentes etapas:

- Contágio;
- Inoculação;
- Instalação;
- Declínio;
- Desaparecimento;

O indivíduo contaminado pelo micróbio não desenvolve necessariamente uma doença. A infecção, ou seja, a fase chamada de “contágio” – marcada pela presença de um micróbio no seu hospedeiro – começa por um período desprovido de sinal clínico. Em seguida, na fase de “inoculação”, aparecem os primeiros sinais que florescem até o estado da doença. Coste chama atenção para o duplo sentido da palavra de “inoculação”, o da injeção de substâncias em um organismo e o da propagação de ideias, opiniões, doutrinas, etc. Na fase de “instalação”, os sinais clínicos são perceptíveis e a doença pode se desenvolver de modo agudo e rápido ou crônico e lento. A etapa seguinte pode ser a da “cura”, após um período longo de convalescência ou a da evolução fatal, com a morte do paciente. A peste é caracterizada pelo modo evolutivo da epidemia. Após o primeiro caso, na maioria das vezes espaçado e esporádico, há um período de latência, onde a incidência da doença parece mais ou menos se acalmar, até a explosão epidêmica, com numerosos casos durante semanas ou meses. Ao longo das pandemias históricas, as recaídas da peste acontecem em média a cada dez anos, sendo notáveis casos isolados durante esse período de trégua, até que finalmente cesse a epidemia, fato que pode levar muitos anos. Os gestos em períodos de epidemia seguem o seguinte percurso:

- Contaminação;
- Alternância de ritmos e intensidades diferentes;
- Vigilância e medo;
- O alerta ou a recusa de confessar a contaminação;
- Horror da Crise;
- Tempo de cura;

As regras e atitudes sucessivas que as autoridades tomam diante de um período de infestação se repetem sem grandes mudanças em diversas cidades. É possível dizer *grosso modo*, que essas decisões respondem a pressões populares e se orientam a partir de precauções que visam impedir a reintrodução de um mal. Para pôr em prática medidas muitas vezes impopulares – como o fechamento de fronteiras para estrangeiros, o isolamento dos doentes, a destruição dos bens dos contaminados, a punição de contraventores – o reino, burgo ou Estado, dispõe de uma guarda de “homens fracos e mal preparados” (Coste, 2007, p. 54). Os magistrados, frente à urgência e à falha de seus meios instituições e publicam ordens que impõe sobre os territórios de suas jurisdições um terror momentâneo,

prevendo a morte de todo o tipo de desobediência à “polícia da saúde”. Na verdade, mais que instaurar uma justiça de fato, a intenção é despertar o pânico na população. O medo de uma nova desordem e de gestos desesperados abrem campo para um terror político.

Mas se por um lado há terror, por outro, o perigo reforça mais do que nunca um sentimento de solidariedade entre os habitantes. Coste observa logo após os meses de crise, um aumento no número de casamentos, de atividades comerciais e até mesmo de festas e comemorações. Depois da destruição, a população se une para limpar e perfumar as ruas, varrer as cinzas dos objetos queimados e os restos das casas abandonadas que pertenceram aos pestíferos. Durante esta etapa a sociedade corre também um novo risco, visto que nas casas de barro, sob tetos de palha o perigo de propagação de incêndio é alto. Os sobreviventes da hecatombe encontram-se mais estupefatos diante do azar. A peste ataca de maneira indiferente todas as classes sociais, todas as profissões e gêneros, mas certas pessoas – na maior parte das vezes os mais ricos e que ainda dispunham de alguma reserva – aproveitam as oportunidades que se oferecem a eles e compram terras a preços baixos, reivindicam heranças sem destinatário e contratam pessoas desesperadas por qualquer emprego. Após cada grande crise, a distribuição de terras passa por profundas mudanças e lugares são ocupados em cidades abandonadas. Parte dos contaminados que conseguem sobreviver abandonam completamente os velhos hábitos. Outra parcela, assim que a peste acaba, volta imediatamente a viver a antiga vida.

De que maneira os inúmeros textos sobre a Peste podem nos ajudar a formular questões sobre política? Em “A doença como metáfora”, Susan Sontag afirma que a nossa relação com o contágio não é apenas médica ou literal. Peste e política são inseparáveis na medida em que lidam com acontecimentos que afetam a vida de toda uma comunidade. Segundo a autora, há uma diferença marcante de escala da “peste” em relação a outras doenças. Como contraponto à peste, Sontag cita o câncer, que embora seja uma doença que atinja uma parcela significativa da população, atua em um nível mais individual. De acordo com a explicação de Sontag, o câncer aparece como uma doença misteriosa que atravessa os indivíduos isolados, como uma espécie de “flecha mortal, da qual ninguém pode se proteger

e que escolhe uma a uma as suas vítimas”⁴(Sontag, 2009, p. 54). O câncer muitas vezes se mostra no imaginário moderno como uma doença reveladora do indivíduo. Por exemplo, teoricamente, quem fuma mais chances de ter câncer no pulmão, pessoas mais agitadas têm mais chances de ter câncer no coração, aquelas que se expõe demais ao sol correm o risco de ter câncer de pele.

Há uma ideia de culpa individual, que às vezes vêm agregada à doença, como se de algum modo ela fosse encarada como reflexo de um hábito ou de um comportamento do indivíduo, mesmo que tal informação não seja comprovada e ainda que pessoas com hábitos saudáveis possam ser vítimas da doença. A peste, por outro lado, atinge o indivíduo enquanto membro de uma comunidade, “mais ou menos como um acidente do destino que após um golpe, simplifica um eu complexo, reduzindo-o aos limites de um universo de doentes”⁵ (Sontag, 2009, p. 53). Nesse sentido, a epidemia acaba por abrandar determinadas diferenças e por condenar membros de uma população a uma mesma catástrofe comum. O flagelo se dá sobre a comunidade e não apenas sobre indivíduos.

O que determina a escolha da noção de “peste” como ferramenta de estudo em detrimento de outras doenças ou epidemias é o imaginário e a produção de textos filosóficos e literários por ela gerados. A peste está ligada ao campo político e retórico de uma comunidade. Seu estudo se mobiliza mais em direção à crítica de regimes, Estados e nações, do que à percepção de subjetividades íntimas, ainda que ambas as condições possam se relacionar absolutamente. A força da peste no imaginário é tão grande, que outras doenças contagiosas como a malária, a varíola e a febre amarelas, muitas vezes acabam sendo reconhecidas como “peste” pela linguagem corrente popular. A própria AIDS, que não se constitui como uma única doença, mas como uma síndrome constituída de doenças que estão relacionadas à ela, apresenta em sua literatura, pontos em comum com textos sobre a peste. Por essa razão diferentes epidemias poderão ser citadas ao longo desse capítulo, afinal, mais do que uma análise patológica da Peste bubônica, nosso objetivo é buscar nos efeitos das grandes epidemias percursos para a discussão política, não obstante, para que o caminho trilhado seja minimamente coerente, seguiremos com ênfase nos estudos sobre a peste propriamente dita.

⁴ Minha tradução para: “flèche mortelle dont nul ne pouvait se protéger et qui choisissait une à une ses victimes” (Sontag, 2009, p. 54).

⁵ Minha tradução para: “comme plus ou moins un accident du destin qui après coup, a simplifié un soi complexe en le réduisant aux limites d’un univers de malades”(Sontag, 2009, p. 53).

2.2.2. Genealogia

O estudo genealógico da Peste não é absolutamente preciso no que diz respeito às suas origens e às suas primeiras ocorrências. Devido à escassez de fontes escritas, não é possível reconhecer com total segurança quais doenças correspondem às antigas epidemias. Na Tragédia Grega, o tema aparece em Édipo Rei. Quinze anos após o assassinato de Laio pelas mãos de seu filho Édipo, uma peste terrível assola a cidade. Creonte consulta o oráculo de Delfos e diz ao rei que a única forma de sanar o flagelo é encontrar e punir o assassino de Laio. Édipo diz aos tebanos que o criminoso será maldito para sempre e deverá ser banido, sem saber que ele próprio é aquele quem procura.

Características pestíferas na África do Norte, mais precisamente no Egito e na Síria, parecem ter se manifestado no século III, como é possível verificar em relatos da Bíblia. De acordo com o Livro de Samuel⁶, os filisteus tomaram a arca de Deus de Israel. Este, por sua vez, os puniu com o flagelo da epidemia. A mão pesada divina bateu fortemente como castigo e aqueles que não morreram foram tomados por tumores (que em algumas traduções aparecem descritos como “hemorroidas”). Houve um pânico mortal em toda a cidade e o grito de desespero dos homens chegava até o céu⁷. Quando os filisteus abatidos pela praga finalmente devolveram a arca, também ofertaram como reconhecimento da culpa, cinco imagens em ouro de seus tumores e cinco imagens em ouro dos ratos que andavam destruindo à Terra, porque era cinco o número de governantes filisteus e segundo eles, a praga que atingia a um, atingia a todos, inclusive os príncipes⁸. Ainda que isso possa ser apenas uma questão de tradução da bíblia do Hebreu e embora não tal episódio não seja absolutamente reconhecido pela História, a associação dos ratos, dos tumores e da morte evocam fortemente o tema peste no imaginário comum.

Ainda na Bíblia, a doença aparece como personagem no Livro do Apocalipse. Os quatro cavaleiros do Apocalipse são tradicionalmente: A Morte, a Guerra, a Fome e a Peste (ou as epidemias). Cada um dos cavaleiros porta um símbolo. A Guerra usa uma espada; a Fome, uma balança; a Morte, a foice ou um tridente e a

⁶ 1 Samuel 5-6.

⁷ 1 Samuel 5 -11-12.

⁸ 1 Samuel 6, 4

Peste, um arco e flechas, que simbolizam as marcas da epidemia. São diversas as representações pictóricas dos Cavaleiros. Podemos citar o tríptico “Casamento místico de Santa Catharina de Alexandria” (de Hans Memling, pintado em 1475-1479, no Hospital de Saint-Jean, em Bruges) e a pintura “Apocalipse” (de Dürer, de 1497-1498).

A Praga de Justiniano, de 541-76 D.C. é a primeira pandemia do Mundo Antigo (China, Europa e Ásia muçulmana) reconhecida oficialmente como a peste. Causada pela bactéria da Peste Bubônica, a praga teve maior incidência no Império Bizantino, entre os anos de 541 e 544 D.C. e seu nome foi dado em referência ao imperador Justiniano. Trata-se de uma das maiores epidemias da História, com impactos semelhantes ao da Peste Negra. Em seu relato, o historiador bizantino Procópio de Cesareia (500-565 D.C.) afirma que o surto de peste foi um castigo de Deus como resposta aos maus caminhos do imperador Justiniano. Na época, o tratamento para a doença se dava por acompanhamento médico ou por remédios caseiros. Os profissionais da saúde envolvidos eram formados em Alexandria e a metodologia aplicada era baseada na manipulação dos fluidos corporais conhecidos como “humores”. Tendo em vista que o sistema médico não era acessível para todos, a maior parte da população tentava sanar a doença com banhos de água fria, pós abençoados pelos Santos, anéis e drogas derivadas de alcaloide. O episódio desta peste contribuiu de maneira fundamental para o enfraquecimento do Império Bizantino, que não tinha mais soldados saudáveis, aptos a defender a sua soberania. Além do colapso militar, o Império presenciou o desaparecimento de suas estruturas econômicas e administrativas.

Em sequência, a Peste Negra, segunda pandemia na Europa Continental, deflagrada após a expansão econômica da Idade Média no século XIII, aparece como a epidemia mais conhecida na Europa e possivelmente em todo o mundo, até o período da destruição dos Ameríndios pelas epidemias de sarampo e de varíola. Existem algumas especulações quanto a origem do nome. Uma delas relaciona a nomenclatura ao fato da terrível peste ter sido precedida por um cometa negro. Outra especulação faz referência à presença de grandes quantidades de *anthracites* e outras pedras negras na região onde teria ocorrido o primeiro surto da epidemia. O nome da peste também é associado à coloração do pelo dos ratos transmissores da doença. Por fim existem teorias que relacionam o nome a um sintoma da doença, manchas negras nos corpos dos pestíferos. Em latim,

linguagem científica da época, a peste recebe os seguintes nomes: *pestis inguinaria* (peste inguinal) e *pestis atra* (peste negra). O adjetivo *atra*, não necessariamente está ligado à cor, podendo também significar “terrível”, “horrível” (Vitaux, 2010, p. 16).

A pandemia da Idade Média tocou o Oriente e o Ocidente. A peste atingiu de forma cruel a Europa, aniquilando de um terço à metade de toda a sua população. Na China foi responsável pela morte de 13 milhões de pessoas, segundo estatísticas do Império do Meio. É bastante provável que a origem da peste tenha sido a Ásia central, no seio do Império Mongol, por volta do ano de 1331. Segundo esta suposição, a peste teria vindo do leste em direção ao oeste através das rotas de caravanas da seda e de migrações mongóis e os ratos teriam viajado com eles e com as bagagens nas carroças. Além disso, as guerras entre a China e os Mongóis podem ter oferecido condições para que uma grande epidemia se alastrasse.

A peste chegou na Europa, em 1347, através de rotas comerciais. Uma vez que a peste explodia pela primeira vez, ela tornava a acontecer em média a cada dez anos. Durante o inverno a epidemia dava uma pequena pausa, tendo maior incidência no verão. Em cinquenta anos, um terço da população europeia estava morta. Em 1450, a peste voltou à Paris matando 40.000 pessoas em dois meses, sendo importante lembrar que todos os dados são baseados em crônicas escritas na época, podendo haver uma certa variação no que diz respeito à precisão de datas e outras informações. Nenhuma guerra até então havia causado tamanha hecatombe.

Tal doença tinha predileção por populações urbanas, grandes rotas e zonas portuárias, todavia, inúmeras cidades pequenas e burgos foram por ela dizimados. Nas cidades da Idade Média, o tratamento do lixo era precário e os dejetos acumulavam-se, atraindo ratos. Em 1348, em Évora e Lisboa foram registrados os primeiros casos de regulamentação da higiene, que impedia que a população jogasse lixo em qualquer lugar ou que abandonasse animais mortos nas ruas. Medidas posteriormente abandonadas, devido ao fato da Igreja considerá-las infundadas e descabidas. O banho era um hábito bastante reprovado pela comunidade médica da época. Assim sendo, a escassez de limpeza do corpo também contribuía para o avanço da epidemia. Sem ter onde enterrar os mortos, os corpos eram abandonados, atraindo ainda mais doenças.

As consequências econômicas da Peste Negra foram consideráveis. O aumento da mortalidade, o abandono de terras recentemente arrecadadas, a falta de camponeses e a diminuição de renda gerada na exploração dos terrenos acarretaram um grande êxodo rural. Milhares de aldeias e vilarejos transformaram-se em desertos. Tal êxodo não ocorreu apenas nos campos. Muitas cidades maiores também foram esvaziadas. Com a falta de pessoal foi notável um aumento do valor da mão-de-obra e algumas profissões foram mais afetadas que outras. Houve uma baixa em ofícios como padeiro, açougueiro e artesãos, devido à proximidade com os ratos. Já trabalhos ligados ao carvão, à manipulação de metais e a construção de carroças acabaram sendo mais procurados, pois o barulho dos ateliês espantava os roedores. Com a morte onipresente e com a impossibilidade de verificação das condições orçamentárias, as grandes fortunas acabaram mudando de mãos ou se concentrando em poucas famílias burguesas e nobres. Como não havia mais onde enterrar as pessoas, o valor dos cemitérios aumentou e os coveiros enriqueceram consideravelmente. Do mesmo modo que em diversos outros momentos de epidemia, houve um aumento da criminalidade, muitos roubos de objetos e dinheiro de doentes. E com o aumento da violência, trupes de soldados passaram a oferecer proteção pelo preço que consideravam justo.

No que diz respeito à reação da Igreja católica, muitas procissões foram organizadas sob a direção da Igreja a fim de se obter uma redenção dos pecados. Também foram incentivadas peregrinações à Roma com o intuito de recolher indulgências. Todavia, dos um milhão de fiéis que partiram na caminhada religiosa de 1350, apenas cem mil voltaram. Os deslocamentos favoreciam a contaminação e muitos membros importantes do clero morreram. Era difícil fazer cerimônias religiosas para tantos mortos e com tão poucos padres. Pessoas ainda vivas eram lançadas em fossas de pestíferos mortos e como não havia com quem se confessar, algumas igrejas autorizaram a população a se confessar uns com os outros. O cenário era semelhante à descrição de um purgatório.

Ainda do ponto-de-vista religioso, São Sebastião aparece como o mais antigo santo a ser evocado em momentos de epidemia de peste. É representado na iconografia clássica junto a uma coluna (onde foi amarrado) e a flechas (que o mataram). As flechas aparecem também como uma metáfora da peste e das epidemias, como se Deus as lançassem para punir os homens de seus pecados.

São Roque também ficou conhecido como o santo da peste. Nascido em 1295, em Montpellier, ele estudou medicina e partiu em peregrinação em direção à Roma, tendo cuidado de enfermos em diversas cidades da Itália⁹. Especula-se que ele próprio teria sido atingido pela peste, mas segundo a mitologia cristã foi curado por um anjo. Como consta nas narrativas São Roque se isolou em uma floresta, após ter sido contaminado, quase morrendo de fome e sede, até que milagrosamente uma água brotou do chão e um cachorro, que pertencia a um rico homem, passou a lhe trazer pão além de ter sido responsável por levar o bulbo embora. Por essa razão a imagem do santo está sempre associada à um cachorro.

O mundo, segundo a crença cristã, se afundava por causa dos seus crimes, pecados, frutos de uma hierarquia eclesiástica e de um clero que esqueciam sua verdadeira vocação e dever perante a Deus, fornicando, acumulando riquezas, e fazendo intrigas. A conjunção de calamidades, a fome, a guerra e mortes resultantes de diversas causas, apontavam para um temor escatológico. A magnitude do flagelo é ligada a um castigo divino. A peste evoca a proximidade da morte e a origem da popularidade renovada do purgatório, do diabo e do Apocalipse. O tempo onipresente da morte é o tempo do fim do mundo. A representação da catástrofe é feita a partir de seus aspectos mais terríveis: cadáveres putrefatos, diferentes estágios de decomposição, corpos comidos por vermes. Ao menos em parte, a peste é a origem do julgamento de bruxaria e também da Reforma. A culpabilização da mulher como escudeira do demônio foi intensificada. Todavia, como consequência da morte de muitos clérigos em diversas regiões, esta época foi marcada por muita superstição, por rituais pagãos e crenças mágicas.

Os surtos de Peste eram cíclicos, o que significa dizer que os momentos mais críticos eram alternados por momentos de pausas alívio. De acordo com a observação de pesquisadores contemporâneos, quando a onda de mortalidade enfim passava e a vida seguia seu curso, a angústia era substituída por um frenesi sexual. Os casamentos se multiplicavam e como consequência, os nascimentos. Essas ondas de nascimento, no entanto, eram logo soterradas por novas ondas de

⁹ Alguns pesquisadores estranham o fato de na cronologia ele ter morrido antes da epidemia de Peste negra e por isso afirmam que ele nasceu em 1348 e morreu em 1382.

epidemia. Com o passar do tempo, o ímpeto da Peste Negra diminuiu, mas ciclos isolados e esporádicos continuavam a acontecer esporadicamente.

Na coleção de cem novelas escritas por Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a epidemia aparece como pano de fundo para os acontecimentos. A narrativa, escrita após o advento da Peste Negra, marca um período de transição na Europa, determinado pelo fim da Idade Média. *Decameron* é considerado o primeiro livro de literatura realista, que rompe com estrutura mítica medieval, embora ainda conserve traços antigos, como a numerologia e os significados místicos. Escrito em dialeto toscano, entre os anos de 1.348 e 1.353, após um surto de Peste Negra, a obra se inicia com a fuga de dez jovens – sete moças e três rapazes – para uma casa de campo. Os personagens tentam sobreviver à pandemia que assola o continente. Isolados do resto do mundo, o grupo vive cada dia guiado por uma liderança. A ação se desenrola durante dez dias. Boccaccio trata de diferentes tipos de amor, o carnal, o infeliz, o difícil, o adúltero, o cortês, e fala do desespero dos homens diante da morte com um fatalismo delicado e um olhar crítico perante aos costumes e aos excessos da Igreja de sua época.

A descrição da Peste Negra logo no primeiro capítulo é bastante impactante. O autor faz referência a sintomas que apareciam tanto nos homens quanto nas mulheres, como o sangue escorrendo pelo nariz, bubões nas virilhas e nas axilas, manchas escuras ou pálidas. O ambiente descrito é de destruição e desespero e a única maneira que alguns encontram para escapar da peste é o isolamento em pequenas brigadas afastadas da cidade. A transmissão da peste não se dá apenas no contato diário de um homem com o outro, mas também pelo contato entre objetos contaminados como podemos ver na seguinte passagem:

Aquilo que ainda propagava o desastre não era apenas o social e a conversa dos doentes que os comunicava com pessoas as bem-aventuradas, provocando-lhes a morte, mas também o contato com as vestimentas ou tudo aquilo que os pestíferos haviam tocado ou manejado por conta própria¹⁰. (BOCACCE, 1963, p. 25)

A atmosfera de apreensão era bastante intensa e o trecho citado nos leva a pensar que se por um lado, a peste bubônica tem uma forma onde seu sintoma se manifesta, por outro, ela também aparece como uma força invisível, que se

¹⁰ Minha tradução para "Ce qui propagea encore le désastre, c'est non seulement que la société et la conversation des malades le communiquaient aux personnes bien portantes, en provoquant la mort, c'est de plus que le contact des vêtements ou de tout ce que les pestiférés avaient touché ou manié pour leur compte" (Boccaccio, 1963, p.25).

encontra onde menos se espera. A ameaça é constante e o clima é de desconfiança, visto que os objetos também podem guardar a bactéria por um tempo. O mal não necessariamente revela sua existência. Ele está por toda a parte. Todavia, se para alguns a tentativa inútil de fuga e isolamento era a única ação possível, para outros, “conceder toda a satisfação possível às suas paixões, rir e se divertir dos mais tristes acontecimentos¹¹” era o “remédio mais seguro contra um mal tão terrível¹²” (Bocacce, 1963, p.26). Em diversos momentos de sua obra, Boccaccio chama atenção para uma atmosfera hedonista, extremamente sexual, onde o álcool se faz presente. Diante de tanto terror, onde nada mais faz sentido, tudo o que resta é o esgotamento do prazer.

No que diz respeito ao período político, a Peste Negra foi uma das maiores responsáveis pela crise do Feudalismo. A discrepância entre as atividades produtivas e o consumo intensificou a fome, que já não era pouca. A produção agrícola dos feudos não conseguia abastecer os centros urbanos e os centros comerciais não conseguiam escoar as mercadorias confeccionadas. Ondas de revoltas camponesas se desenvolveram no continente europeu. Ao mesmo tempo, o comércio vivia grandes entraves com o monopólio exercido pelos árabes e pelas cidades italianas. As rotas comerciais e feiras, que eram controladas por eles, dependiam de um grande número de mediadores, tornando mais caro o valor das mercadorias vindas do Oriente. Como se não bastassem os altos preços, a falta de moedas impedia a dinamização das atividades comerciais do período. Nesse contexto, somente a busca de novos meios de produção e novos mercados de consumo poderiam amenizar tantas dificuldades.

A expansão marítimo-comercial, entre os séculos XV e XVI, foi responsável por um dos maiores surtos epidêmicos da História da humanidade, caracterizado pela varíola, trazida para o continente americano pelos colonizadores europeus. A doença foi responsável pela redução de 90% da população indígena. Embora a varíola tenha sido a principal moléstia, outras enfermidades mortais incluindo a malária, o tifo, o sarampo, a gripe, a sífilis e a febre amarela foram registradas no continente. As epidemias tiveram efeitos diversificados em diferentes territórios da América. Os grupos que mais sofreram

¹¹ Minha tradução para “accorder toute satisfaction possible à leurs passions, rire et plaisanter des plus tristes événements” (Bocacce, 1963, p.26).

¹² Minha tradução para “le remède le plus sûr contre un mal si atroce” (Bocacce, 1963, p.26).

foram aqueles com menores densidades demográficas. Muitas comunidades que viviam em ilhas foram totalmente aniquiladas, como por exemplo os *Arawaks* das Caraíbas e os *Beothuks*, das ilha de Terra Nova. Se por um lado, as doenças se propagaram muito rapidamente nos impérios densamente povoados da América Central, por outro, o contágio foi mais lento nas populações mais dispersas da América do Norte. Embora tais epidemias não estejam necessariamente ligadas ao vírus *Yersinia Pestis*, muitas vezes acabaram por receber o apelido de “peste”.

O assunto inclusive aparece na literatura etnológica em algumas mitologias ameríndias, após a colonização. No “Dicionário do Folclore Brasileiro”, de Câmara Cascudo, o verbete “mãe-da-pestes” corresponde à seguinte descrição:

Para os indígenas todas as coisas, entidades e forças têm origem feminina, uma mãe, CI, e é natural que as calamidades não escapem à lógica folclórica. Henry Walter Bates ainda encontrou, na cidade de Belém, em 1851, a indicação da Mãe-da-Peste, epidemia de febre amarela que invadira a região. – ‘Algumas pessoas contaram que durante várias tardes sucessivas, antes de irromper a febre, a atmosfera era densa, e que um escuro nevoeiro, acompanhado de forte bodum (mal cheiro), ia de rua em rua. Esse vapor foi chamado de Mãe-da-Peste, e era inútil dissuadi-los da convicção de que ele fosse o precursor da pestilência’: (Cascudo, 2012, p.375).

A doença é compreendida de diferentes modos por diferentes grupos indígenas. Para os *Desana*, que habitam o Noroeste do Amazonas a doença é vista para além de uma desordem biofisiológica. O termo *doreri*, que designa as doenças ultrapassa o significado patológico e está atrelado à ação de enviar alguma ordem. A doença está atrelada a um sinal de malevolência dos seres humanos, dos animais ou dos espíritos. Em diferentes culturas a doença não se restringe somente ao contexto médico, mas a uma relação com o meio ambiente. Doença e experiência são duas noções intimamente ligadas. Para os *Desana*, as doenças podem ser divididas em diversas categorias: doenças decorrentes do contato com os brancos, doenças indígenas dos moradores da cabeceira dos rios, doenças de passagem vindas “delas mesmo”, doenças de feitiçaria e doenças dos animais da água e da mata (Buchillet, 1988, p.30-31).

O tema da peste também a aparece em outras civilizações não-europeias. Na cultura Iorubá, por exemplo, podemos citar mitos vinculados ao orixá Obaluaê, também conhecido como Omulu, Xapanã ou Sapatá. Em uma lenda¹³, Obaluaê ainda criança, desobedece sua mãe, pisando de propósito nas flores brancas do jardim. A mãe não fala, nem faz nada. Imediatamente, o corpo do

¹³ Prandi, 2001, p. 204.

menino Obaluê é tomado por flores brancas que vão se transformando em terríveis bolhas. Obaluê grita e implora à sua mãe para que o livre da varíola. A mãe diz que isso é um castigo para a desobediência, mas decide ajudá-lo. Ela coloca um punhado de pipocas e joga no seu corpo. Obaluê sai do jardim curado. No candomblé, a pipoca é conhecida como a flor de Obaluaê, sendo jogada e distribuída nas festas para nos orixás como forma de cura.

Em outro mito¹⁴, Omulu já na puberdade, sai de casa para ganhar a vida. Ele percorre diversas cidades, oferecendo os seus serviços, procurando emprego, mas não consegue nada e passa a pedir esmola. Como ninguém lhe dá o que comer ou beber, ele vai morar no mato na companhia de seu cachorro e passa a se alimentar de frutas, folhas e raízes. Os espinhos da floresta e os mosquitos ferem o seu corpo e o cobrem de chagas. O cachorro conforta-lhe um pouco, lambendo as suas feridas. Um dia, Omulu escuta no sono “Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo” (Prandi, 2001, p. 205). Omulu percebe que as feridas estão cicatrizadas e que já não sente mais febre, nem dor. Ele então junta os remédios que aprendera a usar na floresta, agradece Olorun e vai embora. Naquele tempo a Terra estava infestada por uma peste terrível, que matava milhares de pessoas. A fama de que Omulu está vivo e de que trará a cura, se espalha pela cidade e o orixá é recebido com festa. “Todos esperavam-no com festa, pois ele curava. Os que antes lhe negaram até mesmo água de beber agora imploram por sua cura. Ele curava todos, afastava a peste”(Prandi, 2001, p.206). Omulu usa plantas, ervas para curar e pinta os corpos dos enfermos com pigmentos e pós coloridos. Além disso, varre a casa com o *xaxará* (Prandi, 2001, p. 206) para que a praga não contamine outras pessoas da família. Ao chegar na em casa, Omulu cura os seus pais e todos cantam e louvam o curandeiro.

Devido ao foco e ao espaço da Tese, não será possível fazer uma análise aprofundada do imaginário da peste na mitologia iorubá. Todavia, a partir desses dois mitos podemos destacar algumas semelhanças como narrativas judaico-cristãs sobre o mesmo assunto. No campo das semelhanças chamamos atenção para a relação da peste com a ideia de castigo. Em ambos os casos, a doença muitas vezes chamada de “praga”, aparece como punição por desobediência a uma hierarquia. Nas narrativas judaico-cristãs, a peste é fruto da represália de

¹⁴ Prandi, 2001, p. 204-205.

Deus aos crimes e aos pecados cometidos pelos homens. Já no mito de raiz africana, Obaluaê é punido por desrespeitar uma voz de comando, que deveria ser respeitada, no caso, a de sua mãe. A peste, na duas vertentes se manifesta como resposta à subversão da ordem de convivência estabelecida, embora no caso dos mitos de raiz africana às entidades sagradas não estejam tão apartadas da população. Obaluaê circula entre os homens e diferente do Deus cristão, ele também está sujeito à doença. Há uma curiosa semelhança entre as entidades da peste Obaluaê e São Roque. Antes de começarem a cuidar de outros homens, ambos passam por um período de provação, de fome, e de sede, isolados na floresta na companhia de um cachorro. Tanto o orixá, quanto o homem que vira santo, viveram a experiência do flagelo, antes de começarem a atender os pedidos de cura da população.

Contudo, as duas vertentes parecem abordar o tema da cura de maneira divergente. Nas narrativas bíblicas que seguem pela Idade Média, a peste é vista como um mal que deve ser expurgado. Ainda que a peste revisite a humanidade de tempos em tempos, seus sintomas são imundos e devem ser eliminados por um determinado período. Sintoma e cura são vistos como categorias opostas. Já na cultura iorubá, causa, sintoma e cura não encontram-se em extrema separação. As delicadas e perfumadas flores brancas transformam-se em bulhões de varíola, que por sua vez, transformam-se em pipoca, que são chamadas de flores e que são um dos alimentos de Obaluaê, servido à comunidade nas festas de candomblé. Enquanto nas narrativas judaico-cristãs, há uma tentativa impossível de fazer desaparecer uma doença que não pode ser eliminada, na cultura iorubá, mal e bem, cura e doença, erupção e alimento são estágios que apresentam formas semelhantes, que se renovam de acordo com os diferentes ciclos.

A peste é uma doença que marcou a História, mas que não desapareceu. Os anos seguintes à década de 1970 foram atravessados pelo ressurgimento de germes antigos e pela emergência de novos micróbios. Além da doença transmitida pelo bacilo da peste, podemos destacar a incidência de outras epidemias, como por exemplo, as febres hemorrágicas ligadas aos vírus *Marbug*, Lassa e Ebola, o vírus da AIDS, que aparece a partir dos anos de 1980, sendo a primeira pandemia dos tempos modernos, a Hepatite C, que se intensifica a partir dos anos 1990, o *chikungunya* e a Dengue, que marcam os anos 2000. Tal multiplicidade de ataques epidêmicos demonstra a potencialidade dos germes

tidos como “emergentes”(Dedet, 2011, p.171). O conceito aparece no último quarto do século XX e se refere a vírus e bactérias que atravessam a barreira das espécies e que passam do animal para o homem.

A maior parte dos casos de peste bubônica atualmente está concentrada na África e aparecem na forma de pequenas epidemias rurais. A peste desapareceu do Marrocos, a partir dos anos 1940. Mas em 2003, uma epidemia atingiu a região de Oran, na Argélia, cidade onde se desenrolam os acontecimentos descritos em “A Peste”, de Albert Camus. Casos esporádicos de peste acontecem ainda hoje na Ásia, com maior incidência na Mongólia, no Curdistão, no Irã e no Cazaquistão. No continente americano existem casos de peste no Brasil, sobretudo no Nordeste e na fronteira entre a Amazônia e os Andes. O tipo de peste que se manifesta nessa região está ligado às pulgas *Polygenis* e *Xenopsylla cheopis* e pode tanto ser transmitida pelo rato negro (tendo sido importada da Europa, durante as primeiras viagens transatlânticas do século XVI), quanto por roedores selvagens locais.

Atualmente, a vacinação contra a peste não é uma boa medida preventiva, visto que as vacinas não estão destituídas de efeitos secundários e considerando que a imunidade obtida não é completamente prolongada. A princípio a peste não pode ser erradicada. As inúmeras tentativas de desratização podem no máximo conter o número e evitar a proliferação. Também é impossível se livrar das pulgas, que conseguem sobreviver mesmo na ausência de hospedeiros. Em 1984, em Hong Kong, Alexandre Yersin, encontrou bacilos da peste vivos no chão das casas onde haviam morrido pessoas contaminadas. O bacilo pestífero pode sobreviver até um ano na pulga *Xenopsylla cheopis*, o que explica a contaminação da peste através de tecidos infectados. Na medida em que a peste dos roedores dificilmente será erradicada, a peste humana provavelmente deverá sempre voltar em casos esporádicos ou em pequena epidemias limitadas. A conscientização da higiene e a descoberta de antibióticos ajuda no controle, mas muitas dessas bactérias acabam criando resistências a esses remédios, como provou Yersin.

2.2.3. Literatura e cinema

A impossibilidade de extinção da peste e o seu risco constante fazem com que o tema seja recorrente em obras artísticas de diferentes linguagens. A Grande

peste de Londres, de 1665-1666, por exemplo, foi descrita pelo autor de “Robinson Crusoé”, Daniel Defoe, no livro “Um diário do ano da peste” (*Journal of the Plague Year*), publicado em 1722. Este era um título bastante atual, visto que a população temia um novo surto de peste. Redigido a partir de relatos orais de testemunhas da epidemia que ocorrera cinquenta e seis anos antes e de documentos de arquivos, a narração é feita em primeira pessoa pela figura do personagem de um seleiro, identificado como H.F. Enquanto seu irmão foge de uma cidade infestada, H.F. decide ficar por uma série de razões que envolvem vida pessoal, trabalho e religião. O relato é o resultado de seu memorando, observações e registros feitos durante a peste. Ao longo do texto, Defoe descreve a influência dos sintomas e da doença e a maneira como eles afetam diversos âmbitos da esfera pública e privada.

O texto em questão, sem dúvida serviu como referência para a crônica “A peste”, de Albert Camus. A célebre obra do escritor argelino, publicada pela primeira vez em 1947, apresenta a seguinte epígrafe de Defoe: “é tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe¹⁵” (Defoe apud Camus, 2015, p. 3). O contexto dessa sentença denuncia uma situação opressiva, na qual todos, sem exceção são prisioneiros. A trama do livro se passa na cidade de Orã, na Argélia, que de fato havia sido recentemente assolada pela peste bubônica.

Logo no início da narrativa, os costumes e o modo de ser da cidade são apresentados. A cidade é fundamento, tema e propósito do relato, como podemos verificar no seguinte trecho: “uma forma cômoda de travar conhecimento com uma cidade é procurar saber como se trabalha, como se ama e como se morre¹⁶” (Camus, 2015, p.11). Ela serve como palco para a História. Os cidadãos vivem para o trabalho e para o acúmulo de riquezas, seguindo meticulosamente as suas rotinas. Até que subitamente, a aparente normalidade é interrompida pelo aparecimento de ratos mortos em diferentes lugares. Em seguida, a morte alcança os moradores. As fronteiras são fechadas. As entradas e saídas são bloqueadas.

¹⁵ Minha tradução para: “Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d’emprisonnement par une autre que de représenter n’importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n’existe pas”(Camus, 2015, p. 3)

¹⁶ Minha tradução para: “Une manière commode de faire la connaissance d’une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on y meurt”(Camus, 2015, p.11)

Como aparece no trecho citado abaixo, a história da peste é uma história que diz respeito a todos os moradores.

Mas, na realidade, podia-se dizer nesse momento, nos meados do mês de agosto, que a peste dominara tudo. Já não havia então destinos individuais, mas uma história coletiva que era a peste e sentimentos compartilhados por todos. O maior era a separação e o exílio, com o que isso comportava de medo e de revolta¹⁷ (Camus, 2015, p.155).

Camus escreveu o livro sob os impactos dos horrores da Segunda Guerra Mundial e da libertação argelina. A cidade de Orã, confinada entre o mar e as portas fechadas, remete à ocupação nazista na França. O escritor associa os absurdos e os sofrimentos da humanidade a laços de solidariedade, compaixão, companheirismo que se manifestam justamente em momentos extremos de esgotamento humano, como no caso de guerras, penitenciárias e campos de concentração. A realidade da peste é coabitada pela fraternidade e pela desigualdade, que se manifesta, por exemplo, na forma de impedimento a gêneros alimentícios e a quarentena. Para que serve lutar pelas vítimas da humanidade quando não há mais esperança? A peste ataca sem distinção, bons e maus, homens e mulheres, adultos e crianças. Como não reconhecem antídoto, os moradores acabam se submetendo ao seu flagelo. Em situações de grave impotência, o sistema de valores é alterado. Aquilo que parecia importante deixa de ser e o coletivo passa a tomar corpo em detrimento do individual.

Tanto o texto de Defoe, quanto o texto de Camus falam de maneira concisa de uma interrupção da vida. A história, bem como a vida daqueles que ela narra é cortada de maneira abrupta. A escrita fragmentada sobre a peste interrompe constantemente a continuidade da narrativa. Os textos incorporam a fragmentação da sociedade, da família, da política e da saúde. Ambas as obras falam de uma paralisia, que se manifesta ao mesmo tempo no plano físico e no procedimento de escrita. A extensão do efeito da praga tanto em um nível pessoal, quanto em um nível institucional afeta a produção de narrativas sobre o tema. A peste possui uma força misteriosa e um poder de morte que cria um vazio no qual a ficção e a narrativa se inserem. A condição da peste altera a habilidade das pessoas de falarem sobre o horror dessa experiência. Sob essa condição, a

¹⁷ Minha tradução para: “Mais, en fait, on pouvait dire à ce moment, au milieu d’août, que la peste avait tout recouvert. Il n’y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective que était la peste et des sentiments partagés par tous. Le plus grand était la séparation et l’exil avec ce que cela comportait de peur et de revolte” (Camus, 2015, p. 155).

linguagem cansa perde sua vitalidade descritiva. Há um silêncio ou uma afasia. No momento exato em que a peste acontece, a linguagem se desarranja a tal ponto que talvez só seja possível descrevê-la assim que ela passa. As relações autobiográficas de doenças tem um valor fundamental para se compreender de que maneira a peste foi sentida física e psicologicamente pelos sujeitos que atingidos por esta realidade. Todavia, na literatura impressa da peste, infelizmente essas relações são raras, obviamente em razão da letalidade e da doença, mas também de uma “reticência compreensível dos autores sobreviventes a detalharem seus sofrimentos em obras habitualmente práticas e positivas¹⁸”(Coste, 2007, p. 459).

No que diz respeito ao ritmo, “Um diário do ano da peste” segue o padrão temporal da doença: o da repetição. A sequência de mortes acrescenta mais e mais conexões idênticas. A pandemia se caracteriza pelo acúmulo e pela duração de episódios repetitivos que acabam por adiar qualquer tipo de conclusão significativa. O mesmo procedimento se opera na obra de Camus e provavelmente em todos os trabalhos artísticos que façam referência a esse universo. A literatura da peste não diz respeito exclusivamente a um acontecimento histórico específico, ainda que tenha sido por ele inspirada, mas a uma multiplicidade de possibilidades que se reencenam ao longo da História. Certamente é importante marcar que, embora esses textos insistam sobre o caráter repetitivo das mortes pela peste, os episódios contêm também a singularidade de cada acontecimento. A repetição trazida pelo evento traz à tona a destruição do homem e a sua crescente diminuição, em paralelo à sua proliferação. Ela lida com aquilo que é incontável na humanidade e com aquilo que se reproduz e se destrói.

A repetição ainda pode ser vista sob a ótica do ciclo alimentar. A peste está ligada a uma cadeia parasitária. A bactéria é parasita da pulga, que por sua vez é parasita do rato ou do humano. A pulga, em termos epidemiológicos, pode ser compreendida como vetor principal para a pestífera dança da morte. Sem a pulga, a bactéria não tem um corpo onde se alojar. A bactéria é parasita da pulga, que por sua vez é parasita do rato ou do humano. O parasita se apropria da vida do

¹⁸ Minha tradução para: “Dans la littérature imprimé de peste, ces relations sont malheureusement rares, en raison bien sûr de la létalité de la maladie, mais aussi d’une reticence compréhensible des auteurs survivants à détailler leurs souffrances dans les ouvrages habituellement pratiques et positifs” (Coste, 2007, p. 459)

hospedeiro, produzindo uma escrita através do corpo daquele que lhe acolhe. É também nesta relação alimentar, em que um elemento se alimenta do outro, que estrutura-se a literatura da peste. Um texto alimenta o outro. Camus admite ter se alimentado da literatura de Defoe, mais especificamente, de Robinson Crusoe e o texto de Defoe continua a influenciar a imaginação de diversos autores ainda hoje, como é o caso do diário de memórias sobre a AIDS “*The Band Played*”, de Randy Shilts, publicado em 1987. Mary Shelley no apêndice de uma das edições de sua novela sobre a peste “O último homem” faz referência a diversos autores que inspiraram sua obra:

Gostaria o leitor de ouvir sobre as “casas da peste”, onde a morte é o conforto – sobre a triste passagem do carrinho da morte – sobre a insensibilidade dos inúteis e da angústia do coração dos amorosos – sobre silêncios angustiantes e gritos terríveis – sobre a variedade de doenças, deserção, desespero e morte? Existem muitos livros que podem alimentar o apetite por essas coisas, deixem- nos se virarem na direção de Boccaccio, De Foe e Browne¹⁹ (Shelley apud Cooke, 2009, p. 28).

A epidemia aparece como temática em diversos outros romances e textos teatrais. As obras citadas aqui são apenas uma parte de uma gama muito extensa de referências.. Em “Estado de Sítio”, Camus volta a lidar com o tema, apresentando uma relação entre a peste e a ditadura. A peça estreou em 1948 e é uma das obras mais importantes de Albert Camus. Segundo o próprio autor, trata-se de uma dos trabalhos com o qual estabelece maior identificação. Escrita um ano após “A Peste”, o texto dramático tem como cenário a cidade espanhola de Cadiz. A ação começa com a passagem de um cometa que apavora os moradores, que acreditam ser aquele o presságio de uma desgraça. Após a segunda passagem do cometa, diversas pessoas morrem como evidente sinal de uma epidemia. As únicas providências tomadas pelo governo não visam combater o mal, mas controlar o pânico. No momento em que são anunciadas as determinações oficiais para a população, entram em cena os personagens da Peste e da sua Secretária. Uma nova ordem é determinada a partir de um programa que visa impor a ordem e a disciplina e punir os mais fracos (como aqueles que amam) e recompensar os

¹⁹ Minha tradução para: “Does the reader wish to hear of the pest-houses, where death is the comforter – of the mournful passage of the death- cart – of the insensibility of the worthless, and the anguish of the loving heart – of harrowing shrieks an silence dire – of the variety of disease, desertion, famine, despaire, and death? There are many books wich can feed the appetite craving for these things; let them turn to the accounts of Boccaccio, De Foe and Browne”. (Shelley apud Cooke, 2009, p. 28).

mais fortes (principalmente os delatores). Todas as tentativas de fuga são em vão. As portas da cidade estão fechadas. A população oprimida não consegue se organizar para lutar. Os indivíduos endurecidos pelo medo voltam-se para si mesmos, sendo incapazes de prestar ajuda aos companheiros. Cadiz declara Estado de Sítio. A morte não mais “por acaso”, deve ser racional e burocrática, obedecendo a uma lista. O segundo ato é marcado pelos absurdos da burocracia. O povo reclama, sempre individualmente, não contando nunca com a força e coesão de um grupo. Eis que um dado momento, o personagem de Diogo diz: “Éramos um povo e, agora, apenas massa!”. Depois de muito lutar sozinho, Diogo consegue incitar um grupo a uma rebelião e enfim, a Peste é derrotada. O caderno da morte “racional” sai do poder da Secretária e passa de mão-em-mão, com o intuito de se realizar pequenas vinganças. A Peste tenta convencer Diogo a não se sacrificar diante de uma gente tão pequena e covarde.

No que diz respeito à Literatura de língua portuguesa podemos citar o romance “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago, publicado pela primeira vez em 1995. A obra não trata exatamente da peste, todavia, a misteriosa e implacável epidemia que desencadeia a trama possui características e segue percursos semelhantes a outros textos sobre a peste, como por exemplo, a indefinição das causas da doença, o caos provocado pelo seu acometimento, o clima de desconfiança, a quarentena, os abusos de poder, os momentos de solidariedade, a impossibilidade de cura e o estágio final em que a epidemia abandona a comunidade. O sintoma que se repete na população contaminada é o de uma cegueira branca. A primeira vítima é um homem que seguia sua rotina habitual e que subitamente, sentado no seu carro, parado em um semáforo, passa a não enxergar nada além de um “mar de leite”. A partir desse acontecimento, a epidemia alastra-se rapidamente. O governo, sem saber como lidar com o ocorrido coloca os doentes em uma precária quarentena, que logo revela as características mais precárias dos seres humanos.

A força da epidemia não cessa diante das atitudes tomadas pelo governo. Apenas um mulher conserva a sua visão. Secretamente, ela testemunha visualmente todos os horrores daquela situação, como por exemplo, a disputa de grupos pelos poucos alimentos disponíveis, atos de violência sexual e outras situações consideradas desumanas em outras épocas. Contudo, a personagem observa também gestos de solidariedade, sobretudo em relação a idosos e

crianças. Quando finalmente consegue sair do hospício onde fora colocada em quarentena, a mulher se dá conta da ausência de guardas. Todos foram contaminados. A cidade está devastada, imunda e repleta de cadáveres. Os sobreviventes seguem os seus instintos e vivem como nômades. A narrativa termina no momento em que todos recuperam a visão e são obrigados a testemunhar os rastros de toda a sujeira e barbaridade do mundo.

No que diz respeito aos procedimentos de escrita, os personagens de Saramago não possuem nomes próprios. São conhecidos como o primeiro cego, a mulher do cego, o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o ladrão, os soldados, o cego da pistola, entre outras descrições. Diante da extrema situação da peste, as figuras se despersonalizam e perdem aquilo que seria uma das principais marcas de identificação individual, que é a relação com o nome. Embora conflitos singulares atravessem as figuras de maneiras diferentes, a catástrofe coletiva torna-se mais urgente do que as causas individuais. Os personagens são reconhecidos por suas funções, por aquilo que fazem no presente do caos ou até mesmo por características físicas. Quando o que está em jogo é a sobrevivência mais precária, já não interessa saber que fomos ou quem somos. Em um mundo em colapso, diante da perda da racionalidade e da civilidade, o nome deixa de ter serventia. A escrita de Saramago é marcada pela ausência quase total de pontos finais. As vírgulas dão o ritmo do texto, marcando as pausas. Tal procedimento dá ao leitor uma sensação de excesso, de um jorro de palavras. O discurso se confunde, se embola. Não há parágrafo, nem diálogo marcado por travessão. As vozes não pertencem apenas a um determinado personagem ou a um narrador. Elas se misturam no relato trágico de uma comunidade.

Como podemos ver até agora nesse breve inventário literário sobre a peste, a estética formal da maior parte das narrativas lida com a sucessão de elementos que se repetem e que confirmam a doença. Essa repetição nos faz lembrar a impossibilidade de controle diante de determinados eventos. A impotência dos corpos frágeis – que cheiram mau, apodrecem, agonizam e deformam-se no seus bubões – aparece como elo que une uma coletividade. Embora os grandes eventos sejam marcados por traços de singularidade, determinadas características tornam a marcar diferentes corpos. Esses aspectos reincidentes que atravessa os indivíduos, também se apresentam como estrutura no cinema.

O exemplo audiovisual mais influente a ser citado é o filme “O Sétimo Selo”, de Ingmar Bergman. Na trama, um cavaleiro e o seu escudeiro retornam das Cruzadas para uma pequena cidade devastada pela peste e se deparam com uma mulher queimando em um tronco, acusada de ter um pacto com o diabo e de propagar a peste no vilarejo. Os eventos presenciados pelos dois personagens alimentam uma forte crise na fé do cavaleiro, que culminam em um dramático jogo de xadrez com a morte. O filme data da década de 1950. As feridas deixadas pela Segunda Guerra Mundial mal haviam cicatrizado, as lembranças dos genocídios nazistas eram latentes e o mundo vivia o ápice da Guerra Fria, sendo a ameaça nuclear uma constante. A destruição do planeta era uma possibilidade concreta iminente. O período vivido superpõe-se ao período encenado, da Idade Média Sueca, trazendo à tona, não o retrato de uma única época, mas a imagem de momentos em que a humanidade passa por grandes tensões históricas. Momentos em que determinadas características de ameaça e colapso parecem se repetir, como se vivêssemos em ciclos.

Em 1987, o cineasta dinamarquês Lars von Trier realizou um filme experimental sobre a peste chamado “Epidemia”. A trama começa com a perda do roteiro de um filme, após uma pane em um computador. Lars von Trier e Niels Vørsel (os dois roteiristas que atuam eles mesmos no filme) têm cinco dias para reescrevê-lo e filmá-lo. Ao invés disso, eles abandonam o projeto original chamado *The Cop and the Whore* e passam a escrever um novo roteiro chamado *Epidemic*. Os autores discutem o tema enquanto escrevem e fazem suas pesquisas. No final do quinto dia, o roteiro com apenas 12 páginas nem começou a ser filmado. Então eles começam a imaginar, como seria a realização imagética dessas palavras. A peste, mais uma vez aparece em um lugar onde a linguagem falha na construção de sentido, na dificuldade de se representá-la. Trata-se de uma obra feita em um contexto de crescente ansiedade internacional diante de uma nova doença contagiosa. Importante contextualizar, que embora a doença não seja mencionada de maneira direta no filme, ao longo da década de 80, o mundo foi sendo gradualmente alertado sobre o risco de disseminação da AIDS.

Ainda seguindo a linha cinematográfica, o filme cazaque de 2016, *The Plague at the Karatas Village* narra a chegada de um jovem prefeito ao vilarejo de Karatas. O prefeito encontra boa parte da população doente e reconhece imediatamente os sintomas como sendo sinais da peste. Contudo, as pessoas

insistem em dizer que se trata de uma gripe, o que é confirmado pelas autoridades locais corruptas, que há décadas embolsava uma verba altíssima para falsas campanhas de vacinação. A estética do filme é surrealista e não esconde os recursos de sua encenação. A iluminação é artificial e as atuações são bastantes expressivas. Os atores que representam os habitantes da cidade usam máscaras e dançam sem parar. Tais opções chamam atenção para o caráter teatral e ritualístico da peste. Os “contaminados” que parecem estar em transe se movimentam em uma espécie de coreografia que faz menção a danças tribais ao mesmo tempo que se desenvolve com um humor um pouco insólito, como se os participantes zombassem do próprio estado de proximidade com a morte. O maior conflito do filme se instaura na necessidade do prefeito estrangeiro de que a cidade reconheça a peste. Tal pedido, no entanto é sempre refutado. Desesperado, diante de uma espécie de delírio coletivo, o prefeito tenta a todo o custo fazer com que a comunidade assuma a praga, para que a partir da nomeação possa se libertar. Todos se recusam até que em um dado momento ele escuta de um personagem algo como: “Isso (a peste) é uma tradição da cidade. Sempre existiu e sempre existirá, mesmo que de vez em quando pareça que tenha passado”.

Outros filmes que lidam com o tema de grandes epidemias são “O Enigma de Andrômeda” (1971), de Robert Wise; “Epidemia”(1995), Wolfgang Petersen; “Juízo Final” (2008), de Neil Marshall e “Contágio” (2011), de Steven Soderbergh. Por fim, é importante citar filmes sobre zumbis, gênero muito popular atualmente, que reinventa o tema da peste através da contaminação de mortos vivos. O primeiro filme a tornar célebre o gênero talvez tenha sido o primeiro da sequência de cinco partes “A noite dos mortos-vivos”(1968), de Georges A. Romero. Neste filme, um grupo de pessoas fica preso em uma fazenda isolada cercado por zumbis e escuta no rádio notícias sobre uma epidemia disseminada por seres assassinos que parecem estar em uma espécie de transe. Os mortos-vivos de Romero se deslocam em lenta, bizarra, como se estivessem hipnotizados. Zumbis são seres canibais, violentos e para combatê-los é preciso enfrentar o tabu dos corpos e o respeito pelo corpo enterrado. Nesses filmes manifesta-se a dificuldade de separação entre o que é morto e o que é vivo, entre o que é humano e o que é inumano. Os zumbis não tem sensações, nem sentimentos, e sua racionalidade é reduzida a duas únicas atividades motoras: perseguir para devorar. Tais filmes revelam à sua maneira, dois pontos que

atravessam todas as obras sobre a peste, que é o terror de uma vida morta e a exposição de uma máquina política e social, quase morta, ou morta-viva.

2.2.3. Pensamento crítico e teatralidade

Ainda que não seja possível dar conta da profusão de trabalhos sobre o tema é possível ressaltar os aspectos frequentes na maioria das obras artísticas sobre a peste. Em boa parte dos trabalhos, as dolorosas mortes em massa são utilizadas para abordar questões religiosas, crenças em vida após a morte ou o conceito de redenção. Além disso, a epidemia é usada para explorar diferentes tipos de crise, através da percepção de como o mal afeta as decisões da população. Livros e filmes apresentam dilemas éticos sofridos por comunidades médicas e científicas ou por entidades políticas e militares, que inevitavelmente estão envolvidas na gestão das doenças de larga-escala. De um lado, aparecem questões ligadas à segurança e a descobertas científicas, de outro, motivações políticas, militares ou de uma pequena elite. A escolha de quem deve ser salvo em um contexto de destruição em massa também é um assunto constante.

Por uma via, há uma reação institucional a partir da qual autoridades se organizam e policiam. A resposta oficial se ampara sobre um período de observação, quarentena e confinamento. A população é investigada, avaliada, enumerada e tratada. A emergência decreta sanções a favor do Estado de controle. Ainda assim, a anarquia e o hedonismo são práticas notórias diante de uma doença. Bebedeiras, crimes e outros atos considerados imorais aparecem à tona. Ambas as respostas constituem espetáculos dramáticos e um tipo de posicionamento estimula o outro. O confinamento forçado estimula atos de rebeldia à favor da liberdade, que por sua vez são contidos ainda com maior rigidez.

Em diversas obras, a peste é antecedida por um presságio. Há, algo dela que se anuncia na imaginação dos indivíduos antes mesmo de acontecer. Em relatos históricos, esse sinal muitas vezes é interpretado pela passagem de um cometa ou por uma determinada conjunção astronômica e astrológica. Em obras como “Crime e castigo”, de Fiódor Dostoiévski, “O teatro e a peste” e “A peste”, de Camus, há um prenúncio da praga sob a forma de um sonho. Podemos

perceber nessa espécie de “sonho da peste”, uma força que permeia o inconsciente comum. Didi-Huberman, em *Mémoire de la Peste* fala da iminência da catástrofe, também nomeada como “ameaça” (2006, p. 15). O autor reconhece a angústia de que algo está por vir. Não somente na peste, mas também em grandes eventos como o apocalipse, as guerras, cataclismas e outros desastres. Primeiro, como um aviso, um sopro, uma sensação anterior e em seguida, durante o próprio acontecimento. Há um sentimento de mau-agouro antes da grande catástrofe e há algo desse calafrio que permanece. O que é isso que ainda assombra e ameaça quando o caos parece já ter tomado lugar? Podemos pensar na perspectiva do desaparecimento em larga escala. Todos os acontecimentos citados por Didi-Huberman revelam a transitoriedade da vida humana sobre a Terra. Além disso, revelam o efêmero das próprias organizações e a fragilidade dos sistemas políticos e das instituições. O sentimento de ameaça das grandes certezas é fundamental para a compreensão da peste enquanto ferramenta de discussão política.

Entre o presságio e a peste propriamente dita existe o estágio de dificuldade de nomeação. Embora todos os indícios da catástrofe estejam evidentes é notável uma recusa inicial em assumir o acontecimento, como se de alguma forma, a titulação acarretasse em mais mortes. Falar sobre o mal ou “maldizer” é assumir responsabilidade. A recusa em nomear está ligada ao medo de dar espaço a uma realidade. Todavia, a partir do momento em que não se pode mais fechar os olhos para a evidência, o mais prudente para as autoridades é tentar circunscrevê-la, defini-la, para que nada escape ao seu controle. É preciso decodificar os sintomas, diagnosticar o problema para tentar erradicar a epidemia.

Um sintoma muito recorrente que marca a chegada da peste é a verificação do alto índice de ratos mortos: “Numa rua que percorria assim, o médico contou uma dúzia de ratos jogados sobre restos de legumes e trapos sujos²⁰” (Camus, 2015, p. 16). O rato é um personagem fundamental desse tipo de narrativa. A associação da imagem dos ratos à sujeira e ao sentimento de asco é muito antiga e se dá justamente pela percepção dos ratos como transmissores das epidemias. Os ratos, que vivem nos lixos, que comem os restos das feiras, multiplicam-se em zonas miseráveis, fazem parte da camada mais “baixa” de mamíferos. Suas vidas não importam. Os ratos constituem um tabu. As famílias da classe média não

²⁰ Minha tradução para “Dans une rue qu’il longeait ainsi, le docteur compta une douzaine de rats jetés sur le débris de légumes et les chiffons sales” (Camus, 2015, p. 16).

podem falar sobre eles à mesa. Primeiro os ratos começam a morrer aos montes, em seguida, as pulgas contaminadas pela peste precisam de mais corpos para se alimentarem e então, atacam os humanos.

A peste, doença antroponose, de alguma forma evoca o devir-animal de toda uma comunidade. Segundo Deleuze e Guatarri, no devir-animal estamos sempre lidando com “uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade²¹” (Deleuze; Guatarri, 1972, p.292). Para os autores é possível extrair dos animais determinadas características, gêneros, espécies, formas e funções. Se por um lado a História Natural e o Estado precisam destas características para classificá-los, por outro, o Estado e as Ciências Humanas se apropriam dessas mesmas características para classificarem os homens. Míticas ou científicas, essas propriedades nos interessam por seus “modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio e de povoamento²²” (Deleuze, Guatarri, 1972, p. 292-293). Tornamo-nos animais a partir de uma fascinação pelo bando. Um lobo, uma baleia, um piolho, um rato, uma mosca nos interpelam enquanto população, enquanto legião. Para Deleuze e Guatarri é fundamental fazer uma distinção entre as possibilidades animais, diferenciando os animais que vivem em bando, dos animais individualizados, domesticados, familiarizados e reconhecidos, a partir de uma perspectiva edipiana, como o “meu cachorro”, o “meu gato”, animais que convocam uma contemplação narcísica e que nos incitam a atuar papéis de pai, mãe ou até mesmo de irmãos.

Naquilo que concerne ao contágio, Deleuze e Guatarri chamam atenção para o elemento da transmissão. De que maneira as características animais passam de bando para bando? Haveria uma ancestralidade única responsável pela multiplicidade? A propagação e o contágio não se dão por modos de filiação ou de hereditariedade, ainda que tais temas se misturem. “Os bandos, humanos ou animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes²³” (Deleuze, Guatarri, 1972, p. 295). Não se trata de reprodução sexual, mas da produção de sexualidades. Os autores ainda falam de vampiros que

²¹ Minha tradução para “à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité”(Deleuze; Guatarri, 1972, p. 292).

²² Minha tradução para “modes d’expansion, de propagation, d’occupation, de contagion, de peuplement”(Deleuze, Guatarri, 1972, p. 292-293).

²³ Minha tradução para “Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes”(Deleuze, Guatarri, 1972, p. 295).

se tornam vampiros por contágio e não por hereditariedade. O que está em jogo é a possibilidade de contaminação entre diferentes espécies, homens, animais, insetos, bactérias. Tal tipo de propagação carrega consigo a marca da heterogeneidade. As combinações não são genéticas e abarcam possibilidades de diferentes reinos. A transmissão de características e informações entre agrupamentos que não compartilham de uma relação de filiação marca a peste enquanto ferramenta de formulação política.

Todavia, embora os animais em bando não passem por este tipo de relação “pessoalizada” isso não significa eu não haja lideranças ou animais especiais nos bandos. A figura solitária aparece por exemplo no caso de Josefina, a rata cantora de Franz Kafka, que ocupa posição privilegiada. A própria *Moby Dick* é uma forma especial de se conectar com a multiplicidade animal. Para Deleuze Guatarri, essas figuras contraditórias ajudam a compreender a relação “entre a matilha e o solitário, entre o contágio de massa e a aliança preferencial, entre a multiplicidade pura e o indivíduo excepcional, entre o conjunto aleatório e a escolha predestinada”²⁴ (Deleuze, Guatarri, 1972, p.298). Este animal que se destaca está para além de um animal familiarizado nos moldes edipianos. Ele ultrapassa os limites do “indivíduo preferido”, domesticado aos moldes psicanalíticos. Este animal não é indivíduo, nem espécie. Para os autores trata-se de um “fenômeno de borda” (Deleuze, Guatarri, 1972, p.298) que nos ajuda a atravessar os bandos. Um animal que ocupa os limites entre o dentro e o fora do bando e que ajuda a acessar aquilo que parece impossível. O devir-animal, absolutamente presente nas narrativas da peste, destaca-se justamente nas singularidades que emergem dessas multiplicidades.

Seguindo pela via da relação entre o animal solitário e o bando, destacamos a presença da noção de “bode expiatório” nos textos sobre a peste. A origem do termo se encontra na cerimônia judaica de *Yon Kipur*, também conhecida como o Dia da Expição ou o Dia do Perdão. Nos antigos costumes, dois bodes e um touro eram escolhidos para servirem à cerimônia. Um dos bodes morria em sacrifício com o touro. Já o segundo bode escolhido como o expiatório “escutava” um sacerdote dizer os pecados do povo de Israel e em seguida era

²⁴ Minha tradução para “Entre la meute et le solitaire; entre la contagion de masse et l’alliance préférentielle; entre la multiplicité pure et l’individu exceptionnelle ; entre l’ensemble aléatoire et le choisis predestine”. (Deleuze, Guatarri, 1972, p.298).

apartado do rebanho e deixado só na natureza, levando embora os pecados de toda a gente. No sentido linguístico, a expressão “bode expiatório” significa uma pessoa escolhida arbitrariamente para levar sozinho a culpa de toda uma calamidade.

No caso das grandes epidemias, o bode expiatório é um personagem frequente. Por exemplo, durante o surto de peste de Genebra em 1530 (Cook, 2009, p.73), um cirurgião chamado Jean Placet foi acusado de vestir roupas contaminadas por curativos de bubões inflamados e de espalhar a doença através do contato com lenços, maçanetas e até mesmo muros. Placet e um padre (seu suposto companheiro de conspiração) admitiram o “crime”, após uma série de torturas. Como punição, ambos tiveram as mãos cortadas em frente às casas onde viviam, seus corpos foram queimados com tenazes em brasa, um deles foi decapitado e o outro enforcado. Historicamente, médicos como Placet, ao mesmo tempo que se deslocavam para oferecer cuidados aos enfermos, muitas vezes carregavam inadvertidamente as pulgas contaminadas de um paciente para o outro. Ou seja, os profissionais da saúde, que a princípio tinham como função a cura ou pelo menos a atenuação dos sintomas, eram também responsáveis pela disseminação da doença.

Podemos comparar a convergência de estados opostos deste episódio de Genebra a dilemas presentes na Literatura grega antiga, como no caso de Édipo Rei e seu legado para a psicanálise. A relação da peste com discursos de difamação e ações contra bodes-expiatórios persiste até hoje. Jennifer Cooke, bem como outros teóricos, apontam para uma reflexão sobre a posição daqueles que estão à margem ou que são excluídos:

Críticos e teóricos do século XX procuraram repensar a posição de quem ou de quem está no limiar, à margem, dos excluídos. Para isso recorreram a medidas usadas em tempos de crise para excluir ou privar um determinado grupo da sociedade, com o objetivo de investigar os mecanismos que transformam tais grupos em bodes expiatórios. Rituais em torno do ato do bode expiatório estiveram presentes em antigas sociedades e alguns tiveram o papel específico de evitar a crise da peste. Um deles foi o *pharmakos*, ritual da Grécia antiga que envolvia a morte de uma pessoa escolhida para levar a imundície da peste para fora dos muros da cidade²⁵. (Cooke, 2009, p. 74).

²⁵ Minha tradução para: “Twentieth-century critics and theorists have sought to rethink the position of what or who is liminal, marginal and excluded. This has included turning to the measures used in times of crisis to exclude or disenfranchise a particular group of society in order to investigate the mechanisms that transform such groups into scapegoats. Rituals surrounding the act of scapegoating were present in ancient societies and some had the specific role of averting the crisis of plague. One such was the *pharmakos* ritual of ancient Greece which involved the death of a

Em rituais de *pharmakos* (ou *pharmakon*), o corpo individual aparece como sacrifício ao sofrimento coletivo. A catarse provocada pela expiação de um indivíduo simboliza a expulsão de um mal da cidade, em épocas de desastre como grandes momentos de fome, de invasão ou de peste. O “mal” que vem de fora e contamina a cidade deve ser de novo levado para fora. Em Édipo Rei, quinze anos após o assassinato de Laio pelas mãos de seu filho Édipo, uma peste terrível assola a cidade. Creonte visita o oráculo de Delfos e conta a Édipo que a cidade só estará livre do flagelo se encontrarem e punirem o assassino de Laio. Édipo é ao mesmo tempo responsável pelo crime e aquele que deverá punir o criminoso. Ele é o *pharmakon*, indivíduo, que carrega a doença e a cura.

Em Marseille, durante épocas de peste, era comum designar um homem mais pobre da cidade como bode-expiatório. Durante um ano, ele era alimentado com comida da melhor qualidade. Após esse período, era vestido com roupas sagradas e levado ao centro da cidade, onde era acusado pelos clérigos pela responsabilidade de todos os males. Em seguida, era apedrejado ou expulso. A morte real do *pharmakon* representava a morte simbólica da peste, a incorporação de todos os males. Sacrifício de um corpo saudável para a salvação de uma cidade doente, esta era a função do *pharmakon*. O *pharmakon* demarca a diferença entre o puro e o impuro, entre o perigoso e o seguro. Ele vira exemplo. No conceito de bode-expiatório colocam a culpa em uma pessoa ao invés de investigar as causas de um sistema.

Jacques Derrida recupera o mito de Thoth, descrito por Platão em Fedra no qual a escritura é vista como um *pharmakon* e destaca o duplo sentido do termo, que tanto pode significar “remédio”, quanto “veneno”. De acordo com o autor, a tensão provocada pela Literatura e pela escrita coloca sempre em jogo os dois polos – o da vida e o da morte, levando o leitor a um permanente estado de inquietação diante dos acontecimentos. Segundo Derrida, não há remédio inofensivo. O *pharmakon* enquanto remédio não pode ser unicamente benéfico e a essência ou a virtude benéfica de um *pharmakon* não o impede de ser doloroso. Do mesmo modo, na crueldade daquilo que é nocivo também está a solução.

person chosen to carry the pollution of the plague outside the walls of the polis” (Cooke, 2009, p. 74).

O autor destaca o aspecto da *différance* na linguagem do *phármakon*. No que concerne à reflexão sobre o bode expiatório, o pensamento da diferença não recorre aos institutos metafísicos da defesa de um mesmo ou de um outro, de uma identidade e de uma diferença, mas de uma unidade que revela de modo radical a “impossibilidade de sua própria representação” (Derrida, 2005, p. 14). Na discussão que nos cabe aqui, a impossibilidade representativa da peste clama por um bode-expiatório, figura solitária que encarna o mal de uma comunidade e ainda é o único capaz de expurgá-lo. Ele se destaca do grupo como um “outro”, que ao mesmo tempo é “todos”. Sua identidade dá forma e nome para aquilo que não pode ser nomeado, mas que é comum. “Só há repetição possível no gráfico da suplementariedade, acrescentando na falta de uma unidade plena, uma outra unidade que vem supri-la” (Derrida, 2005, p. 122). O papel do bode-expiatório é circunscrever em um corpo aquilo que é múltiplo, mas que não encontra forma para ser capturado.

A circunscrição espacial também é um aspecto fundamental nas narrativas da peste. A quarentena e o fechamento de fronteiras são medidas aplicadas em diversos contextos com a intenção de evitar o contágio. Em alguns casos, no próprio interior da cidade, certos bairros particularmente castigados são isolados e o trânsito de homens só é autorizado caso seus serviços sejam indispensáveis. Diversas narrativas falam do sentimento de inveja da liberdade de uns sobre os outros e no paradoxal sentimento de alívio de certos homens ao imaginarem outros em pior situação. “Há sempre alguém mais prisioneiro que eu”(Camus, 2015, p. 156) é uma frase que resumia a única esperança possível.

Em “Os Anormais”, Foucault faz referência a dois modelos de controle dos indivíduos no Ocidente. São eles, o modelo de “exclusão dos leprosos” – presente até o fim Idade Média – e a prática de “exclusão da peste” – evidente a partir do final século XVII. Primeiramente, a cultura de exclusão da lepra estrutura-se sobre uma segregação declarada. Trata-se de uma divisão rigorosa que coloca um indivíduo ou um grupo de indivíduos à distância de outro grupo. Os doentes são rejeitados e mandados para fora da cidade, ou seja, para além dos limites da comunidade. Desta forma, constituem-se duas massas estrangeiras uma à outra. A exclusão dos leprosos implica na desqualificação jurídica e política de indivíduos, que de alguma forma são relegados à condição de morte. Foucault menciona uma espécie de cerimônia fúnebre que ocorre no momento em que o

doente é declarado “morto”. O leproso tem seus bens transmitidos antes de partir para o mundo exterior e estrangeiro. Segundo Foucault, essas práticas de rejeição, ou como diríamos hoje, de “marginalização” apresentam semelhanças em relação ao imaginário de nossas atuais práticas de exclusão. Trata-se de um modelo de exclusão “negativo”:

Ora, é desta forma que descrevemos, e eu acredito ainda atualmente, a maneira a qual o poder é exercido sobre os loucos, sobre os doentes, sobre os criminosos, sobre os desviantes, sobre as crianças e sobre os pobres. Descrevemos, geralmente, os efeitos e os mecanismos de poder que se exercem sobre eles, como sendo mecanismos e efeitos de exclusão, de desqualificação, de exílio, de desqualificação, de exílio, de rejeição, de privação, de recusa, de ignorância; em suma, todo arsenal de conceitos e de mecanismos negativos de exclusão²⁶. (Foucault, 1999, p.40)

De fato, este é um modelo historicamente possível em nossa sociedade. Entretanto, há um outro modelo de controle que parece carregar uma herança histórica maior e mais forte. Segundo Foucault, o isolamento presente na “exclusão dos leprosos” desaparece em grande parte entre os séculos XVII e XVIII, sendo substituído pela reativação de um modelo até mais antigo. Trata-se do modelo da “peste” e do encarceramento da cidade pestífera. Uma diferença marcante nesta prática é o caráter inclusivo do controle. Enquanto a lepra exclui os doentes da cidade, a cidade pestífera inclui os contaminados a partir do momento em que ela própria declarada em quarentena. Logo que a peste é anunciada, um determinado território é circunscrito. O território da cidade e dos seus arredores é declarado como território fechado. Contudo, ao contrário do território também fechado da lepra, o território da peste não é um território apartado.

A cidade em “estado de peste”, de acordo com uma série de regulamentos publicados entre a Idade Média e o início do século XVIII é dividida em distritos, que por sua vez são divididos em bairros, que por sua vez são compostos por ruas. Cada bairro conta com a presença de um inspetor, cada distrito possui responsáveis pelo distrito, assim como cada cidade possui o seu efetivo de controle. O território é atravessado por instâncias de poder contínuo. Tal

²⁶ Minha tradução para: «Or, c'est sous cette forme-là qu'on décrit, et je crois encore actuellement, la manière dont le pouvoir s'exerce sur les fous, sur les malades, sur les criminels, sur les déviants, sur les enfants, sur les pauvres. On décrit, en general, les effets et les mécanismes de pouvoir qui s'exercent sur eux comme étant des mécanismes et des effets d'exclusion, de disqualification, d'exil, de rejet, de privation, de refus, de méconnaissance; c'est-à-dire tout l'arsenal des concepts ou des mécanismes négatifs de l'exclusion ». (Foucault, 1999, p.40)

continuidade está relacionada com a existência de uma pirâmide hierárquica na qual a vigilância deve ser exercida sem interrupção.

Os sentinelas deviam estar sempre presentes na extremidade das ruas, os inspetores dos bairros e dos distritos deviam fazer a inspeção duas vezes por dia, de tal maneira que nada do que se passava na cidade podia escapar dos seus olhares e tudo que estivesse assim observado deveria ser registrado de modo permanente por essa espécie de exame visual e igualmente pela retranscrição de todas as informações sobre os grande registros²⁷. (Foucault, 1999, p. 42).

No início da quarentena, todos os cidadãos presentes devem apresentar seus nomes, que por sua vez deverão ser anotados e registrados, para em seguida serem enviados aos inspetores locais e aos administradores da cidade. Todos os dias, os inspetores passam na porta das casas e gritam os nomes. Caso alguém não se apresente fica entendido que esta pessoa está na cama e está doente. Se alguém está doente significa que é uma ameaça e que, portanto, é preciso intervir. Trata-se de uma espécie de revista de vivos e mortos, realizada duas vezes por dia e enviada para a administração central da cidade.

Diferente do tratamento dado aos leprosos, que implica em um procedimento declarado de exclusão, a resposta à peste é a quarentena. Ao invés de rejeitar o indivíduo e mandá-lo para o lado de fora para viver junto de uma massa apartada, o modelo da peste acaba por incluir a doença, fixando e assinalando lugares. Não se trata mais de dividir a sociedade em dois grupos, puros e impuros, leprosos e não-leprosos. O processo de subdivisão do poder presente no contexto da peste acarreta na individualização. O que se nota é a assimilação de “uma série de finas diferenças e constantemente observadas entre os indivíduos que são doentes e os que não são²⁸” (Foucault, 1995, p. 43). Se por um lado, a lepra lida com a distância e com a ruptura de contato, por outro, a peste aproxima meticulosamente o poder dos indivíduos em um movimento de observação cada vez mais constante. Enquanto a reação à lepra lida com um procedimento de purificação, a resposta à peste parte de uma tentativa de prolongar a vida, a longevidade e a força dos indivíduos. A doença deixa de ser

²⁷ Minha tradução: “Les sentinelles devaient être toujours présentes à l’extrémité des rues, les inspecteurs des quartiers et des districts devaient, deux fois par jour, faire leur inspection, de telle manière que rien de ce qui se passait dans la ville ne pouvait échapper à leur regard. Et tout ce qui était ainsi observé devait être enregistré, de façon permanente, par cette espèce d’examen visuel et, également, par la retranscription de toutes les informations sur des grands registres”. (Foucault, 1999, p.42)

²⁸ Minha tradução para : “une série de différences fines et constamment observées entre les individus qui sont malades et ceux qui ne le sont pas” (Foucault, 1995, p. 43).

uma condição definitiva de uma parte da população e passa a ser encarada como um estado provisório, que deve ser investigado regularmente e julgado perante a norma de saúde estabelecida.

Foucault menciona a importância de uma “literatura da peste”, que segundo ele, lida com a “decomposição da individualidade”. Há uma espécie de sonho orgiástico nesse tipo de texto, como podemos verificar por exemplo nessa passagem de *Decameron*:

Outros se comportavam de forma diferente: entregar-se às bebidas e aos prazeres, passear pela cidade brincando, com a canção nos lábios, dar toda a satisfação possível às suas paixões, rir e brincar nos eventos mais tristes, tal como havia sido de acordo com os propósitos deles, a cura mais segura contra um mal tão horrível (Bocacce, 1963, p.23).

Meio a um cenário de grande confusão e pânico, os indivíduos jogam fora suas máscaras, ameaçados pela morte que transita. A lei é esquecida. O momento do surto de peste é o momento em que toda a regularidade da cidade é suspensa. A peste atravessa as regras sociais e as regras dos corpos. Estes são alguns dos sonhos da literatura da peste. Contudo, Foucault faz questão de marcar outras possibilidades de sonhos da peste, um sonho em que o poder político é exercido de maneira plena. Não por acaso, muitos textos sobre a peste são associados a críticas a sistemas totalitários. A declaração da peste é também o momento no qual a população é enquadrada em seu ponto mais extremo. Cada movimento individual é decodificado, cada tempo, cada espaço, cada corpo. A mesma peste que carrega consigo o sonho literário e até mesmo teatral de uma grande orgia apresenta o sonho político de um poder exaustivo e sem obstáculos, exercido plenamente. Há uma forte relação entre o sonho de uma sociedade militar e o sonho de uma sociedade pestífera, sonhos nascidos justamente entre os séculos XVII e XVIII.

Para Foucault, a substituição do modelo da lepra pelo modelo da peste está ligada a um processo histórico chamado por ele de “tecnologias positivas do poder” (Foucault, 1995, p. 44). Enquanto a reação à lepra é uma reação negativa de exclusão e de rejeição, através de uma ação de desterro, a reação à peste é uma reação de inclusão, de observação, de formação de poder dentro do território da cidade. O poder deixa de se agitar através da separação de grandes massas confusas e passa a se orientar segundo diferentes individualidades. Um poder ligado a uma série de mecanismos de conhecimento, que asseguram a formação, o

investimento, a pluralidade e o crescimento do saber. O que está em jogo é uma “arte de governar”. É preciso saber governar as crianças, os loucos, os pobres e mais tarde, os operários. Durante o século XVIII é instaurada a teoria jurídica e política centrada sobre a noção de vontade, alienação, transferência e representação de um aparelho governamental. É também durante esta época que se estabelece um aparelho do Estado, apoiado sobre diversas instituições. E por fim, nota-se mais ou menos a partir deste período, a presença de um dispositivo disciplinar que visa garantir o funcionamento e a eficácia desses aparelhos. Trata-se, segundo Foucault, de um dispositivo de “normalização” (Foucault, 1995, p.45) presente de certa forma até os dias de hoje nos domínios da saúde e da sexualidade.

Algo que fica muito claro na transição do modelo da mudança da lepra para a peste é a mudança de convenção sobre aquilo que é considerado normal e aquilo que deve ser excluído. Esse aspecto indica determinados acordos e procedimentos em uma espécie de encenação da vida de uma comunidade. A peste ativa uma determinada dramaturgia, que de alguma forma estará sempre ativa, mesmo em momentos de trégua da doença, visto que sua ameaça é recorrente. Quando falamos em teatralização da peste estamos falando em algo que se repete, ainda que de modo transformado. Boccaccio usa a palavra “espetáculo” para falar dos efeitos teatrais da peste. Palavra essa que não passou incólume para escritores e dramaturgos do século XX. Antonin Artaud no ensaio “O Teatro e a Peste”(1937), o dramaturgo tcheco Karel Capek no drama “A Peste Branca” (1937), Albert Camus em “Estado de Sítio” (1948), e Bob Wilson na “Fábulas de La Fontaine” (2004, cena “Os animais doentes da peste”) lidam com a dimensão política da encenação da Peste.

Na dança, o balé “A Sagração da Primavera”, composto por Igor Stravinsky e coreografado por Igor Ninjinsky, muitas vezes é associado ao tema. O enredo se passa na Rússia Antiga. Uma virgem é escolhida e deve dançar até morrer em um ritual de sacrifício, logo que a primavera se inicia. Considerado uma antítese do Balé Moderno, o espetáculo mostrava corpos contorcidos, em movimentos frenéticos de espasmos e tremedeiras. Sem fazer uso sequer de uma meia ponta, os bailarinos realizavam movimentos bruscos e pesados. Em 1975, Pina Bausch realizou uma releitura da célebre coreografia. Nesse trabalho, a repetição era um elemento marcante. Dois grupos foram colocados para correr em

direções opostas, chocando-se com frequência. Os bailarinos gritavam: “Por que roupas? Por que demolições?”. Na versão de Bausch também não há salvação possível. Os corpos repetem movimentos infernais aos quais estão condenados durante um certo tempo.

Na medida em que as fronteiras que separam arte e vida encontram-se cada vez mais diluídas, perceber a vida por um ponto-de-vista estético mostra-se como uma forma de comprometimento com a criação. Nessa Tese, trabalhamos com a peste ligada à noção de dramaturgia, visto que este é um termo comum a estudos do teatro, da dança e até mesmo do audiovisual. Interessa a esta pesquisa o borramento de fronteiras, onde arte e vida, arte e política se cruzam e se complementam. Tal abordagem insiste na percepção do contexto político e social como uma obra da qual se é ao mesmo tempo espectador e artista. Nesse sentido, a vida deve ser encarada não apenas como um fluxo através do qual somos arrastados sem nenhum controle, mas como uma obra aberta, da qual participamos ativamente e criativamente.

3

O que vocês querem, afinal? – Olhares estéticos sobre protestos de 2011 e 2013 ao redor do mundo

3.1. Ação “O que vocês querem, afinal?”

Em julho de 2017, fui selecionada para desenvolver uma etapa da pesquisa “Dramaturgias da peste”, como artista residente, na sede do grupo de teatro-dança Kinitiras, em Atenas, na Grécia. Nessa ocasião, passei uma semana indo até a Praça Sintagma – principal ponto onde ocorreram os protestos de 2011, em Atenas – com uma placa com a pergunta “o que vocês querem, afinal?”, escrita em português, inglês e em grego. Durante esse período, eu tentava explicar aos passantes um pouco mais sobre a pesquisa e convidava-os a responder à pergunta da placa. Eles escreviam em um papel, se identificação, e colocavam em uma espécie de urna. No final da residência, eu propus um debate performativo sobre o legado dos protestos em diferentes, a partir das respostas, que lemos juntos. Foram elas:

- Dinheiro para as taxas, dinheiro para a segurança, dinheiro para as crianças e benevolência para todos
- Eu quero contar para o meu povo histórias que não puderam ser contadas, eu quero lembrar que países africanos já existiam antes de serem descobertos por colonizadores
- Igualdade para todos e desaprender hábitos opressivos socialmente engendrados
- Uma maneira de celebrar a beleza das nossas diferenças
- Amor (4x)
- Justiça
- Liberdade(4x)
- Felicidade (2x)
- Igualdade (2x)
- Paz (7x)
- Dinheiro
- Investimento em projetos sociais

- Eu quero ser um unicórnio (resposta de uma menina de cinco anos)
- Quero poder cuidar de quem precisa e de todos os animais (resposta de uma outra menina de dez anos)
- Eu não quero crescer
- O seu *Facebook*
- Sexo passional e intenso
- Amor e Techno
- Um trabalho
- Quero uma namorada (2x)
- Que pessoas como você continuem fazendo trabalhos como esse por uma causa
- Eu não sei (3x)
- Eu sou refugiado (5x)
- Eu sou refugiado, eu estou sozinho aqui, eu quero ver a minha mãe
- Eu quero um mundo sem fronteiras
- Respeito à natureza
- Liberdade espiritual
- Quero ser independente
- Eu cheguei do Chipre hoje e roubaram minha mala. Nunca mais voltarei aqui. Se você achar, aqui está o número do meu telefone.
- Melhores condições de trabalho (3x)
- As cores do chafariz são mágicas
- Eu quero passar um tempo com alguém que eu realmente gosto
- Acreditar na vida e escutar sem julgamentos, dando espaço para a inocência
- Eu posso parecer egoísta, mas no fim do dia, mesmo diante de um desastre que aconteceu em algum lugar, eu durmo bem se a pessoa que eu amo estiver bem. Então o que eu quero é que meus amigos e família estejam saudáveis e felizes.
- Eu quero justiça no meu país. Quero investimentos em programas sociais e redução das desigualdades sociais.



Fotos acima tiradas por transeuntes na Praça Sintagma (Atenas, Grécia), em junho de 2017.

3.2. Os indignados se levantam

A História é feita de movimentos repentinos que reorientam o curso dos acontecimentos. De tempos em tempos, ditadores caem, muros tombam, regiões se alargam, povos confraternizam. Em alguns casos, esses acontecimentos repentinos revelam um grande dia, muitas vezes violentos e de transformações profundas. O que é um levante? Como explicar um levante? Quem levanta o levante? O que é levantado? Que forças nos levantam? Que forças estão em nós? Quais os ritmos dessas forças? Os levantes revelam situações de inflamação e reações que encenam a consciência e a convicção de um grupo de ter alcançado o seu limite. Possíveis significados para a palavra “sublevação” são: rebelião, revolta organizada, revolta desorganizada, indignação, ausência de sossego. Um grande número de humanos se levanta quando estão indignados, quando já estão fartos de serem assujeitados e de servirem como peça de uma maquinaria social já conhecida, quando compartilham um sentimento de que algum direito não está sendo respeitado, quando percebem que estão sendo privados de algo indispensável à liberdade ou à vida digna.

Que poder tem um levante? Um poder popular? Um indivíduo certamente pode se levantar sozinho contra uma lei ou uma injustiça e se posicionar contra aquilo que lhe é imposto. Entretanto, um ato individual por mais provocador que seja, não chega a se constituir enquanto um levante. Nem mesmo o Estado, enquanto instância individual pode tentar se levantar contra a guerra ou contra outro Estado. Um levante ocorre quando diferentes indivíduos tomam parte da ação social que une a indignação de um à indignação de outro. Aqueles que se levantam, o fazem juntos, ao constatarem um sofrimento inadmissível. Ou seja, o que está em jogo não é apenas um sofrimento individual, mas um sofrimento compartilhado de que algo já passou do seu limite. Um levante pode ser local e dirigido contra uma questão específica, como uma lei, uma injustiça fiscal, políticas de austeridade, contra a segregação, o sistema de saúde ou as más condições de moradia. Também pode ser feito em oposição a um regime legal, como por exemplo, um levante contra o regime colonial, escravidão, ocupação, *apartheid*, regimes autoritários, fascismo, capitalismo, e a corrupção do Estado.

No Seminário Internacional “Chamar as chamadas: imagens, gestos, levantes”²⁹, Georges Didi-Huberman afirmou que as forças de uma sublevação são derivadas de uma perda. Perder nos faz desejar. O luto coloca o mundo em movimento. Quando a morte coloca sua evidência, cria-se uma nova mobilidade. A morte – que a princípio nos paralisa – a partir de um jogo, de um gesto ou de um desejo, pode nos mover. Luto e queixa aparecem associados. Quando estamos no luto, estamos na queixa. As forças das nossas memórias, dos nossos desejos ardem, se inflamam, incendeiam. A personagem Antígona, por exemplo encena uma insurreição absolutamente ligada ao luto. Os levantes, segundo esse raciocínio, pressupõem uma solidariedade entre lutos, desejos e tempos heterogêneos. Tempos esses, que estão ligados à nossa História e ao que está por vir. Trata-se de um levante político e um levante de superfícies. Didi-Huberman fala do gesto de levantar um pano. Também podemos pensar em bandeiras, cartazes e punhos erguidos.

Em alguns casos muitos daqueles que se levantam não tem acesso à direitos elementares protegidos pela constituição, como o próprio direito de se manifestar. Em outros casos, embora teoricamente os manifestantes tenham esse direito garantido, se levantam para dizer que os direitos elementares não são suficientes para garantir o básico de suas reivindicações. Nesse caso, além do encontro físico nas ruas, os participantes podem também, por exemplo, retirar-se das ruas colocando-se em greve ou paralisando o sistema de transporte. Um levante se produz na medida em que um agrupamento de pessoas se une para deslocar algo, apoiados sobre a indignação e a certeza de que o assujeitamento no qual se encontram já foi longe demais.

O levante lida com o sentimento individual e coletivo de que as coisas não devem mais permanecer como estão. Eles consistem em tentativas de emancipação de uma situação ou de um contexto. “Para aqueles que se levantam, a emancipação é temporariamente incorporada pelo levante em si³⁰”. (Butler, 2016, p. 30). Entretanto, embora tal sentimento seja atravessado por um reconhecimento comum, isso não significa que todos os participantes estejam sempre de acordo com os objetivos políticos. Um levante é diferente de um

²⁹ Realizado no dia 23 de novembro de 2015, no Museu de Arte do Rio

³⁰ Minha tradução para “pour ceux qui se soulèvent, l’émancipation est provisoirement incarnée par le soulèvement lui-même” (Butler, 2016, p. 30).

encontro, que pode por exemplo se configurar enquanto reunião de uma comunidade ou enquanto conversas em espaços públicos. O levante se faz por uma mudança de perspectiva na qual o sofrimento de indivíduos se articula a um conjunto de “nós”, que experienciam o sofrimento. Como nos fala Judith Butler:

Um “nós” se forma no levante, que cristaliza o sentimento de uma indignação compartilhada. Mas há também um “agora” ou um “nunca mais”... indicando que é hora de se liberar desse assujeitamento. Em certo sentido, todas as reviravoltas são urgentes e atrasadas³¹. (Butler, 2016, p.26)

Levantes geralmente são percebidos como formas de resistência pontuais ou periódicas. Os levantes começam, duram e terminam. Têm uma duração finita, mesmo que se reproduzam indefinidamente. As possibilidades de um levante são as seguintes: se levantar contra um poder e ser vencido pelo poder ou se levantar contra o poder e evocar uma situação revolucionária rumo à emancipação. Um levante é sempre uma citação de um levante anterior. Eles não param de se reproduzir como uma espécie de filiação de herança histórica. Um levante fracassa, logo outro começa. A História dos levantes aparece como um processo em curso, uma luta incessante e em passagem. Um levante pode fracassar, mas o seu processo também pode continuar indefinidamente, inclusive com a perspectiva de tornar-se um movimento revolucionário que atinge um fim.

Em 2008, o colapso do *Lehman Brothers Bank* desencadeou uma crise financeira global que foi sentida nos mercados financeiros do mundo todo. As bolsas de valores despencaram e diversos bancos anunciaram perdas bilionárias. Os meses seguintes foram de muita instabilidade na economia. Na Islândia, por exemplo, três bancos nacionais quebraram e próprio governo admitiu uma "falência nacional". Em apenas três meses, o desemprego cresceu e o Produto Interno Bruto (PIB) *per capita* caiu, ainda que se mantivesse como um dos mais altos do mundo. As dívidas acumuladas tornaram-se impagáveis, e segundo um cálculo do governo, os bancos haviam tomado empréstimos de instituições estrangeiras equivalentes a seis vezes o PIB do país. Como resposta à crise política e econômica suscitada por esse fato, parte da população islandesa foi para

³¹ Minha tradução para: “Un ‘nous’ se forme donc le dans le soulèvement, qui cristallise le sentiment d’une indignation partagée. Mais il y a aussi un ‘maintenant’ ou un ‘plus jamais’... indiquant qu’il est grand temps de se libérer de cet assujettissement. En un sens, tout soulèvement est à la fois urgente et tardif”. (BUTLER, 2016, p. 26)

as ruas em um protesto que ficou conhecido como a Revolução dos Panelaços. Essa foi uma das primeiras respostas dos cidadãos coléricos diante da crise.

Em 2010, outro inesperado acontecimento se deu, atraindo a atenção da mídia. No dia 17 de dezembro, o vendedor ambulante de vinte e seis anos, Mohamed Bouazizi perdeu a sua luta individual contra o Estado, após a polícia pedir suborno e confiscar toda a sua mercadoria. Bouazizi se auto-imolou em frente à sede do Governo de Sidi Bouzid (uma cidade rural do centro-oeste da Tunísia) para protestar contra as humilhações sofridas pelas autoridades. Tal tragédia, somada aos altos índices de desemprego e pobreza, a um aumento excessivo no preço dos alimentos básicos e ao acúmulo de riquezas das elites provocou uma onda de insurreições na Tunísia, que rapidamente espalhou-se pelo Mundo Árabe. O icônico evento é associado como disparador da Revolução Tunisiana, responsável por tirar o até então presidente Ben Ali do poder. Logo, diversos países do Oriente Médio e Norte da África puderam testemunhar uma onda de protestos populares contra regimes autoritários que exigiam também “pão, liberdade e dignidade humana” (Flesher Fominaya, 2014, p. 148). Tais manifestações ficaram conhecidas como a Primavera Árabe.

A dimensão citacional e contagiosa do levante é vista de modo evidente a partir da Primavera Árabe. A imagem emblemática da autoimolação inflamou manifestantes na Tunísia, no Egito, no Iémen e na Líbia, onde os governantes terminaram por serem destituídos do poder. Em comum, esses países apresentavam o idioma, o islamismo e o agravamento das taxas de desemprego e do custo elevado dos alimentos, provocado pela crise econômica e pela falta de democracia. Em maio de 2011, na Espanha, outro evento importante se desenrolou: a ocupação da principal praça de Madrid, com os “Indignados do Puerta del Sol”, que exigiam “*Democracia real ya!*”. O protesto repercutiu em diversas cidades do país. Em setembro desse mesmo ano, nos Estados Unidos, manifestantes do *Occupy Wall Street* estiveram no Zuccotti Park e se declararam como os “noventa e nove por cento” (da população), exigindo uma profunda reforma no setor financeiro e na classe política, classificada por eles, como os “um por cento”. Além dos eventos já mencionados é possível citar no Irã, o Movimento Verde; em Portugal, a Geração à Rasca; e na Turquia, a Praça Taksim. Protestos semelhante também aconteceram na Ucrânia, na Alemanha, na Grécia, na Romênia, na Suíça, na Bélgica, na Holanda, no Canadá, na Austrália,

em Hong-Kong, no Taiwan, na Coréia do Sul, no Japão, na África do Sul, na Argentina, no Chile, no Brasil, totalizando cerca de oitenta e quatro países. Estudiosos, teóricos e jornalistas passaram a associar e a conectar esses levantes, como uma “onda global de protestos”.

A tomada e a ocupação de ruas e praças é uma característica comum a todos esses protestos e marca uma clara relação entre corpo e território. Contudo, os levantes em questão não se restringem aos espaços físicos. O *cyber* ativismo oferece hoje uma outra relação com o espaço, permitindo com que pessoas participem efetivamente dos acontecimentos, sem estarem presentes corporalmente. Através das telas dos computadores e celulares, centenas de pessoas atuam de diversas formas: ocupando-se da divulgação dos espaços de protesto, da cobertura dos acontecimentos, da busca por advogados e da disseminação da informação. Ainda assim, seja no espaço físico, seja no virtual, os corpos aparecem. Aparecer e tornar visível são objetivos muito claros desses levantes, assim como transformar em imagem, enxergar e mostrar. A partir da Primavera Árabe, diversos protestos se sucederam em um ritmo muito rápido. O próprio evento esteve atrelado a sua repercussão na *internet*, fazendo com que a propagação se desse de modo viral e veloz. Diante das redes sociais, dos celulares e da internet, os participantes passam por um processo transitório, contagioso e imediato.

O aparelho policial e carcerário está sempre implícito durante um levante. O poder policial tenta conter o povo dentro de um limite espaço-temporal e empenha-se de todas as maneiras para atenuar a transmissão e o contágio desses eventos. A contenção da violência e a manutenção da ordem são argumentos públicos muitas vezes utilizados por esses aparelhos de controle. Qualificar um protesto como “violento” pode se configurar como um dispositivo retórico (e conseqüentemente prático) de repressão. A maior parte dos protestos, como a própria Primavera Árabe, não fez uso de táticas violentas. As pessoas se reuniam em espaços públicos, sem armas, estando absolutamente expostas às ameaças militares. Mesmo assim, muitos dos participantes foram feridos ou mortos. Isso porque quando um levante é qualificado como “violento” pelo Estado, ele está sujeito às medidas de ataque e de repressão. Saber quando se utilizar efetivamente da violência é uma questão ética concreta atravessada pelos manifestantes. Não faço aqui nenhuma argumentação a favor ou contra o uso da violência por parte

dos manifestantes. Todavia, destaco em determinadas ações de protestos não-violentos, a imediata repressão pelas instâncias policiais, tornando evidente o fato de que, na maioria das vezes o argumento da violência é apenas um subterfúgio das autoridades para mascarar uma imposição do poder.

Um exemplo onde isso fica muito claro é o caso dos protestos de aplausos da Bielorrússia. Durante os meses de junho e julho de 2011, centenas de pessoas passaram a bater palmas e a colocar o celular para vibrar, todas as quarta-feitas, às dezenove horas, como forma de protesto contra o poder do presidente Alexander Lukashenko. O movimento começou sendo convocado pela página do *Facebook* “Revolução Mediante as Redes Sociais”, mas rapidamente se espalhou. A ação não oferecia nenhum perigo físico nem aos participantes, nem à oposição. Todavia, no dia 3 de julho daquele ano, aproveitando a ocasião do Desfile da Independência, as autoridades policiais anunciaram rígidas restrições ao aplauso. Somente veteranos de guerra ou ex-soldados poderiam bater palmas e aqueles que não cumprissem a medida seriam presos. As autoridades também impuseram limitações quanto ao uso da *internet*. Sites independentes não podiam ser acessados por funcionários de empresas públicas durante o expediente. O que o inofensivo gesto de bater as mãos oferecia de tão subversivo para precisar ser tão duramente reprimido?

Destaco no protesto dos aplausos da Bielorrússia um caráter performativo. O gesto simples de bater palmas, que é amplamente aceito e difundido em nosso cotidiano, quando colocado em contexto e relação, adquire uma potência de significação que confunde e apavora as autoridades. A proibição dos aplausos revela os absurdos do sistema jurídico e a dificuldade das autoridades em lidarem com uma forma de contestação que escapa a um modelo de levante mais “tradicional”, mostrando que o que está em jogo muitas vezes não é a violência, mas a crítica ao poder. A natureza performativa desse gesto específico, eu identifico em diversos outros protestos presentes nessa “onda global” de insurreições, certamente cada um com a sua especificidade. Definir o que é “performance” parece uma tarefa inútil e quase impossível, na medida que este se trata de um sistema flexível que abala noções como “arte”, “artista”, “ação”, “obra” e “cena”. Quando falo de *performance* não estou querendo dizer que esses protestos estejam querendo se identificar com algum projeto artístico ou se enquadrar enquanto instituição de arte, mas percebo uma força estética e criativa

muito forte na maior parte dessas revoltas. Algo que escapa aos limites de um modelo formal de protestos mais facilmente identificável e assimilável. Tomando de empréstimo a ideia de “vontade performativa”, presente no texto de Eleonora Fabião, digo que esses processos são atravessados por desejos (inconscientes ou não) de “desnaturalização dos habitats e de seus habitantes, das relações entre gente, meio, coisa e tradição” (Fabião, 2013, p.8).

3.3. Da Primavera Árabe às Jornadas de Junho: alguns casos de ações estéticas e políticas

3.3.1. “Assim que abro os meus olhos”³² e a Revolução de Jasmim na Tunísia



A atriz Baya Medhaffar em “Assim que abro os meus olhos”. Foto tirada do site: www.allocine.fr

A trama do longa-metragem de ficção “Assim que abro os meus olhos”, da diretora tunisiana Leyla Bouzid, se desenvolve em torno da personagem Farah, uma tunisiana de 18 anos, filha única de um casal de classe média, prestes a entrar na faculdade. Ela integra uma banda de rock engajado, com influências musicais árabes e letras politizadas. No verão de 2010, às vésperas da Revolução de Jasmim, Farah descobre o álcool, o amor e os protestos. A mãe de Farah, consciente dos tabus do país, tenta impedir a jovem de continuar cantando e frequentando lugares “impróprios”. Todavia, Farah mergulha cada vez mais nesse mundo, sem medir as possíveis consequências de um regime político que observa e se infiltra na sua privacidade.

³² Título original *À peine que j’ouvre mes yeux*.

Logo na primeira cena, Farah está no bar com seu namorado Borhène, que também é o líder da banda. Ela começa a conversar com um senhor mais velho. A empatia entre os dois desconhecidos é imediata. Ela canta para ele, acompanhada por um instrumento de cordas:

*Assim que abro os meus olhos eu vejo tanta gente desprovida
De trabalho de comida, vivendo na periferia da cidade
Desprezados, humilhados, enfiados na lama até o pescoço
Respirando pelas solas dos pés
Assim que abro os meus olhos vejo tanta gente exilada
Atravessando a vastidão do oceano como peregrinos rumo à noite
Com tantos problemas no país as pessoas perdem a cabeça
E acabam causando problemas maiores do que aqueles que já existem
Assim que abro os meus olhos eu vejo tanta gente exausta
Encharcados de suor, derramando lágrimas salgadas
O sangue deles foi roubado e seus sonhos desapareceram
E seus castelos desmoronaram*

A letra traz um sentimento amargo em relação à sociedade tunisiana, a partir de uma crítica a um sistema corrupto e repleto de desigualdades. O contexto político atravessa o corpo da protagonista e dos personagens que a rodeiam. A tensão social se intensifica e a vida pessoal dos personagens vai sendo cada vez mais afetada. As relações eróticas, os conflitos familiares e as amizades sofrem as consequências do cenário em que se desenvolvem.

As canções engajadas da banda são consideradas subversivas e perigosas pelo Estado, que usa tecnologias como câmeras de filmar e mídias sociais para vigiar a ação dos jovens. Há uma cena no filme na qual Farah chega no bar-teatro em que está acostumada a se apresentar e descobre que o local foi interditado pela Vigilância Sanitária. Sem demonstrar nenhum medo, ela pergunta ao agente de segurança o que há de impróprio e imundo em um teatro, visto que a medida autoritária visivelmente não diz respeito à saúde pública, mas à uma higienização das subjetividades. Impedida de entrar no lugar em que está acostumada, Farah canta na rua, enquanto ouvimos ao fundo, barulhos de protestos populares.

Embora os protestos não sejam o foco principal do filme, eles servem, não apenas como pano-de-fundo, mas também como motor para os acontecimentos. Através de trajetórias íntimas de personagens singulares, percebemos como um grande evento político quase sempre é decisivo na vida de uma pessoa e em todas as suas relações. O ponto em comum nos movimentos na Tunísia era a recusa ao poder de Ben Ali. A Revolução de Jasmim foi um movimento de protesto espontâneo, que rapidamente recebeu apoio popular em diversas cidades e regiões do país. Seguiam palavras de ordem inspiradas diretamente no drama do verdureiro Bouazizi: trabalho, dignidade e liberdade. A resposta do poder vigente foi uma cega repressão, que contribuiu para a politização progressiva do movimento. Vieram à tona diversas denúncias de corrupção e desvio de riquezas públicas para as famílias de Ben Ali e de sua esposa.

Por causa das letra das músicas, Farah é sequestrada pela polícia e torturada durante dias. Farah é mulher e vocalista do grupo. Mesmo presa, ela se recusa a delatar seus amigos. Quando volta para casa, depois da prisão, Farah não consegue se levantar da cama. A decepção diante de um sistema que humilha, persegue, tenta calar e cala é imensa. “Como ninguém faz nada? Por que todos fingem que nada aconteceu? Como conseguem conviver com isso?” Farah pergunta à sua mãe em um estado confuso de revolta e desesperança.

3.3.2. “A Revolução Pixelada”³³ e os protestos na Síria



Foto de Rabih Mroué na peça “A Revolução Pixelada” disponível no site arabstages.org

³³ Título original : *The Pixelated Revolution – a non academic lecture.*

Setembro de 2011, e alguns meses depois da revolução na Síria, um amigo meu disse ‘Os manifestantes sírios estão gravando suas próprias mortes.

O artista e diretor de teatro libanês Rabih Mroué começa com essa frase sua *performance-lecture* apresentada pela primeira vez em 2012, no evento de arte contemporânea Documenta 13. Em “A Revolução Pixelada – uma palestra não-acadêmica”, Mroué performa uma narrativa para imagens de protestos na Síria, documentadas e compartilhadas por testemunhas presentes no acontecimento. A peça, que se apropria do formato de palestra, tem como base imagens encontradas na internet, que mostram manifestantes sírios filmando a própria morte, ou melhor dizendo, “filmando aqueles que disparam tiros fatais contra eles, ou seja, filmando as ações que causam a sua morte enquanto poderiam largar as câmeras e tentar se salvar”. (Small, 2017, p.9). Sentado em uma mesa atrás de seu computador *Macbook*, o artista desempenha o papel de seletor, intérprete e comentarista. O inventário de fotos, vídeos e textos é projetado em uma grande tela.

A Síria é o país onde os conflitos mais se estenderam, demarcando uma longa agonia na região. A oposição sunita – influenciada pela eclosão das revoltas no Egito e na Tunísia – procurou ascender ao poder por meio de uma revolta armada, fortemente reprimida pelas tropas do ditador *Bashar al-Assad*, que estava no poder desde o ano 2000. Além do conflito armado, esse episódio abalou o cenário geopolítico internacional. Durante a peça, Mroué faz uma comparação estética entre os procedimentos cinematográficos presentes nos vídeos amadores, registrados por telefones celulares, e métodos utilizados pelo coletivo dinamarquês Dogma 95.

A partir do manifesto escrito em 1995, por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, Mroué identifica regras semelhantes nos vídeos selecionados das manifestações, gerando assim uma espécie de novo manifesto no qual se propõe a pensar maneiras de documentar a violência durante um tempo de revolução e morte indiscriminada. Ele faz uma lista de procedimentos cinematográficos utilizados nos vídeos das manifestações. Alguns deles são: Filmar sempre por trás, não filmar rostos a fim de evitar o reconhecimento, a perseguição e prisão pelas forças de segurança; carregar bandeiras e cartazes apontadas para o lado oposto das manifestações, ou seja, ao contrário, a fim de que os dizeres sejam filmados sem revelar os rostos dos manifestantes; filmar os protestos de longe, evitando o *close*; filmar os rostos somente quando alguém estiver sendo atacado; escrever a

data e o local do protesto em uma folha de papel; tirar uma foto dessa informação antes ou depois da filmagem; de preferência, não creditar o diretor; o som não deve ser produzido separadamente da imagem; músicas não devem ser colocadas, ao menos que estejam acontecendo no momento da ação, pois a montagem sonora pode gerar dúvidas quanto a veracidade das imagens; filmar na própria locação, evitando cenários e estúdios; o uso de tripés não é aconselhado (por menor que seja, um tripé sempre dificulta o movimento da câmera e pode resultar na perda da câmera caso haja um movimento inesperado); a alienação temporal e geográfica é proibida.; o filme não deve conter ações “superficiais”(como matar e usar armas), filmagens de tais eventos só podem ser feitas se eles realmente estiverem sendo vítimas desses eventos, mas não podem ser produzidos pelo diretor.

A peça traz à tona diversos questionamentos sobre o papel das imagens durante as manifestações. Como esses vídeos podem ser “lidos”? De que maneira tais vídeos revelam uma necessidade de comprometimento com a realidade? Em que circunstâncias registrar torna-se mais importante que sobreviver? De que modo esses registros nos instigam a pensar na vida e na História pelo ponto-de-vista da representação e da criação estética? Podemos confiar nas informações encontradas na *internet*? Como as imagens “pixeladas” dos celulares se opõem às coberturas da grande mídia oficial (mídia essa que na maioria das vezes manipula e esconde as informações, em suas imagens nítidas e bem definidas nas suas edições e montagens espetaculares)? A crítica de teatro carioca Daniele Ávila Small traz uma reflexão bastante pertinente:

A peça pergunta com qual regime de imagens identificamos nossa noção de conhecimento. Se visualizamos o saber como um plano sequência impecável, que dá conta de mostrar ao mesmo tempo um amplo contexto e seus mínimos detalhes, ou se a nossa capacidade de assimilar informação e abordar o mundo não estaria mais próxima da precariedade da câmera de um celular na mão de um cidadão que foge de um regime autoritário. Não seria o saber tão pixelado quanto essas imagens feitas com a câmera na mão? (Small, 2017, p.11)

Mroué diz que as fronteiras e as separações se diluem na medida em que o olho se torna uma extensão da câmera e da lente. De alguma forma os dispositivos móveis tornam visível aquilo que os olhos veem. Entretanto, ao ser colocado no espaço do teatro, o trabalho do artista nos faz pensar no recorte, nas escolhas e na encenação do olhar. As imagens não dão conta de todo o acontecimento. Algo não está sendo revelado. Mroué reconhece a impossibilidade de se confiar cem por

cento nessas imagens, assim como uma lacuna entre o registro e a realidade do momento. A *performance-lecture* de Mroué fala da relação entre narração e assimilação. A produção de significado no caso das manifestações é feita através de filmagens fragmentadas. Ao reconhecer a impossibilidade de se dar conta de uma única narrativa dos acontecimentos, Mroué oferece perspectivas alternativas sobre eventos difíceis de serem compreendidos e propõe ao espectador um debate sobre procedimentos atuais na estética da violência e das insurreições.

3.3.3. C(H)OEUR e os indignados espanhóis



Fonte: <http://blog.goethe.de/>

Apresentado pela primeira vez na Ópera de Madrid, em 2012, o espetáculo do coreógrafo e diretor belga Alain Platel tem como tema central a tensão entre o indivíduo e a coletividade. O trabalho de dança, que conta com mais de 80 bailarinos, cria paisagens visuais para músicas de Verdi e de Wagner, tocadas por uma orquestra. Segundo, Platel, a obra tem como referência e inspiração, protestos como a Primavera Árabe, o *Occupy Wall Street* e principalmente o 15-M (Movimento 15 de Março), na Espanha, que se instaurou em mais de 170 cidades do país e foi uma resposta à crise espanhola, associada a uma quebra no mercado de empréstimos e a uma recessão econômica, que vinha se agravando desde 2008.

Em um primeiro momento, na abordagem presente na ópera, os integrantes da multidão aparecem frágeis, crispados, em estado de sofrimento. Há uma cena que evoca o contágio de um estado convulsivo. Um corpo começa a tremer. Dali a pouco, a agitação vai passando por mais corpos, intensificando a

velocidade do balanço. A cena culmina em uma grande interrupção. Os bailarinos esgotados, param a ação com a boca escancarada, como um grito silencioso, boquiabertos de indignação.

Uma cena marcante no espetáculo mostra um coro de bailarinos, que estão vestidos com roupas contemporâneas cotidianas, virados para a plateia. Eles trabalham a partir de uma sequência de gestos utilizados em protestos, como punhos erguidos pro alto, “chacoalhar das duas mãos” (que quer dizer aplauso, ou aprovação), um dedo erguido pro alto (como pedido à palavra), entre outros. Praticamente todos os gestos são feitos acima da linha da cabeça, trazendo à tona as imagens de sublevação e levante. O momento em que a manifestação é dispersada pela intervenção policial também é evocado de maneira plástica. Grupos de bailarinos correm em direções opostas. Entre eles, duas crianças sozinhas, provocam uma angustiante sensação de caos e desorientação.

Uma discussão bastante pertinente no espetáculo é a questão da identidade nos protestos. Em um dado momento, os bailarinos estão parados em pé, quando escutamos uma voz *off* que pergunta: “quem são vocês? O que significa isso?”. Tais perguntas fazem referência a uma das maiores críticas a essas aglomerações de indignados, que é a falta de um rosto ou de um projeto objetivamente definido, como se a indignação dos manifestantes fosse incoerente ou infundada. Como resposta à essa crítica o espetáculo faz uma provocação à ideia de “categoria”. Uma das bailarinas diz em um microfone que a necessidade de classificação de pessoas em um mesmo grupo tem fortes afinidades com o fascismo. Ela afirma que cada pessoa é diferente da outra, embora determinadas características em comum façam com que transitem por grupos semelhantes. Ela propõe então, uma espécie de jogo cênico no qual faz diversas perguntas sobre as experiências dos participantes e para cada resposta positiva ou negativa, as pessoas devem se posicionar em um determinado ponto do palco. Como as afinidades variam a cada pergunta, cada pessoa transita por diferentes grupos, dando a ver um aspecto muito presente na contemporaneidade, que é o fluxo entre as identidades. O trabalho de Alain Platel parece se interessar pela diversidade e pelo trânsito entre projetos, pensando no fluxo enquanto coreografia.

O título da obra “C(H)OEUR” faz um jogo de palavras em francês com as palavras “coração” e “coro”. No sentido do coração, o espetáculo encena as paixões que movem as multidões. Um levante, um acontecimento de massa, seja

ele desagregador ou conservador, não ocorre sem que haja desejo e afetação. É o coração que bombeia o sangue para o resto do corpo. É ele quem dá vida e anima. A imagem do sangue perpassa por toda a encenação, nas cores e nos figurinos manchados de vermelho. Já o coro, segundo o imaginário herdado da tradição grega, remete a um grupo homogêneo e não-individualizado. Uma voz coletiva que comenta os acontecimentos de uma comunidade. Nota-se um paradoxo na escolha do título. Se por um lado, o coro trata de uma unidade, por outro o discurso da obra fala de escolhas afetivas que desarranjam a rigidez dessa unidade, ainda que muitas vezes, a única opção para ser escutado seja a adoção de gestos e gritos em uníssono, como forma de fazer volume e de ocupar espaços.

O coro e a massa refletem as revoltas populares, podendo certas vezes se configurar de maneira fanática e histérica. Segundo, Platel “a história nos ensina que a revolução sempre devora seus próprios filhos”(Platel, 2012)³⁴. Que tipo de trabalho terão os indignados uma década após o acontecimento? Qual será o lugar desse protesto no sistema em que se situa? Será que o que move esses levantes são apenas instintos e afetos? Até que ponto a aglomeração em massa não provoca um sentimento extasiático quase delirante e pouco reflexivo?

3.3.4. *Holidays in Greece* e a Ocupação da Praça Sintagma



Fonte: <http://www.dailymotion.com/video/xrca3q>

Em maio de 2012, o evento *Holidays in Greece* foi sediado na residência artística STUDIOSvisit, que fica em Berlim, fundada por Vassileia Stylianidou.

³⁴ Minha tradução para: “la historia nos enseña que la revolución siempre devora a sus propios hijos” (Platel, 2012).

Artistas, teóricos, arquitetos, ativistas, poetas e público foram convidados a tomar o espaço e a performar seus pensamentos à respeito da crise da dívida econômica, com ênfase na condição grega. A *performance*-instalação buscava traçar conexões entre o fazer artístico e o ativismo político, dando palco a múltiplas vozes, muitas vezes discordantes entre si, encenando as mais improváveis ligações. O espaço era pequeno, e talvez por isso, as proposições tenham sido individuais ou em duplas, mas o conjunto do evento dava a impressão de uma rotatividade de vozes, como em uma assembleia. Os materiais usados nas apresentações eram um computador *notebook*, um projetor de vídeo, um megafone, um aparelho de som e textos decorados ou lidos em um papel.

A produtora cultural, autora e dramaturga grega Margarita Tsomou fez uma ação a partir de *slogans* gritados por manifestantes na Ocupação da Praça Sintagma, em Atenas. Durante o período da Ocupação, greves gerais foram convocadas por funcionários públicos e por cidadãos civis, contra privatizações, cortes nas despesas públicas, a majoração de impostos e taxas, a intervenção do FMI e outros fatos gerados pela crise do euro. Na *performance*, uma gravação sonora dos gritos das manifestações foi colocada para tocar em um volume alto e estridente. Maria escrevia no computador as palavras que escutava, que por sua vez eram projetadas na parede. Alguns exemplos: “nós não vamos pagar, não vamos pagar, não vamos nunca pagar! Dane-se o FMI! Danem-se todos agora! Bin Laden Venha! Venha e jogue uma bomba!”.

Além de *performer*, Margarita é também acadêmica. Sua tese de Doutorado fala sobre os protestos gregos de 2011. Em uma conferência apresentada na cidade de Luxemburgo, Margarita conta que suas principais fontes foram alguns poucos textos impressos sobre o assunto, testemunhos e entrevistas, e principalmente vídeos e artigos disponíveis *online*. Ela nomeia as gravações feitas com câmeras caseiras e celulares de “lixo da História visual”. Esses “lixos” são arquivos descartados ou considerados menores pela História oficial. Momentos incompletos e fragmentados.

Um fato que intrigou Margarita nas manifestações foi a interdição feita pelos manifestantes às mídias mais institucionalizadas. Ela reconhece nessa agressividade, uma desconfiança em relação à maneira como são representados e nomeados pelo discurso oficial. Margarita nota que as imagens da mídia hegemônica, normalmente são feitas mais ou menos do mesmo ponto-de-vista, de

cima dos protestos, de balcões de prédios, terraços e eventualmente helicópteros. Já as imagens feitas de dentro dos protestos são feitas por telefones celulares.

Durante a ocupação, os manifestantes tentaram bloquear a entrada do Parlamento por dois dias, entoando o mesmo *slogan* dos egípcios e dos tunisianos: “nós não vamos embora, até vocês irem embora”. Nesses dois dias, Margarita, que esteve presente nos protestos, relata que nunca havia visto a polícia usar tantas bombas de gás lacrimogêneo. Os manifestantes tentaram permanecer, mas ao final da segunda noite, a praça foi consideravelmente esvaziada. Ao falar sobre a captura de imagens, Margarita exhibe diversos vídeos simultaneamente e não um após o outro. Ela faz essa opção por acreditar que a representação dos “indignados” reside na multiplicidade de representações e pontos-de-vista, e não em uma narrativa linear sobre o acontecimento.

Em um segundo momento, Margarita fala sobre um gesto presente em quase todas as manifestações. O gesto de chacoalhar as mãos, como forma de expressar concordância com determinada ideia. Ela diz que em Atenas, para além de querer dizer “sim”, esse gesto é feito de modo recorrente como afirmativa e reconhecimento de que os corpos existem juntos em um espaço público. Ela identifica nos gestos que se repetem a cada protesto, um caráter de contágio, capaz de produzir efeitos performativos e miméticos. Para Margarita, esses gestos expressam a reunião de pessoas em uma assembleia, o que seria um símbolo da democracia. No caso grego podemos pensar na *Ágora*, como centralidade do exercício da política democrática.

3.3.5. *Occupy Wall Street*: nós pedimos o impossível

O movimento *Occupy Wall Street* teve início no dia 17 de setembro de 2011, em Nova York e reuniu centenas de pessoas no Parque Zuccotti, no sul de Manhattan, próximo ao maior centro financeiro do país e do mundo. Dentre os muitos *slogans* dos protestos o lema: “injustiças perpetradas por 1% da população – elites políticas e econômicas afetam os outros 99%, nós – Ocupem *Wall Street*”, ficou bastante conhecido. Tal lema sintetizava o desprezo de uma parcela significativa da população norte-americana às políticas neoliberais adotadas desde 1981, tanto pelo republicanos, quanto pelos democratas. Embora não tivessem

uma plataforma definida, os manifestantes encontravam nesse *slogan* um ponto de reconhecimento no que diz respeito à crítica aos poderes desmedidos dos agentes financeiros. O movimento eclodiu quatro anos após à crise econômica nos Estados Unidos, que levou milhares de cidadãos a terem que entregar suas casas para os bancos, na medida em que não podiam pagar as suas dívidas e provocou uma queda no padrão de consumo, dando legitimidade e espaço para a popularidade dos insurgentes.

Um tema que ganhou bastante notoriedade foi o tema da ocupação. A expressão *occupy* fez um convite, que logo se aplicou a centenas de espaços, tanto simbólicos, quanto físicos. “Ocupemos Oakland, Ocupemos Toledo, Ocupemos o Patriarcado, Ocupemos a SEC [Comissão de Valores Mobiliários], Ocupemos Nossos Lares, Ocupemos o Sabá, Ocupemos Boehner, Ocupemos os Guetos, Ocupemos a Zona Tampão no Chipre” (Jasper, 2016, p.19). Durante as Ocupações, as decisões eram tomadas pelos Ocupantes em grandes assembleias. Encontros de longa duração, nos quais, teoricamente, todos poderiam tomar a palavra e supostamente todos deveriam chegar a um consenso.

As palavras ditas no “microfone do povo” eram repetidas pela plateia, estimulando o grupo a pensar coletivamente e a transmitir a informação para aqueles que estivessem espacialmente mais distantes. Além das palavras os manifestantes dispunham de um vocabulário de gestos feitos com as mãos, que podiam propagar as reações sem depender da ressonância sonora no espaço aberto. Os participantes das assembleias passaram por alguns dilemas éticos em relação a duração e a dedicação. Além disso, precisaram administrar a manutenção dos acampamentos com comida e infraestrutura básica. Também tiveram que lidar com agentes exteriores ao movimento, como a polícia, a mídia e aos sindicatos. O *Occupy* talvez tenha sido um movimento mais voltado para dentro do que para fora. Ele configurou uma espécie de espaço heterotópico³⁵ provisório que ensaiava e encenava diversas maneiras de vivência da democracia.

No dia 23 de outubro de 2011, a pensadora *queer* Judith Butler esteve na *Liberty Square* e fez um discurso de aproximadamente três minutos em homenagem ao movimento *Occupy Wall Street*. Butler discursou sem microfone.

³⁵ Referência ao conceito de “heterotopia”, de Michel Foucault. Segundo o autor, as heterotopias se constituem como “*contra-espacos/ contre- espaces*” (Foucault, 2015, p. 20), lugares reais, que se distinguem e se separam de todos os outros lugares, a partir de algum elemento de diferenciação.

Suas palavras foram propagadas na praça, pelos Ocupantes mais próximos que repetiam em jorral:

Eu vim aqui hoje para dar o meu apoio, para oferecer minha solidariedade à essa exibição sem precedentes de democracia e de vontade popular. As pessoas perguntam: 'então, quais são as demandas? Quais são as exigências que todas essas pessoas estão fazendo?'. Ou então dizem que não há exigências e isso deixa seus críticos confusos - ou dizem que as demandas de igualdade social e justiça econômica são exigências impossíveis. 'E as exigências impossíveis', dizem eles, 'não são práticas'. Se a esperança é uma demanda impossível, então exigimos o impossível. Se o direito de abrigo, alimentação e emprego são exigências impossíveis, então exigimos o impossível. Se é impossível exigir que aqueles que se beneficiam da recessão redistribuam suas riquezas e cessem sua ganância, então sim, exigimos o impossível. Mas é verdade que não há exigências que você possa submeter à arbitragem aqui porque não estamos apenas exigindo justiça econômica e igualdade social, estamos nos reunindo em público, estamos no democracia, decretando a frase 'Nós, as pessoas!'³⁶ (Butler, 2011)



Butler em Wall street. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=JVpoOdz1AKQ>

O discurso de Butler responde a uma forte crítica feita aos *Occupiers* no que diz respeito a falta de projetos ou de programas claramente definidos, bem

³⁶ Trecho extraído do *Youtube*. Minha tradução para: "I came here to lend my support to you today, to offer my solidarity, for this unprecedented display of democracy and popular will. People have asked, 'So what are the demands? What are the demands all these people are making?' Either they say there are no demands and that leaves your critics confused - or they say that the demands for social equality and economic justice are impossible demands. And impossible demands, they say, are just not practical. If hope is an impossible demand, then we demand the impossible. If the right to shelter, food and employment are impossible demands, then we demand the impossible. If it is impossible to demand that those who profit from the recession redistribute their wealth and cease their greed then yes, we demand the impossible. But it is true that there are no demands that you can submit to arbitration here because we are not just demanding economic justice and social equality, we are assembling in public, we are coming together as bodies in alliance, in the street and in the square. We're standing here together making democracy, enacting the phrase 'We the people!'"(Butler, 2011)

como a falta de afiliação a um sindicato, a uma instituição ou a um partido político. É verdade que uma parcela significativa de pessoas que frequentava a ocupação não era capaz de explicar com muita eloquência o que de fato estava fazendo ali ou exatamente o que pretendia com aquilo. Mas ao invés de analisar o acontecimento pela via do não-comprometimento, Butler fala de um sentimento de esperança compartilhado. Ela diz que aqueles que estão ali, protestam por direitos básicos que pertencem a eles. Ela ironiza e diz que, se querer o óbvio é querer o impossível, o que eles querem então é o impossível. Afinal de contas, desejar o impossível, pedir o impossível é de alguma forma aspirar por perguntas que ainda não puderam ser formuladas, projetos que não puderam ser vislumbrados, problemas que não puderam ser resolvidos. Por fim, ela conclui e diz que o gesto de ficar de pé próximo uns dos outros é o exercício de um direito a democracia.

A presença de Butler na praça nova-iorquina traz à tona uma relação entre corpo e performatividade no contexto da vida enquanto criação estética. Falamos em *performance*, fazendo uma releitura inspirada no próprio conceito de Butler sobre a questão de gênero. Segundo a autora, a identidade é uma fabricação manufaturada de palavras, atos e gestos performados:

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria inferioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. (Butler, 2003, p. 194-195).

O discurso da autora nos ajuda a pensar, de que maneira, esses protestos podem ser vistos mais pelo ponto-de-vista da “performatização” de afetos, pensamentos, experiências e indignações do que pela insatisfação de um grupo identitário fechado. O gênero produz uma falsa noção de estabilidade. A atribuição de significado ao gênero e a identidade parece apaziguar aquilo que não pode ser compreendido. Isso não quer dizer, segundo Butler, que seja possível

separar as ações dos corpos da linguagem. Afinal de contas, os corpos são expressivos, significam. Para ela a ocupação dos espaços fala e performa uma demanda que diz “esse espaço nos pertence”. O corpo, ao ocupar o espaço ao qual o discurso se refere (no caso a cidade), encarna assim, a sua alegação. E em uma democracia, nada mais natural que os corpos encenem as suas particularidades e as suas diferenças.

O *Occupy Wall Street*, para além de um movimento de reivindicação por melhores salários, por melhores condições de moradia ou por programas de bem-estar social apresenta um “desgosto pela vida que vivemos”³⁷(Invisible, 2014 a, p.48). Uma vida em que nos vemos sozinhos. Cada um por si, para comer, para morar, para se cuidar. Trata-se de uma exaustão diante desta vida metropolitana, que nos obriga a desconfiar de todos, uma assepsia extrema, de relações e amores superficiais e efêmeros, uma época de distração, de medo de si, de medo do outro. O movimento foi reapropriado por diversas cidades do mundo, estando inclusive presente em cidades brasileiras.

Em novembro de 2011, os manifestantes do *Occupy Wall Street* foram desalojados pela polícia. Todavia, antes disso ocorreram vários atos de confronto com os policiais em cidades como Boston, na qual vários manifestantes foram presos por estarem bloqueando o trânsito e por ocuparem uma área superior a inicialmente proposta. As manifestações ocorreram paralelamente a discussões e decisões sobre uma série de “pacotes” do governo que tinham como intuito reativar a economia. Temas como cobranças de impostos e créditos para pequenas empresas foram pautas de discussão.

3.3.6. Thriller e os estudantes chilenos

Em 2011, o Chile viveu uma das maiores manifestações da sua história, desde o fim da sua ditadura, em 1990. Milhares de estudantes foram às ruas e ocuparam escolas e universidades com o intuito de exigir uma educação pública de qualidade e maior participação democrática. Os protestos dos estudantes somavam força a outros protestos sociais, como por exemplo, protestos a favor da redistribuição dos recursos oriundos da extração do cobre, protestos a favor da

³⁷ Minha tradução para : « dégoût por la vie qu'on nous faire vivre » (Invisible, 2014 a, p.48).

proteção dos índios Mapuche e protestos em defesa da liberdade sexual. Protestos que, de uma maneira ou de outra vinham questionar o modelo neoliberal.

Em 1981, Pinochet havia feito uma reforma no sistema universitário e eliminado a educação superior gratuita. O Chile era o único país da América Latina que não tinha pelo menos uma universidade pública. Em 1990, nas vésperas da sua queda, Pinochet promulgou uma lei na qual reduzia a responsabilidade do Estado em relação à educação e a delegava ao setor privado. Os governos posteriores nunca haviam colocado isso em questão. Em um país onde, em 2011, o salário mínimo era de 182.000 pesos, os jovens deveriam desembolsar entre 170.000 e 400.000 pesos por mês para seguirem uma formação universitária. Dos jovens que conseguiam entrar na universidade, 70% ficavam endividados e 65% dos mais pobres interrompiam seus estudos. Para obter mudanças de base, era preciso que a Assembleia Constituinte reelaborasse a Constituição. A proposta dos estudantes era de que os estudos fossem financiados pela renacionalização da mineração do cobre e uma reforma fiscal que obrigasse os mais ricos a pagarem de fato os seus impostos. Essas reivindicações atendiam não apenas aos universitários, mas também, os professores, sindicatos e ONGs. Ou seja, mais de 80% da população.

Em junho de 2011, mais de dois mil estudantes, se reuniram na Praça da Constituição, em frente a Casa da Moeda, em Santiago, e dançaram, vestidos de “mortos-vivos”, a música *Thriller*, do ícone *pop* Michael Jackson, em “homenagem” à educação chilena. *Morí pagando mi Educación*, estava escrito em um dos cartazes segurado por um universitário. Além desse protesto, que foi bastante disseminado por vídeos no *YouTube*, os estudantes chilenos exploraram diversas formas criativas de protesto. Intervenções artísticas nas ruas, reivindicações escritas nos ônibus, entre outros. Ações normalmente estruturadas através de convocatórias no *Facebook*, como por exemplo, uma curiosa maratona-protesto, que foi organizada em torno da Casa da Moeda nesse mesmo ano, na qual centenas de estudantes passaram mais de 270 horas correndo em torno do edifício.



Fotografia do protesto dos estudantes tirada do site “Cuba Debate”.

3.3.7. Utopia Russa e os protestos em Moscou

-Nosso sonho pequeno burguês é viver em um apartamentinho, nós dois. Se não... A Revolução! Esses são os nossos sonhos. Viver até a Revolução, participar dela e depois eu não sei.

- O mais importante é viver até lá. Lênin dizia: eu luto pela Revolução e se ela não se conclui, meus descendentes a farão. Então, se a gente não conseguir, nossos filhos farão a Revolução. (Diálogo extraído do filme “Utopia Russa”).



Os jovens Marat e Anya em uma cena de Utopia Russa. Disponível em:

<https://vimeo.com/171474593>

O documentário “Utopia Russa”³⁸, filmado pelas realizadoras francesas Joanna Dunis e Léa Todorov se passa durante as manifestações em Moscou, nos anos de 2011 (ano das eleições legislativas) e 2012 (ano das eleições presidenciais, no qual o presidente Vladimir Putin foi eleito em seu terceiro mandato). O filme mostra um pequeno grupo de jovens, ligados ao partido

³⁸ Título original : *Utopie Russe*.

Nacional Bolchevique, liderado pelo escritor *punk* Edouard Limonov. Nascidos entre as décadas de 1980 e 1990, no fim da *Perestroika*, Kolia, Genia, Marat, Ania, Chouka e Tvorog cresceram em províncias russas, dominadas pelo autoritarismo e pelo capitalismo desenfreado. O grupo – que tem como referências Marx, Stálin, Robespierre, Gandhi e Che Guevara, – não apresenta um programa político claro ou uma ideologia bem definida. Contudo, seus integrantes acreditam que precisam fazer uma Revolução. De maneira contraditória, os “personagens” mostram uma afinidade e uma espécie de fascinação pelo poder militar e pela estética totalitária, que muitas vezes flerta com o Nazismo. O partido Nacional Bolchevique é considerado ilegal desde 2008. O filme destaca uma característica escapista desses movimentos. Uma necessidade dos “personagens” de fugirem da realidade para viverem um acontecimento de grandes proporções.

As manifestações retratadas no filme recebiam o nome de “Estratégia 31” e aconteciam todo o dia 31, na Praça de *Triomfalnaya* (Praça do Triunfo), aos pés da estátua de Mayakovski. Elas tinham como intuito defender o artigo 31 da Constituição, que diz que todos os cidadãos têm o direito de se reunir pacificamente, sem armas e de realizar comícios, reuniões, manifestações, passeatas e piquetes. O protesto, que acontecia mesmo antes das grandes manifestações de 2011 e 2012, não se restringia unicamente a uma contestação ligada ao partido Nacional Bolchevique. Todos os cidadãos interessados poderiam participar dos protestos. *Nós não podemos mais viver assim! A Rússia será livre! Putin na Sibéria!* gritavam os manifestantes nas praças, com ou sem megafones. Em um dado momento do filme, um homem pergunta para um dos personagens o que ele acha da presença de membros do partido Nacionalista de direita no mesmo protesto. O jovem responde que por ele, tudo bem, pois nesse momento ambos os partidos têm um objetivo e um inimigo em comum. Ele diz que cada partido trabalha por si próprio, mas que protestam juntos por uma causa maior.

O filme busca mostrar a vida cotidiana e íntima desses jovens, mais do que a própria arquitetura de Moscou. A estética da narrativa, mais poética, que jornalística, é baseada na literatura de Limonov e de outros escritores russos, como Dostoiévski e autores de romances policiais. Além das imagens externas dos levantes, o filme usa imagens abstratas e de desenhos animados soviéticos, com o intuito de pensar na poesia dos movimentos interiores dos personagens. Muitas cenas se passam no apartamento ocupado pelos jovens. Nenhuma das

cenar é atuada, embora alguns momentos assumam um tom lírico quase ficcional. Para acumular material foi preciso muitas horas de filmagens. As únicas palavras que resultam de perguntas diretamente feitas pelas realizadoras são provenientes de entrevistas individuais feitas com os personagens, que aparecem no filme, em voz *off*, desconectadas das imagens originais.

A utopia funciona como motor poético da obra e ocupa o lugar do irrealizável, do sonho de um futuro que se deseja, mas que mal se consegue vislumbrar. Os personagens falam de uma Revolução que talvez não seja feita por eles, mas pelas próximas gerações. Para além do tempo presente, a utopia aparece como uma seta direcionada a um futuro infinito e também como uma seta apontada para o passado, assombrada pelo fantasma de um tempo não vivido por seus atores, que é o passado gigantesco e pesado da Revolução Russa. O filme mostra também jovens que sonham em ser heróis. Não apenas heróis da Revolução, mas heróis de uma narrativa maior e mais bela que aquela da vida ordinária. É preciso lembrar que algumas das características de movimentos fascistas é justamente o desejo de se viver como ídolo e um desprezo pela vida cotidiana burguesa. Ainda assim, esses jovens sonham com rituais como o casamento. A última cena mostra a simples cerimônia de matrimônio entre os personagens que dialogam no início desse texto. É na tensão e no conflito entre essas diferentes linhas de força, contraditórias, que reside a doçura e a melancolia dessa utopia.

3.3.8. O Homem de pé e a onda de protestos na Turquia

Em junho de 2013, o artista Erdem Gündüz chegou na Praça Taksim, em Istambul, por volta das 18h e ficou de pé até às 2h, quando a polícia apareceu para tirá-lo dali. A ação de Gündüz foi um desafio pacífico à violenta repressão do premiê Recep Tayyip Erdogan contra ativistas pacíficos, em um parque próximo à Taksim. Nas semanas anteriores ao ato, cinco mil pessoas haviam ficado feridas e pelo menos quatro haviam morrido. A tal praça fora fechada logo que começaram os protestos e os policiais expulsaram os manifestantes, mas ainda assim pedestres podiam entrar. A princípio, Gündüz não havia feito nenhum anúncio da sua ação. Apenas chegou e ficou parado em silêncio, olhando para a frente, em direção ao

Centro Cultural Ataturk, alvo de protestos, devido à ameaça de ser transformado em um centro comercial gigantesco (para muitos, o fundador da República Turca Mustafa Kemal Ataturk era considerado uma espécie de herói da independência do domínio Otomano).

Logo na primeira hora da ação, a polícia vasculhou os bolsos e a mochila de Gündüz e foi embora. Ele continuou. Passantes começaram a chamá-lo de *durán adam*, que significa “homem de pé”. Aos poucos, centenas de pessoas foram aderindo ao gesto, ficando de pé, paradas em silêncio, olhando para o mesmo lugar. Gündüz foi levado pela polícia (ainda que posteriormente não tenha sido acusado de nenhum crime), mas seu protesto continuou sem ele no dia seguinte. Dez pessoas que se recusaram a sair da Praça foram detidas. O gesto foi repetido em outras cidades. Em Ancara, na capital, uma mulher ficou parada no local onde um manifestante foi morto. A ação de Gündüz foi amplamente difundida na *internet*. A hashtag *#duránadam* dominou o *Twitter* turco na manhã do dia seguinte e a polícia turca começou a prender pessoas por causa de suas postagens, alegando “falsa informação”.

O protesto de Gündüz é um exemplo claro de um levante pacífico. Sua ação revela no corpo a resistência física e a persistência diante de um desafio. A luta pacífica não é meramente simbólica. Embora Gündüz não tenha sido condenado, seu gesto confunde e descarrilha o cálculo dos governantes, propagando-se entre outros cidadãos e ganhando projeção na mídia internacional. O protesto do artista faz uma afronta às autoridades que precisam que se questionar: devemos punir esse homem? Mas por que, se ele só está parado de pé? Devemos deixá-lo, então? Mas nesse caso ele ganha, não é?

A simplicidade da proposta de Gündüz revela a potência de seu gesto. O gesto de permanecer de pé aparece como um ponto intensivo que encontramos na linguagem, mas que rompe com uma linguagem representativa, ou seja, ele está para além da linguagem. O gesto de Gündüz quer dizer uma série de coisas, por isso não pode ser enquadrado em uma única definição. Ao mesmo tempo provoca um silêncio e uma afetação que ultrapassam a própria ação. Quando centenas de pessoas ocupam um espaço que lhes é de direito em silêncio, elas provocam a repressão dos governantes, que pune aqueles que tentam dizer algo, que tentam fazer algo de maneira irônica. Sem voz e sem movimento, os manifestantes,

juntos, “falam” em silêncio o que não pode ser dito. Falam “calados” o que precisa ser dito.



Erdem Gündüz (mais a frente) na Praça Taksim. Fonte: <http://www.objektifhaber.com/>

3.3.9. As Jornadas de Junho de 2013: Copa pra quem?

Em junho de 2013, uma onda de protestos tomou ruas, praças e avenidas de doze capitais brasileiras e outras cidades de médio porte. Desde o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, o país não testemunhava uma manifestação popular de tamanha amplitude. A estimativa é que, entre junho e agosto de 2013, cerca de duas milhões de pessoas tenham saído nas ruas, para protestarem pela qualidade da vida urbana e contra o aumento na tarifa de ônibus, em 483 municípios (Gohn, 2014, p.8). São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte e Brasília foram algumas das cidades onde esses protestos reverberaram de forma mais intensa. O *slogan* “não é só pelos vinte centavos” (que fazia referência ao valor do aumento da passagem) expressava uma indignação que ultrapassava a própria questão do transporte, mas que também estava vinculada ao tema da mobilidade. Logo, as demandas se multiplicaram. Alguns dos principais temas levantados nas revoltas foram: os gastos altíssimos com a Copa do Mundo de 2014 e com as Copas das Confederações de 2013 (*Copa pra quem?*); a má qualidade de serviços públicos, como educação, saúde e transporte; o aumento da inflação; denúncias de corrupção; a PEC 37 (um projeto de emenda constitucional que tinha como objetivo destituir o poder investigatório

do Ministério Público); a necessidade de reformas no sistema político; a criminalização de movimentos sociais; a violência contra grupos indígenas (como por exemplo, a retirada de indígenas da Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro); a violência e o descaso nas Favelas e outras regiões periféricas; o questionamento das Unidades Pacificadoras da Polícia (UPPs); a questão da gentrificação e das remoções; a intolerância de um Congresso que tinha como pauta a “cura gay”; lutas pelo empoderamento das mulheres; o desprezo pela violência brutal da polícia, dentro e fora dos protestos; entre muitos outros. No contexto econômico, o Brasil começava a sentir as consequências da decadência econômica, atribuído a políticas estatistas e protecionistas da até então presidenta Dilma Rousseff, após um período de crescimento excepcional em 2012. Além das questões apontadas no contexto nacional, movimentos internacionais como a Primavera Árabe, Indignados e *Occupy*, já vinham inflamando uma força de insurreição.

Ainda que façamos um inventário das entidades, siglas e lideranças que convocaram e fomentaram os atos no Brasil é muito difícil traçar um perfil dos participantes das Jornadas. O primeiro protesto teve forte liderança do Movimento Passe Livre (MPL), mas diversos outros coletivos foram se aglomerando ao longo dos acontecimentos. No início, os estudantes eram maioria nos protestos. Com o decorrer das manifestações, o número de participantes aumentou e o perfil se diversificou. Embora as Jornadas não tenham sido representadas por um único partido, juventudes do Psol, PSTU, PCO e alguns militantes do PT estiveram presentes. As bandeiras dos partidos geralmente eram vistas com hostilidade pelos manifestantes. A UNE (União Nacional dos Estudantes) não teve participação tão ativa como a ANEL (Assembleia Nacional de Estudantes Livres). Entre os atores envolvidos podemos citar coletivos anarquistas como os Black Block, Anonymous, Utopia e Luta, Resistência Popular e a presença de punks e *skinheads*.

Os *Black Blocks* definiam as suas ações como *performances*. Uma parte da imprensa disse haver nesses movimentos a presença de agentes ligados à extrema-direita e ao tráfico, e associou o movimento à depredação de vitrines de lojas, bancos e monumentos públicos, o que acabou por afastar muitas pessoas das mobilizações. O modelo *Black Block* se reproduz em várias partes do mundo. Nessa situação, indivíduos agrupam-se durante uma marcha ou manifestação, em uma espécie de bloco, que visa preservar o anonimato através de máscaras e

roupas pretas. Como repudiam a democracia representativa, investem na ação direta como prática de luta. E essas ações diretas podem incluir a violência. Maria da Glória Gohn fala de uma violência performática prevista pelos *Black Blocks*:

(...) quebrar vidraças, janelas e portas de vidro de bancos e estabelecimentos comerciais de multinacionais ou lojas de carros. A performance mistura elementos interativos, comunicativos e simbólicos de forma a configurar algo além de atos de desobediência civil. (Gohn, 2014, p. 59).

Em relação ao tema da violência, uma parte da população se mostrou absolutamente contrária às imagens dos atos de depredação realizados por alguns dos manifestantes, exibidos exaustivamente pela mídia oficial, com a legenda de “vandalismo”. Todavia, uma outra parcela da sociedade dizia que aqueles atos de revolta não eram nada se comparados à violência e ao descaso produzidos pelos governantes. *Vândalo é o Estado*. Em um país onde a cada vinte três minutos um jovem negro é assassinado, em que indígenas são massacrados, porque algumas pessoas só se chocam com vidros de bancos milionários quebrados?

Um dos argumentos utilizados era de que a violência era uma forma internacional de protesto, presente, inclusive, na tão idealizada Europa. Muitas pessoas também colocavam a seguinte questão: que grandes transformações na História foram engendradas através de protestos pacíficos? Além disso, a própria polícia agia com enorme violência contra a população civil, na maioria das vezes de forma completamente injustificada, em momentos em que não havia nenhum sinal de desordem, tornando a questão ainda mais complexa. Bombas de gás lacrimogêneo, *sprays* de pimentas, prisões arbitrárias foram lançadas contra grupos e indivíduos que não estavam depredando nada e que apenas exerciam pacificamente um direito democrático.

Em uma entrevista para a Universidade Livre Feminista (2014), Barbara Szaniecki fala de duas imagens que circularam nas redes sociais. A fotografia de um manifestante rebolando com um bambolê em frente a um protesto no estádio de futebol Maracanã no último dia da Copa das Confederações e a fotografia de um manifestante beijando um soldado durante a manifestação do dia 27 de junho, no Rio de Janeiro. Barbara chama atenção, para a soltura do corpo do manifestante em oposição à rigidez dos corpos disciplinados, alinhados, da Polícia Militar, na primeira foto, e para a ternura no rosto do policial, programado para

reprimir a doçura. Tais contrastes apontam para uma evidente relação estético-política do momento.



Fotografia de Yasuyoshi Chiba/ AFP. Disponível em <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/>



Fotografia de Zulmair Rocha, retirada do Portal Uol (<https://noticias.uol.com.br/>)

Em uma das muitas ações feitas nas ruas, o Coletivo Projetação – que projeta imagens e dizeres sintéticos de cunho ativista nas ruas, nos espaços públicos nas fachadas de prédios – projetou o artigo número cinco da Constituição Brasileira de 1988, que garante aos brasileiros e aos estrangeiros, residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade e autoriza todos os cidadãos a reunirem-se sem armas em locais abertos públicos, independentemente da localização, desde que seja solicitado um aviso prévio à autoridade competente. Com essa ação, o Coletivo lembrava a população de que os protestos eram legalmente reconhecidos e que o Estado não poderia usar da violência policial para dispersar uma manifestação que estava ocorrendo pacificamente.

O ativismo digital é um ator fundamental nesses protestos. A maior parte das pessoas havia acesso às informações sobre os acontecimentos via *Facebook*

ou outro meios *online* Alguns grupos e páginas a serem citados “Quero o fim da corrupção”, “Verdade Nua e Crua”, “Anonymous”. A mídia impressa, a televisão e o rádio também transmitiram determinados acontecimentos, mas muitos dos veículos mais institucionalizados foram acusados de manipularem as informações e de mostrarem os eventos da maneira mais conveniente para os seus próprios interesses políticos e econômicos.

Durante o protesto em apoio aos professores da rede municipal da cidade do Rio de Janeiro, em agosto de 2013³⁹, as atrizes e até então alunas da Escola Estadual de Teatro Martins Pena, Ariane Hime e Fernanda Vizeu fizeram um ato performativo no qual permaneciam sentadas, “jantando” de frente para uma televisão, como se estivessem alheias à realidade a sua volta. Ariane e Fernanda, atuavam o papel das “pessoas da sala de jantar” (referência à canção “Panis et Circenses” dos Mutantes, título dado pelo jornal). Elas criticavam a televisão e os jornais por se recusarem a mostrar as barbaridades realizadas pelo Estado, criminalizando e descreditando os manifestantes, nomeando-os como “vândalos” e “baderneiros”. Efetivamente, as duas artistas mantiveram-se em resistência meio ao violento cenário de confronto entre polícia e manifestantes. Um vídeo e uma foto do ato foram difundidos rapidamente pelas redes sociais, obtendo grande número de visualizações e gerando interesse, inclusive, ironicamente no maior grupo de mídia do país, através do jornal Extra, que fez uma matéria jornalística sobre a *performance*.



Ariane Hime e Fernanda Vizeu na Cinelândia, Rio de Janeiro, 2013. Fotografia de Byron Prujansky, retirada do site *Relapse* (<http://relapse-collective.com/Fernanda-Vizeu-and-Ariane-Hime>)

³⁹ Apesar desta ser uma ação de agosto, coloco-a aqui por considerá-la um reflexo das insurreições de junho.

Diversos coletivos artísticos (provisórios ou não) se uniram, durante os protestos com o intuito de promover ações políticas diretas nos atos e de chamar atenção da população para algum tema caro aos protestos. Podemos citar o coletivo Ocupação, de Belo Horizonte; o coletivo autonomista carioca Anarco Funk e suas Ações Diretas Estético Políticas, ligadas à estética do Funk; o bloco Reciclato, com seu Terrorismo Poético e o Atelier de Dissidências Criativas, da Casa Nuvem (ambos no Rio de Janeiro). Houve também um grande número de artistas em todo o país que se prontificaram a registrar os acontecimentos. São centenas de nomes envolvidos nesse processo de documentação, amadores ou profissionais. Vou citar apenas alguns poucos com os quais tive algum contato, ciente de que, de modo algum isso se aproxima de um inventário completo. Os fotógrafos brasileiros João Saenger e Felipe Werneck; a fotógrafa carioca Paula Kossatz; o coletivo mídia ativista *¡No pasarán!* que fez o filme “É tudo mentira” (*Vynegar Syndrome*); Julia Mariano, com o documentário “Desde Junho”; o filme “Levante!”, de Susanna Lira e Barney Lankester Owen; o documentário “20 centavos”, de Tiago Taambelli; o filme “Futuro Junho”, de Maria Augusta Ramos; o filme “Domínio Público”, de Fausto Mota, Henrique Ligeiro e Raoni Vidal e a plataforma “Tecnopolíticas”, de Marcela Canavarro, responsável por criar redes de informação, desde as Jornadas de Junho de 2013 até as mobilizações no Brasil de 2016.

Um apelido em forma de chiste para as Jornadas foi “Revolta da Salada”, em referência às detenções que foram feitas pela polícia, de manifestantes que portavam vinagre como método para aliviar os efeitos do gás lacrimogênio. A editora “V de Vândalo” lançou a antologia de poesia sobre o tema com o nome “Vinagre: uma antologia de poemas neobarracos”. Apesar da situação grave, o humor esteve presente em alguns dos protestos. Em julho de 2013, manifestantes se reuniram na frente do luxuoso hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, onde ocorria a festa de casamento de Beatriz Barata, filha do megaempresário dos transportes, Jacob Barata. A cerimônia milionária tinha como convidados diversos políticos envolvidos em escândalos de corrupção, entre outros empresários. Durante o protesto, uma mulher vestida de noiva distribuía “baratas” de plástico. Outra mulher, vestida de freira, segurava dois cartazes: “onde está o bonde?” (em referência à retirada de circulação dos bondes de Santa Teresa) e “Fora cabral”.

Outros cartazes diziam “baratas voltem para o esgoto”, “Dona Baratinha vá de ônibus para o Copacabana Palace”.

Assim como outros protestos da mesma década, a legitimidade das reivindicações das Jornadas de Junho foi colocada em dúvida, pelo argumento de não terem pauta. Todavia, como fala Tatiana Roque em seu artigo publicado na Revista DR, diversas pautas passaram pelos movimentos, como por exemplo, redução de tarifas, mais direitos em serviços públicos e desmilitarização da polícia. Tatiana aponta para uma transformação da ideia vinculada a lutas políticas de outros tempos, fincada no conceito de “programa político” e observa nos movimentos de 2013 uma organização diagramática. Trata-se de uma passagem do foco na ideia de “programa” como modo de consciência política e representação para uma perspectiva de “diagrama”, cuja ênfase está na dimensão micropolítica, afetiva e existencial. O diagrama – segundo uma abordagem deleuziana – aparece como um conjunto operatório semiótico de linhas de força que lida com o caos e com a organização, com forças criadoras que passam pela linguagem mais que ultrapassam a própria linguagem representativa.

Tatiana Roque coloca o diagrama como “uma maneira de pensar a repartição entre expressão e conteúdo sem passar pela representação, não apenas no nível político, mas no próprio âmbito da linguagem” (Roque, 2015, p.36). Ela apresenta como exemplo o enunciado das manifestações “Não vai ter Copa!”, que imediatamente nos interpela a pensar no que aquilo quer dizer. A frase passa por um exercício da linguagem e esbarra na significação, todavia, mais que uma significação fechada, enunciados como “Não vai ter Copa”, “Indignados”, “Somos todos” ou “Não nos representa” são expressões que “produzem elos, que ligam pessoas (virtual ou fisicamente), que produzem mobilizações e protestos”(Roque, 2015, p. 36-37). O diagrama diz respeito a intensidade de uma ação concreta e palpável, a relação entre um enunciado e a situação micropolítica à qual o enunciado se conecta. *Onde está o Amarildo?* é um exemplo dos enunciados produzidos em relação ao paradeiro do pedreiro Amarildo Dias de Souza, preso para investigações, na Favela da Rocinha e desaparecido em 2013. Amarildo encarna a ferida de milhares de brasileiros pobres que diariamente sofrem pelos abusos e violências do estado, na maioria das vezes através de situações não notificadas por conta da condição social.

Tatiana Roque chama atenção para a importância da discussão acerca dos lugares de fala. Para a autora, todo enunciado está inserido em um contexto e em uma posição social, no qual cada pessoa que o profere não é uma unidade identitária, mas uma singularidade que se articula com o seu entorno. Como exemplo, ela aponta para determinados enunciados proferidos por uma mulher branca durante a Marcha das Vadias, que muitas vezes não representam a mulher negra e a luta do Feminismo Negro. Tendo em vista que todo diagrama passa por agenciamentos e relações de força, a perspectiva diagramática escapa a atribuição de um significado colado ao enunciado e chama atenção, para os constantes agenciamentos e ligações que se produzem. Os enunciados presentes nessa abordagem diagramática são expressivos e afetam diretamente os corpos.

Tatiana Roque identifica nessa dimensão diagramática, a dimensão de algo possível que emerge de uma ordem política.

O que vivemos em junho pode ter sido dessa ordem, o desbloqueio de um possível. Como o possível nunca está dado de antemão, não se exprime pelas forças políticas existentes, é somente um começo, algo que modifica a subjetividade, faz-nos vislumbrar novos caminhos, ainda que a sociedade e as instituições continuem as mesmas. O próximo passo é saber como esta mudança pode mudar também a sociedade, e aqui o problema do programa e do projeto aparecem novamente, mas inseparável do regime diagramático (Roque, 2015, p.39)

A relação diagramática parece evocar uma necessidade e uma diferença estética na maneira de manifestar. Embora elementos como megafones, carros de som, panfletagem e palavras de ordem ainda estejam presentes nos protestos há uma outra coisa que aparece. A “aparição” que se manifesta nesses períodos de insurgência está intimamente relacionada ao efêmero, algo que Ana Kiffer percebe não apenas como um traço temporal, mas também espacial. Corpos múltiplos surgem, insurgem, se unem em diferentes lugares, por diferentes causas: “o corpo ninja, Black Blocks, corpos que resistem na linha de frente à violência absurda do Estado, corpos ‘tropa de nhoque’, ‘todo o corpo é mulher’, ‘toda mulher é vadia’, ‘todo cu é laico’” (Kiffer, 2015, p.35). Ana Kiffer ressalta nesses elementos a teatralização de um “corpo que pede passagem” (Kiffer, 2015, p.35), corpos desaparecidos que precisam serem vistos. Os corpos – individual ou coletivamente – mostram algo que já não pode ser apreendido por uma estética binária. Eles lidam com passagem, com gestos, com transitoriedades.

3.4. Procedimentos políticos e estéticos dos levantes

No livro “Zona Autônoma Temporária”, Hakim Bey diz que “levante” e “insurreição” são termos usados por historiadores para caracterizar revoluções que fracassaram, “movimentos que não chegaram a terminar o seu ciclo, a trajetória padrão” (Bey, 1985, p.5). O autor observa que ao falharem na trajetória, os levantes acabam por se desviar de ideias viciadas de “progresso” e “evolução”. Enquanto a noção histórica de “Revolução” diz respeito à conquista de uma “permanência”, o “levante” se refere a um acontecimento temporário. Trata-se de uma experiência “de pico” e extraordinária. Logo que uma “Revolução” triunfa, o Estado retorna e isso já é uma espécie de traição ao sonho e ao ideal. A “Revolução” almeja uma conclusão, enquanto que o “levante” é uma irrupção aberta. Hakim Bey fala de uma aspecto extasiástico do “levante”, mesmo em meio a uma luta armada, ao perigo ou ao risco:

O levante é como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço, ele, no entanto, possui bom faro para o amadurecimento dos eventos e afinidade com o *genius loci*⁴⁰. (Bey, 1985, p.10)

A partir dessa breve diferenciação, localizo os movimentos de 2011 à 2013 mais próximos à ideia de levante do que de revolução. A palavra “insurgência” deixa claro o sentido de algo que surge e não necessariamente permanece. O “levante” não esconde as leis da gravidade. Tudo que ascende está condenado à queda. Um sentimento de indignação emerge como um instinto de violação que nos faz pensar diferente. *Eu não aceito mais! Nós não aceitamos mais!* Poderíamos falar de um cansaço comum como motor dessa indignação, mas o cansaço carrega uma passividade, uma vontade de permanecer no chão, deitado, sem levantar. Então, mais que um cansaço partilhado, parece haver um esgotamento, que talvez não seja uma oposição, mas uma variação do cansaço, só que de uma forma mais irada, mais colérica, em estado de emergência. Evoco aqui uma reflexão de Deleuze, baseada no trabalho de Beckett, no qual ele fala da particularidade do esgotamento:

⁴⁰ Termo em latim que significa “espírito do lugar”.

O esgotado é muito mais que o cansado. ‘Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida’. O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. ‘Peçam-me o impossível, pois bem, que mais me poderiam pedir.’ (Deleuze, 2010, p. 67)

A indignação desses protestos aparece como um momento em que corpos esgotados se encontram e dizem “essa situação já não é mais possível” e a partir daí precisam começar a vislumbrar outros possíveis, talvez impossíveis, até então.

No esgotamento e na indignação, alguns elementos emergem dos protestos relatados. A partir de uma observação dos intercessores citados nesse capítulo, destaco traços estéticos e eixos temáticos que são recorrentes em discussões e análises sobre as manifestações. Apresento alguns desses elementos que me chamam atenção, mas também convido o leitor a propor novos questionamentos daquilo que certamente me escapa. Primeiramente é preciso falar da questão da representação. A maneira como somos representados e por quem somos representados é um assunto muito caro no período desses acontecimentos. Não por acaso *slogans* como “não nos representa” ou “somos todos alguma coisa” atravessam barreiras de nacionalidade.

Nas ações citadas nesse capítulo essa questão é encenada pela escolha de diversas estruturas formais. Por exemplo, uma possibilidade estilística é o uso da ficção para apresentar uma situação histórica real, como no caso do filme “Assim que abro os meus olhos”. Já de partida, o filme nos indaga: quais são os efeitos e desafios de uma narrativa ficcional? O que ela mostra? O que ela deixa de lado? O que de real se apresenta em um trabalho ficcional? Ficção não quer dizer mentira. Ficção é apenas uma maneira possível de encenação de uma realidade.

Já o documentário “Utopia Russa” faz uso de recursos audiovisuais poéticos para compartilhar o cotidiano íntimo dos manifestantes, seus sonhos e suas contradições. O filme mostra que um registro documental pode passar por determinadas escolhas estéticas (e sempre éticas), que acabam por enfatizar e por provocar afetos, que vão além da crueza de um registro distanciado (talvez mais jornalístico). Isso que chamo de “poético”, e que pode aparecer de diversas formas, me faz pensar que a poesia não nega o evento real, mas que determinadas opções podem provocar efeitos intensivos e sensoriais no espectador, trazendo

corpo e afecção para o registro documental de grandes acontecimentos da História.

Indo por uma via diferente dos procedimentos éticos e estéticos anteriores, a relação entre real e encenação é tensionada na *performance-lecture* “A Revolução Pixelada”, de Rabih Mroué. Nesse trabalho, vídeos feitos com dispositivos móveis mostram o real em estado extremo. O celular pode ser encarado quase como uma prótese do corpo, uma extensão dos olhos e da pele, com sua câmera e com suas funções *touch*. Filmar a própria morte é um gesto radical de exposição da realidade. Nesse trabalho, o *performer* apresenta uma ética de filmagem e representação do real, que diz respeito a não-manipulação das imagens e do som. Há uma interdição a recursos como corte, edição e montagem. Esse tipo de imagem pixelada e precária – que Margarita Tsomou chama em sua palestra de “Lixo da História Visual” – aparece como contraponto formal e político para uma imagem clara e bem definida. Mas será possível apresentar uma realidade sem manipulá-la?

Em vídeos feitos por câmeras de celulares a questão da autoria dissipa-se. As imagens são imediatamente disponibilizadas nas redes e em muitos casos, ninguém procura saber quem é o cinegrafista responsável por elas. Isso significa dizer que o gesto de filmar a própria morte vai muito além de um ato heroico. O que essas pessoas pretendem denunciar? De que maneira podemos pensar nesses vídeos enquanto produção de informação e de arquivo? As imagens pixeladas, as câmeras dos celulares dos cidadãos comuns, as mídias “ninjas” e o *live streaming* dão a ver a compulsão de uma geração pelo registro dos acontecimentos, bem como uma ânsia de compartilhamento e consumo quase em tempo real da experiência. Além disso, em todos os protestos aqui relatados, os participantes de uma forma ou de outra apresentam uma desconfiança em relação à mídia oficial, aos grandes canais de televisão e às empresas jornalísticas. Há uma insatisfação generalizada no que diz respeito à maneira como a imprensa retrata os fatos, seja pela manipulação e distorção de um acontecimento, seja pela omissão de algo grave que se passa.

A ação performativa “As pessoas da sala de jantar”, feita durante os protestos do Rio de Janeiro, dá a ver uma forte crítica à crença de que a imprensa institucional detém a verdade sobre os acontecimentos. Enquanto uma parcela dos cidadãos que vai para as ruas lutar pelos direitos da população sofre repressão

com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha, outra parte permanece em estado de anestesia, influenciados por uma grande empresa midiática que não mostra nada além daquilo que lhe interessa economicamente. Essa seleção e direcionamento da informação provoca uma desconfiança em relação à voz única de uma empresa midiática. O formato da televisão e do jornal, em muitos casos (e principalmente no contexto brasileiro) acaba por oferecer uma versão unilateral dos fatos.

De que maneira as redes virtuais são responsáveis pela reorganização concreta de uma cidade? As mídias sociais e a estética rizomática dos dispositivos móveis, com suas janelas e *hyperlinks*, aparecem a princípio, como contraponto a esse sistema, na medida em que oferecem ao leitor/ espectador diversos pontos-de-vista. Contudo é preciso estar atento à ilusão referente ao imaginário de democratização da informação, que aparece com a multiplicação de vídeos e textos. Se por um lado a pluralidade de vozes amplifica o número de registros sobre determinados acontecimentos, por outro, o sistema de logaritmos das mídias sociais, baseado na própria rede de contatos estabelecida entre os indivíduos, faz com que determinadas informações circulem apenas em um certo nicho de interesses e de relações. Ou seja, embora no caso das mídias sociais, as informações não sejam atribuídas diretamente a uma instituição, elas correm o risco de ficarem asfixiadas em um mesmo campo retórico e social. Os vídeos e os textos acabam por serem compartilhados e vistos mais ou menos pelo mesmo grupo de pessoas, que frequentam determinados lugares e possuem interesses comuns. Não por acaso, a importância de ir para as ruas e tentar falar, registrar, mostrar, buscar outros interlocutores diferentes daqueles que já estamos habituados.

Uma outra maneira de lidar com o real, que aparece aqui em três interlocutores é o recurso da fala pública ou da palestra. Trata-se de uma “performatização” da teoria e do debate. O gênero *performance-lecture*, explorado por Rabih Mroué evidencia o caráter teatral do pensamento crítico. Palestra e teatro se misturam e a produção de conhecimento é vivida como o atravessamento estético de uma inquietação comum. Embora no caso da “Revolução Pixelada”, essa característica esteja explicitamente exposta, podemos notar um caráter performativo na fala da artista e teórica grega Margarita Tsomou, que faz *performances* e participa de conferências sobre o tema dos protestos. No

trabalho de Tsomou, arte e crítica se misturam e se retroalimentam. Em épocas de grandes transformações políticas parece não ser mais possível para o artista produzir sem fazer uma pesquisa aprofundada com o assunto com o qual que se confronta. Da mesma forma, em muitos casos, o pensamento crítico, evidencia uma necessidade de tocar o outro por uma via mais sensível, que meramente racional.

Acrescentamos à essa lista de palestras, a fala pública da filósofa estadunidense Judith Butler durante o *Occupy Wall Street*. Ao discursar publicamente a favor das ocupações, a autora, que tem uma importância enorme na trajetória do pensamento filosófico contemporâneo legítima, ainda mais o protesto. A amplificação e propagação de suas palavras pelo “microfone humano” feitas em esquema de “jogral” (uma pessoa fala e as pessoas mais próximas dessa pessoa repetem a frase em coro) convocavam os envolvidos na situação a participarem ativamente da produção discursiva e conseqüentemente do debate por ela gerado.

Um outro aspecto que emerge dos trabalhos citados é a questão da apropriação do mercado de um tema que a princípio estaria se colocando em oposição ou crítica a ele mesmo. O espetáculo de dança e Ópera *C(h)oeurs*, de Alain Platel, apresentado no Teatro Real de Madrid é o exemplo mais forte nessa lista, e nos faz formular algumas questões. O que significa encenar o tema de uma insurreição recente, em um teatro cujo preço dos ingressos varia entre 70 e 172 euros? Qual o interesse das grandes instituições em temas de contestação e como elas lucram com isso? O artista enquanto agente de transformação política deve evitar esse tipo de relação extremamente consumista com a sua obra? É possível escapar da lógica do mercado? Como? É possível fazer uso dos benefícios do capital e ao mesmo produzir um trabalho crítico e potente, falando daquilo que se quer? De que maneira? O que é permitido? O que é censurado?

Indo por uma via completamente oposta a dos trabalhos fomentados por instituições públicas e privadas, aparecem aqui as ações estético- políticas, como é o caso das intervenções do Coletivo Projetação nas fachadas dos prédios e nos espaços públicos; os protestos *performances* “As pessoas da sala de jantar”, o “Casamento da Dona Baratinha”, no Rio de Janeiro, o *Flashmob* pela educação, no Chile e o “Homem de Pé”, na Turquia. O conceito de “ação estético-política” certamente é atravessado por inúmeros textos, gestos, referências e discussões,

mas dou destaque aqui à influência da formulação presente no contra-manifesto “O que é uma ação estético-política?”, do Coletivo 28 de Maio. Neste texto, o grupo propõe uma noção expandida ao campo da teoria da arte e afirma que, mais que a formulação de um conceito, eles têm como objetivo a proposição de uma prática. Os autores reconhecem uma relação intrínseca do conceito com o campo da *performance*. De acordo com o contra-manifesto, “uma ação estético-política é antes de tudo uma ação anticapitalista, ou seja, é uma ação contra o mercado das artes, uma ação *contra-arte*” (28 de maio, 2017, p. 1). Isso não significa que seus proponentes ignorem o sistema da arte, as teorias da arte, da filosofia da arte, uma estética ou o que quer que seja. Para eles, mais importante que sabermos se somos artistas ou não, a urgência dos fatos nos convoca a pensar em quais redes estão sendo construídas, quais são as zonas de risco, com o que somos afetados e como podemos afetar os outros. O manifesto reivindica a possibilidade da ação estético-política de ser realizada por qualquer pessoa interessada em provocar e problematizar a vida, e não apenas por aqueles que tenham algum reconhecimento ou se intitulem institucionalmente como artistas. Teóricos, professores, provocadores e ativistas: “TODA E QUALQUER PESSOA É CAPAZ DE FAZER UMA AÇÃO ESTÉTICO POLÍTICA” (28 de maio, 2017, p.2). Há um desaparecimento dos artistas nesses trabalhos, um espécie de devir-anônimo. Ainda que artistas realizem esse tipo de ação, isso é o que menos importa, pois para o coletivo, o que está em jogo é justamente a zona de indiscernibilidade e risco que não nos permite de fato saber do que se trata: “arte ou protesto? Arte ou crime?”(28 de maio, 2017, p. 2).

Outro aspecto bastante relevante presente nas obras ou ações desse capítulo e que expõe uma característica fundamental na discussão dos protestos é a participação dos jovens. A juventude e os estudantes, que também estiveram presentes em diversos outros momentos de insurreição do século XX (como por exemplo, no final da década de 1960 no mundo todo e em 1992, no Brasil) aparecem na década de 2010 trazendo um novo sopro de vitalidade e rebeldia. No caso dos estudantes chilenos, por exemplo, trata-se de uma geração que não havia passado pela repressão e pela dureza da Ditadura Militar, mas quem sem dúvida foi afetada pelo seu legado. Apesar de viverem em uma democracia, os jovens lutavam em 2011, para mudar sistemas e leis instituídos durante o governo de Pinochet. Essa geração percebia uma necessidade de questionar a condição

democrática, não vislumbrando a intervenção de um poder totalitário, mas fazendo demandas para que o sistema contemple os seus interesses. É possível dizer que denúncias à corrupção e à má administração dos governantes são praticamente uma unanimidade em todos os protestos.

No caso da personagem tunisiana Farah, a relação com a democracia é outra. Segundo a narrativa, a jovem nasceu e cresceu durante o período de uma das ditaduras mais totalitárias do mundo árabe, encabeçada pelo presidente Ben Ali, que assumiu o poder desde 1973. Durante a Revolução de Jasmim, os jovens se uniram à população, aflitos por conta do alto índice de desemprego, indignados pela corrupção e sempre sob a ameaça do radicalismo islâmico. Aliás, os países árabes enfrentam a influência da questão religiosa no poder, com a presença de diversos governantes muçulmanos extremistas. Muitos dos jovens inclusive são filiados a essas instituições. Farah é uma garota de classe média, criada em um ambiente menos conservador. Ainda assim, a moça enfrenta diariamente problemas referentes ao machismo e à liberdade de expressão. No que diz respeito às manifestações da Primavera Árabe, a cultura digital e à manipulação de novas ferramentas midiáticas marcam uma forte diferença entre esses protestos e outras insurreições de outros tempos. No caso dos jovens chilenos, a propagação do vídeo na *internet* constitui uma etapa fundamental da ação estético-política.

Devemos ainda citar os membros do partido Nacional Bolchevique, que são acompanhados pelo documentário “Utopia Russa”. Nascidos no início da década de 1990, os jovens em questão protestavam contra o presidente autoritário Vladimir Putin, na época, em seu segundo mandato. A ideologia do PNB – desenvolvida após a dissolução da União Soviética – pregava um misto entre o fascismo e o comunismo de orientação stanilista. No filme, as cenas de ativismo político são intercaladas com cenas íntimas e relatos pessoais bastante delicados, trazendo ao objeto retratado, uma complexidade que ultrapassa o julgamento maniqueísta. As realizadoras não fazem nenhuma defesa da ideologia do partido, pelo contrário, mas ao apresentarem momentos de ternura e de uma certa inocência dos personagens envolvidos com uma ideologia totalitária, dão a ver uma contradição forte e possível no seio de uma insurreição. Os jovens buscam uma causa para preencher o vazio da vida, sonham com o não-lugar da utopia e acabam por pregar medidas autoritárias que a princípio eles próprios deveriam recusar.

A repressão policial desmedida e injustificada também se revela como questão para boa parte das ações e abordagens sobre os protestos. A figura do “bode expiatório” frequente em leituras sobre o tema da peste, aparece em diversos protestos. Apropriando-me do conceito para o contexto das manifestações, defino o bode expiatório como a pessoa sobre a qual recaem as culpas em contextos de grandes insurreições. No caso do longa-metragem “Assim que abro os meus olhos”, Farah é um exemplo desse caso. Por se tratar de uma jovem de classe média, pertencente à uma família com um certo status social, Farah é inicialmente alertada do risco de ser presa ou de sofrer algo ainda pior. O filme deixa claro que se ela fosse pobre, suas atitudes teriam sido reprimidas muito antes. Mas uma vez que Farah se mantém na resistência, ela é ilegalmente levada para a delegacia, sem que ninguém da sua família saiba e é torturada física e psicologicamente por oficiais. Farah é mulher, e seu corpo é violentado por causa disso. Farah desaparece como forma de exemplo para o seus colegas próximos.

No caso das manifestações brasileiras de 2013, podemos citar dois exemplos reais evidentes e gravíssimos de bode-expiatório. O primeiro é o caso de Rafael Braga, jovem negro, pobre, que até junho de 2013 trabalhava catando material para reciclagem nas ruas do Centro do Rio de Janeiro. Rafael Braga, morador da Vila Cruzeiro, passava a maior parte do tempo em situação de rua para não gastar dinheiro com a passagem e só voltava para casa de vez em quando. No dia 20 de junho de 2013, durante a maior manifestação que ocorria no Rio de Janeiro, pelo aumento da tarifa do ônibus, Braga foi detido na altura da Rua do Lavradio, quando chegava em um casarão abandonado no qual dormia de vez em quando. Rafael não participou de nenhuma manifestação e carregava consigo uma garrafa de desinfetante e outra embalagem de Pinho Sol. Na delegacia, os policiais que o apreenderam mostraram as garrafas abertas e com panos e Rafael foi acusado de portar materiais explosivos, no caso, coquetel-*molotov*. Ele passou cinco meses detido no Centro Penitenciário de Japeri, sendo representado por um defensor público. Em dezembro de 2013, Rafael Braga foi condenado a pena de cinco anos e dez meses de reclusão, ainda que o laudo do esquadrão antibomba tenha afirmado que ele carregava produtos de limpeza com ínfima possibilidade de funcionamento como coquetel *molotov*.

Em 2015, Braga saiu da prisão, sendo monitorado por uma torzeleira. Em 2016, ele foi à padaria à pedido de sua mãe e foi abordado por uma UPP. Os policiais disseram que ele tinha ligação com o tráfico e exigiram que ele confessasse que era criminoso. Ele foi espancado no caminho da delegacia e acusado de estupro. Os policiais emputaram um *kit* flagrante com rojão, maconha e cocaína e Braga foi condenado por tráfico de drogas. Esse é apenas mais um exemplo da violência, do horror, da covardia e da injustiça sofridas pela população negra, pobre e favelada desse nosso país.

Outro caso de “bode expiatório” de natureza distinta foi vivido por uma mulher branca, de classe média, Elisa Quadro Pinto Sanzi, A jovem militante que ficou conhecida midiaticamente como Sininho participou ativamente do “Ocupa Cabral”, um acampamento em frente à casa do ex-governador em meados de 2013, que o acusava de corrupção. O impacto foi surpreendente e a popularidade de Cabral caiu 45 por cento nas pesquisas. O rosto de Elisa estampou capas de diversas revistas do país, com destaque para a revista *Veja*, que trazia a seguinte manchete “Os segredos de Sininho: a militante Elisa Quadros, protetora dos *Black Blocks* é a chave pra descobrir quem financia, arma e treina os vândalos”. Em decorrência desses boatos, Elisa que nega qualquer envolvimento com os *Black Blocks*, foi presa duas vezes em Bangu, perdeu o emprego, estabilidade financeira e emocional. Para ela, a Sininho é “uma construção midiática”(Sanzi, 2016). Elisa buscou suporte do grupo Tortura Nunca Mais, onde encontrou pessoas com traumas não apenas de 2012 e 2013, mas também da Ditadura, dos anos 90, do Diretas Já. Ela acrescenta: “a destruição da identidade é eterna” (Sanzi, 2016).

E por falar em identidade, trazemos mais uma vez essa discussão, diversas vezes abordada nesse capítulo, por se tratar de um tema elementar das análises sobre as manifestações desse período. *Quem são vocês? O que vocês querem, afinal?* As diferentes lutas já não podem ser vistas de maneira antagônica, assim como não é possível traçar o perfil de um sujeito revolucionário. A tentativa de definição e enquadramento desses movimentos apartidários carrega uma herança da esquerda marxista. Mesmo no filme “Utopia Russa”, no qual acompanhamos a trajetória de membros de um partido, fica bem claro que durante os protestos, diferentes partidos e diferentes correntes encontram-se misturados.. Dizer que tais movimentos são apartidários não significa afirmar que eles não são

povoados por partidos, mas sim dizer que não são liderados e coordenados por uma única vertente ideológica.

No caso brasileiro, as Jornadas consistem em um movimento que gerou ou revelou uma quantidade de vertentes políticas com as quais estamos nos debatendo até hoje. Movimentos sociais de minorias muito potentes e diversas vezes fragmentados, com infindáveis subdivisões no interior de cada luta. Importante destacar que essa onda apartidária também gerou uma série de correntes conservadoras. E quando digo conservadoras, não digo no sentido de manutenção daquilo que já estava instituído. Conservador, no caso brasileiro especificamente, aparece como uma guinada forte em direção à direita. Direita essa que já não pode mais ser chamada de fascismo, como ainda acontece em muitos textos e debates. A questão é: como nomear essas novas correntes?

A adesão de multidões e o excesso de demandas fizeram com que os protestos fossem alvos de críticas que os acusavam da falta de pauta e de serem “contra tudo”. Algo que parece atravessar essa série de protestos é a crise da democracia representativa. Uma parcela considerável dos manifestantes não confiava mais em partidos ou em políticos. Contudo, embora a democracia estivesse e ainda esteja sendo colocada em questão nesses movimentos, precisamos reconhecer que não conseguimos instituir nenhum modelo substituto não-totalitário e autoritário. No meio da massa havia quem esbravejasse pedidos de intervenções ditatoriais ou até mesmo um “fora todos!”. Mas se todos saem, como a política se organiza? Quem toma o poder e como? Durante os protestos de 2013, centenas de cartazes responsabilizavam a até então presidenta Dilma Rousseff de uma série infinita de problemas. Ainda que ela pudesse ter conexão com diversas insatisfações apontadas, muitos dos casos à ela atribuídos estavam completamente fora de sua área de atuação, revelando uma ignorância de boa parte da população da estrutura política do seu país.

Mas se por um lado há nesses discursos uma ingenuidade que confia toda a má administração à uma instância macro-política; por outro, as Jornadas de Junho – e outras insurreições às quais se conecta – também expressam um reconhecimento da “micropolítica”, através de um cepticismo de que as transformações sociais serão feitas dentro dessas grandes instituições. No seio desses levantes coexistem correntes reacionárias de direita, membros de uma elite econômica, assalariados capitalistas, empreendedores “médios”, mas também

mobilizações da classe trabalhadora e atuação de pequenas instâncias ligadas a uma variedade enorme de grupos de demandas. Os movimentos negro, feminista, *queer*, movimentos ligados a questões agrárias, questões indígenas, moradores de áreas de risco, diferentes grupos de trabalhadores, encontram-se e empoderam-se. Identidades móveis, que se conectam em certos pontos e que se fragmentam em muitos outros, ganham força e intensificam seus discursos e atuação. Tornam visível aquilo que era óbvio, mas que por alguma razão estava escondido, recalçado, sufocado.

Trago nesse capítulo alguns trabalhos estéticos com os quais me conectei, visto que durante essa pesquisa eles evidenciaram certas questões com as quais já me debatia, mas que apareceram aqui de forma mais clara. Certamente, que eles não dão conta de toda a complexidade dos acontecimentos. Além disso é preciso, ao analisar esses “objetos de estudo”, olhar para eles com uma certa desconfiança, ou ao menos com um reconhecimento das limitações. Esses trabalhos são feitos por quem? Qual o lugar de fala? Qual o público desses trabalhos? Onde há visibilidade? O que aparece? Quem aparece? Para quem aparece? O que continua em estado de apagamento? Escolho operações estéticas por notar uma relação muito clara entre corpo e política, entre performatividade e ativismo. Os levantes são atravessados por uma plasticidade que chamam atenção para novas possibilidades para os corpos. É notável a presença de cartazes manufaturados, vestimentas, canções e coreografias nesses protestos. Nas palavras de Ana Kiffer:

Como temos visto novas revoluções do corpo pedem passagem, destituem separações, criam brechas, encontram muros, revolvem limites. Como seria fechar os olhos hoje e mais uma vez para o fato que corpo e política se engendram? (...) Como não ver algo que sai do teatro e atravessa a teatralidade arriscar-se nas manifestações, nos cartazes, nos corpos despídos, fantasiados, equipados, vulneráveis, pacíficos desse algo efêmero, ou dessa não-duração que ao mesmo tempo impregna a duração mesma do que vivemos? (Kiffer, 2015, p.35)

A política aparece encenada nessa arena comum, que é a praça. Atores e plateia entram e saem de cena, criam movimentos, agrupamentos e solidões. Público e privado ganham fala, são ensaiados, repetidos, amplificados. Como no teatro, o tempo é efêmero. A relação é no aqui e agora. Os levantes aparecem e se esvaem. Mas do mesmo modo que depois de uma peça, há uma vibração que permanece e que se expande para além do acontecimento efetivo. A dimensão do contágio é muito forte. A ação “O homem de pé”, na Turquia e o *flashmob* dos

estudantes chilenos ilustra muito bem a contaminação. Além disso, a repetição de procedimentos formais e conceituais, presentes em diversos trabalhos e em diversos protestos fala de uma atravessamento comum epidêmico. A força de um corpo afeta outros corpos. Protestar aparece como um afeto comum apesar das diferenças. Mesmo que um movimento seja dissipado, essa força contestatória propaga-se para além do território, “viraliza” nas redes e contamina outros territórios, outros corpos, outras políticas, conectando insatisfações e inspirando novas maneiras de se recriar. Que força é essa que se espalha? Como ela se torna evidente nos corpos? De que maneira ela afeta a dramaturgia urbana? O próximo capítulo tentar falar sobre a performatividade do contágio, sobre a ligação entre ação política estética, entre rua e dramaturgia, fazendo uma conexão entre leituras da “peste” e os acontecimentos contemporâneos de protesto.

4

Rua, cena, epidemia e política

4.1. Ação “Ela não aguentava mais ou Epidemias de Dança”:



Fotografia tirada pelos organizadores do T3- AESMAE, em Porto, Portugal, 2016.

A cena curta “Ela não aguentava mais ou Epidemias de Dança” foi apresentada pela primeira vez em outubro de 2016, em Porto, Portugal, no evento mensal “T3”, organizado por alunos do curso de pós-graduação da AESMAE. A esquete, que é acompanhada de vinte minutos ininterruptos de dança é baseada no insólito caso da Epidemia de Dança de Estrasburgo, ocorrida no ano de 1518. Abaixo, um fragmento da dramaturgia textual:

Boa noite. É um prazer enorme estar aqui com vocês. Eu vim de longe, como vocês podem notar e a história que eu vou narrar é baseada em fatos reais. Eu mesma tive acesso a alguns documentos e arquivos que deram origem a ela. Este fato – que mais parece sonho, mentira ou ficção – foi detalhadamente descrito por diferentes escritores latinos e alemães, dentre eles comerciantes, advogados e oficiais. Apesar de boa parte dos originais desses arquivos terem sido destruídos durante a guerra franco-prussiana de 1870, alguns manuscritos foram

copiados e transcritos por historiadores locais e donos de antiquários, permitindo com que a narrativa, de algum modo, atravessasse gerações e gerações. Essa história, que aconteceu há mais ou menos 498 anos atrás, em Estrasburgo começa com uma mulher : o nome dela é Frau Lucrécia.

Manuscrito 1

Frau Lucrécia acorda no meio da noite com vontade de fazer xixi. Ela se levanta com muito cuidado para não fazer barulho e não acordar o marido. O banheiro fica do lado de fora do casebre. Ela acende uma vela e atravessa o quintal. Não há ninguém do lado de fora. De súbito, Frau Lucrécia tropeça em uma ratazana morta. Desorientada, ela permanece na paisagem negra de uma noite nublada de lua nova. Eis que de modo inesperado, o cenário se ilumina. Um enorme meteorito em chamas cruza o céu de *Eisenheim*, anunciando uma mudança imensurável.

Manuscrito 2

Corre à boca miúda que nesta época em que vivemos, alguns membros do clero participam de atos desonestos e indecorosos. Padres e freiras são acusados de manterem relações sexuais e de assassinar seus filhos bastardos, frutos dessas relações. Alguns padres recebem visitas de prostitutas, outros convidam os coroinhas para os quartos. Fazem vastas refeições com carne e bebida, usam belas roupas e joias caras. Cobram dízimos altíssimos. Como pode um clero tão corrupto e desonesto como este, que nem de longe atende aos valores que cobra, absolver ou purificar alguma alma?

Manuscrito 3

Frau Lucrécia acordou cedo, já lavou roupa no rio, já buscou a lenha, já se embrenhou na floresta atrás de um coelho, de frutas ou de qualquer coisa pra comer nesses tempos tão difíceis de escassez. Tudo que ela conseguiu foi um pombo, que ela derrubou, não sei como, jogando uma pedra. Nesse momento, ela prepara o pombo para o almoço, enquanto o seu filho, um miúdo de 4 anos puxa a sua saia e mostra à ela um ratinho morto.

Manuscrito 4 (A História narrada pelo rato)

Nos restos de verduras, nos trapos jogados nas ruas, nas portas das casas... Vários de nós fomos encontrados mortos. Apodrecendo ao ar livre, sem direito a um enterro digno. Os boatos de que a peste bubônica se aproximava, apavoraram a população. Logo, o rumor se mostrou realidade e a doença se espalhou rapidamente, levando morte e dor ao povo de Estrasburgo. Agravando um pouco mais este cenário, a natureza inquieta decidiu se manifestar através de secas e tempestades. As alterações climáticas somadas à impossibilidade de muitos homens trabalharem no campo por conta das doenças intensificaram a fome, que já não era pouca.

Com a queda dos preços da agricultura, camponeses livres, constantemente endividados com seus senhores, converteram-se em escravos, condenados à danação eterna, visto que não podiam pagar os altos dízimos cobrados pela Igreja. Alguns grupos ainda tentaram se rebelar, mas foram descobertos e eliminados. Por sorte, uma vez por ano havia o carnaval.



Fotografia tirada pelos organizadores do T3- AESMAE, em Porto, Portugal., 2016.

Manuscrito 5

Nesse momento Frau Lucrécia prepara o almoço. Eis que o seu marido entra chutando a barriga de Frau Lucrécia.

Marido de Frau Lucrécia berra: “Eu vou te matar. Tem três ratos mortos na porta de casa! Porque você não varreu? O que é isso você está fazendo? Pombo? Eu odeio pombo! Eu vou te matar”.

Manuscrito 6

Um belo dia Frau Lucrecia saiu de casa e começou a dançar. Mas não havia nenhuma música tocando, tampouco ela demonstrava sinais de alegria. Mexia as pernas e balançava o vestido, enquanto seu marido assistia à cena, consternado. As horas passavam e Frau Lucrecia não conseguia parar. Até que enfim, caiu adormecida. Mas que descanso que nada! Foi só o dia raiar para ela continuar a se balançar violentamente de um lado para o outro. No terceiro dia de dança, os pés de Frau Lucrecia sangraram. Dezenas de espectadores curiosos – dentre eles padres e nobres – acompanhavam com os olhos aquele estranho espetáculo. “Isso só pode ser obra de um espírito inquieto, um demônio infiltrado que agora quer comandar a sua alma”, especulavam alguns. “Isso deve ser castigo para algum pecado”, especulavam outros. Frau Lucrecia não aguentava mais. Estava farta da miséria, da fome, da culpa, da raiva, dos abusos, da exploração, da repetição dos velhos hábitos e da impossibilidade de se expressar. Após dias de exaustão, Frau Lucrecia foi amarrada e colocada em um vagão em direção a um santuário na montanha de Vosges. O que ninguém podia imaginar é que em menos de uma semana, trinta pessoas fossem para as ruas tomadas pela mesma urgente necessidade de dançar. Nas casas e nos espaços públicos, o medo assombrava os cidadãos. A epidemia espalhou-se de modo alarmante. Não demorou muito para que cem... duzentas... trezentas pessoas dançassem em enlouquecido abandono.

É pela educação ! É pela cultura ! É por uma saúde pública de qualidade ! É pelo direito de ir e vir ! É por maior representatividade ! Pelos direitos das mulheres ! É pelo fim do monopólio da imprensa! É pelo meio ambiente ! É pelas minorias ! É pela população negra! É pela comunidade *queer*! É pela tolerância religiosa! É pelo fim da corrupção entre os nossos governantes ! É pelos nossos direitos!

A situação fugia cada vez mais do controle e as autoridades exigiam explicações para físicos e médicos, que apesar de não chegarem a nenhum consenso, fizeram prescrições bastante curiosas. Alguns foram enfáticos: o remédio para a dança compulsiva era ainda mais dança. O “mal” poderia ser eliminado através do suor. Em um primeiro momento, os enfermos foram colocados sobre um palco de uma feira, onde podiam dançar sem interrupção.

Mas música, ao invés do que expurgar de uma vez aquela dança estimulava-a mais ainda, multiplicando os contaminados. E assim a música foi novamente banida das feiras, assim como a exibição dos dançarinos. Não era prudente expor essa ferida social.

Os contaminados foram então levados para uma capela de São Vitus e submetidos a diversos rituais de exorcismo, os quais não entraremos em detalhes aqui. Não era prudente expor essa ferida social. Este episódio ficou conhecido em alguns livros de História como a Epidemia de Dança de Estrasburgo de 1518. Embora este tenha sido o caso mais famoso, eventos semelhantes foram relatados entre a Idade Média e o Renascimento, em Portugal, na Espanha, Inglaterra, Holanda, Alemanha, França e Itália. Ninguém nunca conseguiu esclarecer as causas da epidemia, mas alguns pesquisadores contemporâneos acreditam que houve na época uma mutação do trigo cuja reação química produzia um efeito semelhante ao do LSD. Já outra linha também atual afirma que este foi um dos primeiros casos conhecidos de histeria coletiva.



Foto de Anette Alencar. Mostra Esforços, organizada pela realizadora Miúda. Rio de Janeiro, RJ, 2016.

Segundo Antonin Artaud, a peste está intimamente ligada à catástrofe. As epidemias acontecem sempre em grandes momentos de cataclismas políticos ou ecológicos. Desde 2010, pudemos assistir diversos movimentos de protesto se espalharem de modo viral por todo planeta. Primavera Árabe, Occupy Wall Street, Geração à Rasca, Indignados do Puerta del Sol, Insurreições de 2013 no

Brasil, Ocupação da Praça Syntagma, da Praça Taksim. Em 2011, no Chile, 3 mil jovens foram para as ruas e dançaram thriller do Michael Jackson como forma de protesto por melhores condições na Educação Pública do país.

4.2. Coreopolíticas e o “Teatro e a Peste” como mediadores críticos de leitura dos Protestos dos Indignados

Que desejo é esse que nos instiga à tentativa de sincronia em relação ao movimento de outros corpos? Por que o fato de observar outras pessoas dançando nos dá vontade de dançar? Que sensação é essa que experimentamos ao movermos nossos corpos juntos e ao mesmo tempo? Como diversas noções de coreografia e dramaturgia podem corresponder ou refletir ideologias políticas ou condições sociais? Estamos falando metaforicamente ou estamos lidando com elementos concretos? Podemos falar de estética sem relacioná-la à política?

Esse capítulo se propõe a ampliar o conceito de “peste” para o campo de estudos do corpo e das artes cênicas, estabelecendo uma tripla relação entre epidemia, teatro e os protestos contemporâneos. A primeira parte tem como objetivo promover um encontro entre teorias da dança e pensamentos sobre política urbana. Tendo como base a relação entre estética e política, buscaremos no vocabulário da dança, exemplos que ajudam a entender o fluxo e a disposição dos corpos na cidade. Através da noção de “coreopolítica”, criada por André Lepecki, o leitor é convidado a pensar em determinadas ações como um modo de interrupção do andamento já conhecido da cidade, compreendendo a política enquanto possibilidade de desarticulação e recriação de uma disposição social urbana, para além de um modo viciado e repetitivo.

A segunda parte do capítulo entra finalmente no tema da peste, unindo os diferentes assuntos abordados ao longo da Tese. Tendo como principal base teórica o texto “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, destacaremos elementos de teatralidade em diferentes contextos políticos, para pensarmos na “viralização” de protestos no mundo, entre 2011 e 2013.

Falar da cena é pensar na relação entre corpo e espaço, entre corpo e repetição, entre corpo e espetacularização, entre ator e espectador, entre improvisação e coreografia, entre política e movimento. Nesse capítulo,

percebemos tanto a peste, quanto os protestos como acontecimentos irruptivos, que desestruturam, ainda que temporariamente, a movimentação padrão de uma cidade. É fundamental perceber que o sistema da peste não aparece como tentativa de definição e enquadramento dos acontecimentos contemporâneos dentro de um modelo. Ainda que ambos os universos tenham assuntos comuns, seria muita ingenuidade tentar encerrar a discussão atual para fazê-la caber dentro de um imaginário filosófico-literário. Das discussões sobre a peste evocaremos alguns temas e tensões que funcionam como disparadores de conversas e provocações para a discussão sobre os protestos.

4.2.1. Dança, movimento e coreopolítica

A primeira versão da palavra “coreografia” aparece em 1589, em manuais de dança, com o nome de “*orchestographie*” (Arbeau apud Lepecki, 2006, p.7). O termo utilizado pelo clérigo francês, Thoinot Arbeau, foi publicado em um manuscrito com instruções detalhadas para diversos tipos de dança da época. Esse manuscrito consistia em uma espécie de partitura, que associava passos às notas musicais, introduzindo uma possibilidade de notação para a dança. A expressão original pode ser compreendida, literalmente, como a “escrita” (*graphie*) da “dança” (*orchesis*). Resta hoje na palavra “coreografia” a relação entre dança e escrita. Trata-se do encontro do corpo com uma instância linguística, que pode servir como ferramenta de auxílio criativo e como instrumento de organização. A coreografia pressupõe uma voz de comando. Ela submete o corpo a um regime disciplinar no qual uma série pré-ordenada de pessoas, posturas e gestos devem aparentar “organicidade” e espontaneidade.

Para a dança, que lida com o efêmero do encontro entre artistas e espectadores, a coreografia funciona como um aparato de estruturação capaz de reativar nos bailarinos percepções e sensações provocadas pela repetição de algum padrão de movimento previamente determinado. Ela estabelece um crivo no acaso, que possibilita que uma determinada potência possa se presentificar renovada. Como circunscrever o efêmero? O coreográfico estrutura-se como sistema de “captura” de gestos, movimentos, disposições espaciais, intenções, variações de eixos, cujo objetivo primário é expor a relação dos corpos em

presença. Há um componente de repetição nesses movimentos. Uma espécie de roteiro ou trilha, composto por linhas de força, que distribuem e sustentam percepções e afetos, a partir de elementos formais palpáveis e muitas vezes reconhecíveis e identificáveis. O que se repete no coreográfico? O que é singular e imprevisível?

O coreográfico diz respeito à reinvenção e à ativação de memórias. Memórias musculares, motoras e afetivas. Está ligado à uma necessidade de repetição. A coreografia propõe “pontos de apoio” estabelecidos por códigos e memórias que ajudam os artistas a não ficarem completamente à mercê da sorte ou do acaso do acontecimento. O corpo, ao tentar rememorar alguma informação já vivida e identificada por um vocabulário de diversas ordens, para além do verbal, se vê amparado por algo que lhe é familiar, e a partir dessa “segurança” inicial enfrenta o desafio de apresentar o “já conhecido” com a espontaneidade de algo que está sendo descoberto pela primeira vez. Nesse sentido, a coreografia se constitui como uma ferramenta técnica. Mas se por um lado, o coreográfico pode auxiliar no desenvolvimento criativo, por outro, também pode ser encarado como um instrumento de captura, como no caso de coreografias militares ou marchas religiosas.

Em diferentes textos, André Lepecki chama atenção para o fato da coreografia ser uma definição estética e disciplinar reativada pela modernidade. No capítulo de introdução do seu livro *Exhausting Dance* (2006), o autor destaca a frequente identificação da dança como a arte do corpo em movimento. Para ele, a intensificação e a aceleração da movimentação das máquinas, dos fluxos e dos homens na cidade habita ainda hoje o imaginário do espaço urbano e também o imaginário da dança. Segundo o autor, modernidade e coreografia se conectam como um modo de inscrição em mundo em constante agitação. De acordo com essa lógica, um corpo que dança é visto como um corpo que não fica parado. Ainda que uma série de obras realizadas há algumas décadas venha problematizando essa concepção através de diferentes procedimentos – como o investimento na imobilidade, a pesquisa do lugar da palavra e do drama na dança, a exploração da ausência dos corpos físicos no momento da apresentação – essa idealização permeia a identificação mais imediata. E é neste contexto, como

podemos observar na passagem a seguir, que o autor questiona a relação obsessiva entre a dança e uma imobilidade inesgotável:

Por que essa preocupação obsessiva com a exibição de corpos em movimento, essa demanda que a dança esteja em constante estado agitação? E por que ver em práticas que recusam essa exibição e agitação, uma ameaça ao ser da dança? Essas questões refletem o modo como o desenvolvimento da dança, como uma forma de arte autônoma no Ocidente, desde o Renascimento, se alinha cada vez mais com uma ideia de movimento contínuo. (...) Como o projeto cinético da modernidade se torna a ontologia da modernidade (sua realidade inescapável, sua verdade de fundação), então o projeto da dança ocidental se aproxima cada vez mais da produção e exibição de um corpo e de um ajuste de subjetividade para realizar uma motilidade infinita⁴¹. (Lepecki, 2006, p.3).

Segundo Lepecki, a relação entre dança e movimento possivelmente se desenvolve como uma herança do Balé Romântico, que atua a sua potência através da figura do bailarino, pessoa dotada de uma estrutura física forte, muscularmente tonificada e ao mesmo tempo alongada, apta a realizar movimentos considerados muito difíceis ou impossíveis para “não-bailarinos” e que, no entanto, diante do olhar do espectador parecem “preenchidos de ar”, em estado de suspensão, leves, contínuos e em fluxo. Mas se por um lado, a dança moderna (que emerge na virada dos séculos XIX e XX com suas inúmeras vertentes) dá continuidade à valorização do movimento, por outro, ela o faz, a partir da reivindicação de uma maior liberdade para o corpo, explorando possibilidades, como por exemplo, quedas, desencaixes, torções e pés descalços.

Enquanto no Balé Clássico, a cena é guiada por narrativas e ambientes ilusórios, artistas modernos criticam a ideia do corpo como um veículo de expressão e experimentam o corpo, ele próprio, como matéria plástica. O interesse desloca-se do significado e aponta para o corpo enquanto possibilidade de acontecimento. A movimentação é encarada como um suporte maleável a ser explorado para além de uma coerência narrativa. O expressionismo alemão e a dança moderna americana criticam a concepção espacial linear e em perspectiva,

⁴¹ Minha tradução para: “Why these obsessive concern with the display of moving bodies, this demand that dance be in a constant state of agitation? And why see in coreographic practices that refuse that display and agitation a threat to dance's being? These questions reflect how the development of dance, as an autonomous art form in the West, from de Renaissance on, increasingly aligns itself with an idea of ongoing movement. (...) As the kinetic project of modernity becomes modernity's ontology (its inescapable reality, its foundation truth), so the project of the Western dance becomes more and more aligned with the production and display of a body and subjectivity fit to perform this unstoppable motility”. (Lepecki, 2006, p. 3).

herdada pela tradição clássica, ligada ao Renascimento, e investigam no espaço, diferentes relações de dimensão, figuras e eixos. Da mesma maneira reconhecem o chão como espaço criativo e estético.

Na tentativa de abalar a rigidez clássica e o vínculo narrativo, artistas modernos apostam em diferentes procedimentos, sem perder o rigor no que diz respeito a uma organização técnica. Martha Graham, por exemplo, enxerga em suas obras o corpo como a representação de um fato social ou a expressão de uma interioridade (sentimentos e sensações, ainda que não-psicológicos e não-lineares). O inconsciente e as paixões são assuntos explorados, com a intenção de provocar uma experiência mais sensorial do que de significado. Do ponto-de-vista técnico, Martha Graham observa nos felinos a capacidade de cair e levantar, a partir de um apoio ligado à conexão de um centro de gravidade.

Outros pensadores da dança moderna, como Rudolph Von Laban e Merce Cunningham procuram não apenas romper com a narrativa, mas também aniquilar, em algum nível a interioridade e o sentido. Acreditam que desta maneira o corpo pode alcançar a sua independência, não estando submetido hierarquicamente a outras instâncias. Trata-se de um lugar complexo e por vezes paradoxal, pois ao pensarmos neste movimento “despido” de sentido, acabamos por nos deparar com o abismo que é o “paradigma do puro movimento” (Fernandes, 2012, p.64), termo evocado por Mariana Patrício Fernandes, em sua tese de Doutorado. Em seu texto, a autora retoma a definição de “dança pura” de Laban, uma das maiores referências de estudos do movimento em dança do século XX, para em seguida problematizar o conceito.

Segundo Laban, na “dança pura” é impossível reconhecer a emoção que está sendo aplicada ao movimento. Para ele, não deve haver finalidade ou motivação reconhecíveis. Seu trabalho se orienta a partir de sistemas de decodificação de forças, como velocidade, peso e direção. O impulso do movimento possibilita características impensáveis dentro de uma coerência narrativa. Diferente de uma dança social coletiva, diferente dos movimentos coreográficos de uma comunidade, para Laban, a “dança pura” não apresenta a história ou a expressão de um povo ou uma época. Na busca por outras possibilidades para além da sujeição ao significado, o corpo reivindica a sua emancipação.

A dança pura não possui uma estória descritível. Frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento. Na dança pura o espectador não poderia saber que um movimento de agarrar rapidamente no ar estaria expressando afeição ou qualquer outra emoção relativa à maçã; veria simplesmente o agarrar rápido e experienciaria seu significado por intermédio do interjogo de ritmos e formas, que na dança contam sua própria estória, acontecimento frequente num mundo de desejos e valores não definidos logicamente. (Laban, 1978, p. 23).

Para o coreógrafo Merce Cunningham, um dos maiores nomes da Dança Moderna, parceiro de Martha Graham e John Cage, o movimento é uma força que antecede o sentido. Ao focar em qualidades de movimento do corpo (como no caso das articulações) e do espaço (rompendo com a perspectiva Renascentista do palco como quadro narrativo), Cunningham acredita na força e na autonomia de um corpo que não se submete à passividade aristotélica. As tentativas nos trabalhos de Cunningham foram fundamentais para “romper com o paradigma da expressividade na dança” e para “para redefinir a relação entre corpo e subjetividade através de movimentos dançados” (Fernandes, 2012, p. 65). O trabalho de Cunningham, muito mais que um trabalho final é um processo contínuo. Ao longo da sua vida, Cunningham, trabalha temas fundamentais para a dança como imprevisibilidade, a duração, o acaso ou ausência de movimento e diferentes combinações, provocando, como nos fala a pesquisadora Gilsamara Moura “novas circuitações cerebrais por meio de atualizações motoras não-perceptíveis” (Moura, 2017, p.10).

Ainda assim, bailarinos como Yvonne Rainer e Steve Paxton criticaram o trabalho de Cunningham, por um excesso de formalismo, que fazia com que os corpos dos dançarinos em suas coreografias lembrassem os corpos disciplinados do balé. De algum modo é como se a busca por uma neutralidade “inexpressiva” submetesse os corpos à uma forma mais mecânica, esvaziada de sua potência subversiva. Mariana Patrício (que se reconhece leitora de Lepecki) observa que, se por um lado, a dança pura “libera o corpo da prisão do referente, por outro pode silenciar também as violências disciplinares que esse corpo sofre ao se colocar em movimento” (Fernandes, 2012, p. 69).

Considerando que criação estética e vida andam lado-a-lado devemos pensar quais possíveis relações entre a composição coreográfica e o modo como se organizam as esferas da vida na modernidade. Mariana Patrício Fernandes

afirma que a noção de “dança pura”, como uma forma de subjetivação constrói-se a partir da ilusão de um indivíduo autocentrado, cujo movimento se realiza de maneira autossuficiente. Quando Laban aparta a “dança pura” da dança social, paradoxalmente repete o mesmo procedimento que se estabelece no Ocidente capitalista:

O paradigma ontológico da modernidade é o ser em movimento constante cunhando uma noção de indivíduo que se acredita autônomo e se movimenta independentemente. Não é por acaso que a invenção da coreografia coincidiu com a consolidação desse processo (Fernandes, 2012, p. 70).

As propostas de Cunningham e Laban, bem como a de muitos coreógrafos e pensadores modernos abrem possibilidades fundamentais para se pensar uma relação política com o movimento, que escapa à lógica da representação. Para além de um espaço virgem ou de um corpo puro, as abordagens lidam com uma perspectiva estética que ultrapassa a intenção de expressividade. Tanto em Cunningham, quanto em Laban há um desejo por um corpo capaz de se insurgir contra as narrativas sociais, históricas, científicas, que lhe são impostas, um desejo por um corpo não viciado em lógicas de linearidade, de cronologia, de causa ou consequência. Contudo é preciso estar atento para não se ceder à ilusão da autossuficiência. A crítica ao puro movimento é fundamental para nos fazer pensar neste conceito também como nomenclatura política.

A partir de que momento uma instância política passou a ser chamada de “movimento”? O conceito de movimento, que já possuía uma longa trajetória na história da Ciência e da Filosofia só se tornou tecnicamente relevante no campo da política, a partir do século XIX. Uma de suas primeiras aparições se deu em julho de 1830, durante a Revolução Francesa, quando agentes de oposição passaram a se autodenominar como “partido do movimento” e seus adversários de “partido da ordem”. (Agamben, 2012, p. 142) Em diversos textos da época, a noção de movimento aparece em oposição dialética à noção de Estado. De um lado, o Estado enquanto elemento legal e estático; do outro, o movimento como expressão de formas dinâmicas da sociedade. Nesse sentido, o movimento seria sempre social e antagônico ao Estado.

Por outro lado, o termo “movimento” também aparece em textos jurídicos e políticos, vinculados ao Nazismo. No ensaio intitulado “*State, Movement, People:*

the Tripartition of Political Unity” (Schmitt apud Agamben, 2012, p. 143), o jurista nazista Carl Schmitt tenta definir a função política constitucional da noção em questão. De acordo com Schmitt, a unidade política do *Reich* estrutura-se sobre três elementos: Estado, pessoas e movimento. A articulação constitucional do *Reich* é resultado da articulação desses três elementos. O primeiro deles, o Estado, representa o lado estático da política. As pessoas, por sua vez, representam o elemento apolítico ou não-político, que cresce nas sombras sob a proteção do movimento. Para o autor, o movimento representa a força política real, elemento que encontra forma na relação com o Partido Social Nazista. Segundo Schmitt, o *Führer* é a personificação do movimento. Não obstante, ele sugere que essa relação tríptica também se faz presente no aparato constitucional do Estado Soviético. De acordo com esta referência, a noção de movimento está atrelada à uma “despolitização” do povo, visto que o povo consiste em um elemento apolítico que cresce nas sombras sob a proteção do movimento. O movimento se mostra como conceito político decisivo, que aparece quando o conceito democrático de povo enquanto corpo político falha. A democracia morre e o movimento emerge.

A partir dessa breve contextualização, apresentamos algumas questões que não encontram uma solução final. Será que devemos continuar usando o conceito de movimento para lidar com projetos de contestação? Não estaria o conceito atrelado a uma ideia original de unidade ideológica, seja ela de apoio, seja ela de oposição ao Estado? Em que medida esse termo se torna desgastado, meio a um cenário tão complexo? Em que circunstâncias esse conceito se torna necessário, quando utilizado no sentido de mover e deslocar algo que parece estagnado? Em que casos ele também se torna muito pertinente quando utilizado em contextos de representatividade não-partidárias como o caso do Movimento Negro, Movimento Feminista, Movimento Passe Livre, entre muitos outros?

Ainda no que concerne a questão do movimento, no texto intitulado “Coreo-política e Coreo-polícia”, Lepecki fala do “coreográfico” no contexto urbano. O autor chama a atenção para duas fantasias em relação à espacialização da *polis*. Na primeira delas, a cidade é representada como um espaço de circulação de sujeitos capazes de transitar livremente. A *polis* – atrelada a uma noção de modernidade – é vista como um palco sobre o qual se movem carros e

transeuntes. Um ambiente de mobilidade infinita e de uma suposta autonomia política, vinculada à produtividade e ao progresso. A segunda fantasia diz respeito à imagem da *polis* como um território “neutro”, aberto a uma variedade infundável de construções e edifícios.

(...) a *polis* se representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, principalmente livres na sua capacidade de circular livremente. Ou seja, a *polis*, o urbano da contemporaneidade, se apresenta como um palco para a representação de uma “automobilidade”, entendida como emblema privilegiado de subjetivação. Nesse palco, nesse chão supostamente liso, *flaneurs* e carros, os dois grandes automoventes de uma modernidade que se representa sempre enquanto estado em perpétua mobilidade, coproduzem juntos a imagem-emblema da suposta autonomia política e cinética do cidadão contemporâneo. (Lepecki, 2011, p.47)

A cidade contemporânea, herdeira do imaginário moderno, não interrompe seu fluxo; constrói e expande-se, horizontalmente e quando não mais possível, verticalmente. Carros, ônibus, trens, metrô e aviões são máquinas de mobilidade. Informações e comunicações de naturezas distintas e novidades circulam a todo instante. Telefones, *smartphones*, *internet*, televisão, rádios e jornais. A publicidade mostra novos produtos “fundamentais” para vida contemporânea, que imediatamente tornam-se obsoletos. O poder de consumo está vinculado ao sucesso individual e quem não pode consumir determinados produtos fica “para trás”. A inserção no curso dos acontecimentos é reflexo de uma noção neoliberal de que todos podem “vencer” e de que cada um é responsável pelo seu sucesso ou fracasso.

Mas de que modo este espetáculo pós-colonial não acaba por esconder e silenciar catástrofes ecológicas, tragédias pessoais ou coletivas? As pessoas, as coisas e as informações se movem, de um lado para o outro, distraindo os sentidos das mazelas sociais. Na maior parte dos centros comerciais (pelo menos no que diz respeito ao imaginário de um centro urbano), a relação coreográfica parece ser de deslocamento e de uma mobilidade com fins produtivos. Chegar e partir do trabalho, entrar e sair de um estabelecimento comercial, ir ao banco para resolver algo, atravessar a rua para ir a algum lugar, caminhar algumas quadras para assinar um documento, proteger-se dentro do carro e não sair na rua, a partir de um determinado horário. Poderíamos dizer que sujeito que convive na “cidade

correria⁴²” se move com um objetivo, tem uma intenção de direção ou pelo menos deveria ter.

Não perdendo de vista este quadro, podemos nos perguntar de que maneira pessoas paradas na rua por uma duração não justificável geralmente habitam o imaginário anti-produtivo da cidade: moradores de rua, desempregados, desocupados, gente que não tem o que fazer, nem tem para onde ir, ou então, pessoas em atitude suspeita, bandidos, marginais, artistas e loucos. Do mesmo modo, também podem ser encarados com desconfiança os praticantes de ações “sem sentido”, que perambulam ou andam sem direção. Exceto talvez em áreas públicas especialmente dedicadas ao lazer, como o caso de alguns parques e praias. O que torna suspeitas determinadas atitudes aparentemente inofensivas? Que ameaças se revelam na ausência de justificativa de uma determinada ação?

A polícia pode ser reconhecida como um personagem social da coreografia urbana contemporânea. Ela tem como função, a obrigação do cumprimento de uma mesma lei. Seu movimento se faz em reação e repressão à “coreopolítica” (Lepecki, 2011, p.41-60), cuja característica fundamental é o dissenso. Cheia de movimentos contraditórios e ambíguos, a polícia possui a capacidade de suspensão das mesmas regras que aplica. Ela ajuda a determinar o espaço de circulação do urbano. Orienta o trânsito e exhibe com luzes e sirenes a sua capacidade de transgressão do tráfico, podendo avançar com o carro, abrir caminho, andar mais rápido que a velocidade permitida ou pegar uma contramão. A polícia é uma espécie de elemento já reconhecido e estabelecido da cidade. Existe como uma arquitetura sólida, garantindo com que certas condutas de circulação individual ou coletivas sejam mantidas e reproduzidas. Ela também coreografa.

Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes

⁴² Faço aqui uma citação ao espetáculo teatral *Cidade Correria*, dirigido por Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Além do ritmo intenso das metrópoles, Schneider explica que o título faz menção ao “tempo das correrias”, “modo como alguns grupos indígenas amazônicos denominam o período da sua história entre fins do século XIX e início do século XX, referindo-se ao contato com seringalistas, que com o intuito de explorar suas terras, exterminaram boa parte da população e escravizaram os que restaram para o trabalho na extração da seringa para a produção de borracha” (Schneider, 2017, p. 30). A palavra carrega aqui, a carga de diversos povos escravizados, aniquilados e violentados pela colonização e pelo imperialismo – no caso específico brasileiro, populações indígenas e negras – que vivem até hoje reflexos desses massacres, no silenciamento e na brutalidade ainda constantes.

é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se. (Lepecki, 2011, p.54)

As relações vistas através da polícia são inquestionáveis e imutáveis. Tanto que muitas vezes a intervenção policial em protestos e manifestações consiste na dispersão dos manifestantes para que eles continuem circulando. A finalidade da polícia nesses casos é de “desmobilizar a ação política por via da implementação de um certo movimento” (Lepecki, 2011, p.54). No caso dos protestos estudados aqui, além de recursos como o uso de gás lacrimogêneo como método de dispersão, podemos citar como exemplo, a estratégia recorrente de cercar os cidadãos, que foi usada pela Polícia Militar de São Paulo, Minas Gerais e outros estados em 2013, conhecida como Caldeirão de Hamburgo (ou Panela de Hamburgo). Trata-se de uma apropriação de uma tática alemã, de 1986, que foi posta em prática quando polícia hamburguesa cercou oitocentas pessoas que protestavam, deixando-as sem comida e água.

Tendo em vista as perspectivas da aceleração cega e da coreografia policial, devemos nos perguntar de que maneira os imaginários em relação às ideias de liberdade e neutralidade da cidade devem ser problematizados. Tais fantasias – instauradas por um discurso utópico e urbanístico – recalcam uma série de poluições físicas e políticas que comprometem este ideal. Segundo a abordagem de Lepecki (2011, p.56), a sociedade é composta por grupos aprisionados a lugares e a modos de fazer. Nesse sentido, os “modos de ser” correspondem quase de maneira fixa aos fazeres e aos lugares, em um arranjo entre funções, que não permite a abertura de um espaço para o vazio, de onde emerge aquele que reconhece como o “sujeito político” (Lepecki, 2011, p. 56).

A coreografia, ao mesmo tempo que se apresenta como um instrumento técnico que facilita a sustentação da dança é também um procedimento ligado a um sistema de adestramento dos corpos. Se por uma via, ajuda os sujeitos a se orientarem por pontos de reconhecimento e a liberarem forças a partir de um acordo linguístico comum, por outra, pode restringir forças violentas mais caóticas que escapam ao acordo e àquilo que já é conhecido, sufocando o

inesperado. As coreografias sociais apresentam um papel fundamental no que diz respeito ao pensamento estético enquanto formulação política.

Lepecki compreende arte e política como atividades mutuamente constitutivas que se reconhecem na possibilidade de desorganização de hábitos, comportamentos e pensamentos previamente estabelecidos. É no exercício do dissenso do que até então se apresentava como norma e também, em alguns casos, em práticas de ruptura, que ambas se encontram. Arte e política confundem e redistribuem territórios “visíveis” (corpos, espaços, arquiteturas), “dizíveis” (discursos, leis) e “sensíveis” (forças, subjetividades, afetos, desejos). O autor aponta ainda para a existência de relações coreográficas em determinadas ações capazes de promover uma reflexão acerca das infindáveis possibilidades dos corpos e de suas potências políticas e estéticas. Mobilizações essas, que interrompem e desarticulam o movimento repetitivo da coreografia cotidiana e automática. Movimentos anti-produtivos e nesse sentido, surpreendentes, visto que a não-produtividade é uma afronta ao sistema capitalista.

A política, enquanto operação coreográfica, aparece como uma intervenção no fluxo de movimento da cidade. Transforma um espaço, a princípio destinado à circulação funcional, em um espaço onde o sujeito – capaz de exercer o dissenso – pode aparecer. A “coreopolítica” modifica o espetáculo já conhecido repetitivo e instiga a criação uma dança de acidentes, experimentada sobre um chão sempre renovado de rachaduras e desníveis, esculpidos pela História.

Lepecki fala da importância do chão na política coreográfica. Segundo ele é preciso estar atento à maneira como os corpos fincam os seus pés no chão. Chão esse que serve de base e sustentação para a história da cidade, para a história do espaço, para a história dos corpos. Os corpos modificam os chãos e os chãos influenciam infinitas movimentações. Diferentes chãos sustentam diferentes danças. Há uma relação muito forte entre a dança e o lugar. A “coreopolítica” lida diretamente com o “onde”. Ao contrário de um chão liso, destinado à circulação cega e orientado pelo delírio policial e pelo controle institucional, a “coreopolítica” dança sobre um chão irregular. Tal ideia sugere uma nova ética em relação aos lugares, uma nova concepção sobre o pisar e o caminhar e uma nova “coreografia social” (Lepecki, 2011, p.49).

No capítulo, “A Fala dos Passos Perdidos”, Michel de Certeau (2008, p. 176-191) diz que história começa próxima ao rés do chão, com os passos. “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade, mas não têm nenhum receptáculo físico”. (Certeau, 2008, p.176) Isso porque o passo é um gesto de passagem, difícil de ser contabilizado. Ainda que os processos de caminhada possam se reportar a procedimentos topográficos, a partir da transcrição de traços (ora mais densos, ora mais leves) e de trajetórias (passando por aqui e não por lá). O passo, mais do que um gesto de localização é um gesto de espacialização, que não pode ser identificado em um mapa, visto que a atividade dos passantes – sendo transportada para uma superfície de projeção através de pontos que compõe uma linha totalizante – não dá conta dos resíduos, das dobras, da confluência de diferentes tempos. Nos deslocamentos, cheios ou vazios, reside também a ausência do que por ali passou. A caminhada constitui uma relação entre diferentes posições, entre um aqui e um lá, e nesse sentido estabelece uma conexão entre perseguir e ser perseguido, em um sistema que vai além de uma intenção objetivamente útil. E nesse jogo de atração e repulsa, de encontros e desencontros, o caminhante confirma, nega, suspeita, respeita, transgredir lugares de enunciação de infinitas trajetórias em sucessões de intensidades e percursos que variam conforme os momentos.

A apropriação do sistema topográfico pelo pedestre, segundo Certeau é uma “realização espacial do lugar” (2008, p. 177), cujas relações entre posições diferenciadas se articulam a partir de “contratos” pragmáticos encenados sob a forma de movimento. Estes acordos estão inseridos em uma espécie de ordem espacial organizada por um conjunto de possibilidades (lugares onde é permitido circular) e proibições (lugares interditados, seja por questões materiais, como o caso de uma obra ou de um muro; seja por convenções sociais, violência, exclusão ou por caminhos ilícitos ou obrigatórios). É no ato de caminhar e de ocupar esses espaços que o transeunte atualiza esses contratos, fazendo-os aparecer. Mas não somente isso. É também no ato de caminhar e ocupar, que os transeuntes deslocam e reinventam as idas e vindas, improvisam, esgotam as variações de ser e estar, intensificam ações e esquecem determinados elementos espaciais. Os habitantes do espaço urbano são capazes de ultrapassar limites que

determinações para o objeto fixavam para o seu uso, multiplicando as possibilidades. Se por um lado, o caminhante torna efetiva as possibilidades instituídas por uma determinada ordem, por outro é também capaz de criar atalhos e desvios.

Barbara Formis fala da dimensão “pedestre do gesto” (2016, p. 195). Segundo ela, o pé, o passo, a caminhada e o deslocamento qualificam uma maneira ontológica de uma certa gestualidade artística própria da segunda metade do século XX. Ela lembra que a dança pós-moderna foi explicitamente nomeada em inglês como *pedestrian movement* (2016, p.196), um movimento pedestre, que se caracteriza por aquilo que traz de banal. Neste sentido, os gestos trazem essa banalidade pedestre, na medida em que a aproximação prática e democrática da arte reivindica sua natureza coletiva imanente.

Como bem expressam esses três autores, o chão é um terreno muito importante na topografia política. O passo do pedestre é uma forma de apropriação do espaço. Não por acaso, vemos muitas caminhadas, marchas e travessias como forma de marcar um posição política. O movimento internacional Marcha da Vadias, criado em 2011, por exemplo, reforça o empoderamento feminino e a denúncia ao patriarcado e à cultura do estupro. Juntas, mulheres cisgênero e transexuais caminham juntas, reforçando a dimensão pedestre em um gesto de exposição e visibilidade da luta política. A Marcha da Maconha, a Marcha pela Liberdade Religiosa são outros exemplos em que a caminhada aparece como gesto político.

Entretanto, além da caminhada, devemos marcar a importância do gesto de permanecer. A palavra “ocupação” ganha um foco considerável a partir da década de 2010, podendo ser usada em diferentes contextos. Nesse caso trazemos a ideia de ocupação no contexto dos espaços públicos ao ar livre, como ruas e praças, a fim de relacioná-los com os protestos de 2011 e 2013. De que maneira a ideia de “ocupação” e “resistência” abrem espaço para uma outra perspectiva dramaturgica sobre as coreografias políticas? Durante as manifestações, palavras de ordem como *Occupy everything* ou “Ocupar e resistir” foram altamente disseminadas. Os manifestantes se deslocavam – a pé ou usando outro meio de transporte – até um ponto da cidade, onde permaneciam durante um tempo, algumas horas e às vezes dias. Alguns desses protestos fizeram caminhadas em

torno desses pontos de encontro, mas a maioria deles ficou parada em um mesmo lugar. Aglomeraram-se em acampamentos ou simplesmente permaneceram. Momentaneamente, montaram barracas ou fincaram os pés no chão. Embora, individualmente as pessoas se alternassem, durante um tempo finito, elas se propuseram a permanecer como parte de uma multidão.

O que significa fazer parte de uma multidão? De uma multidão crescente? Como a aglomeração de pessoas em um espaço público afeta a materialidade do espaço? Qual a razão e qual o impacto de se fazer uma assembleia em um espaço concreto, como uma praça ou uma rua atualmente, quando a força do espaço virtual é tão forte? Como o espaço virtual afeta esses encontros e como é por ele afetado? Ainda é possível fazer uma distinção entre esses dois espaços? Segundo Judith Butler “a praça e a rua não são apenas os apoios materiais para a ação, mas eles próprios fazem parte de qualquer teoria da ação pública e corporativa que possamos propor⁴³” (Butler, 2011). Nesse sentido, a reivindicação pelo espaço público ultrapassa a luta pelo espaço propriamente dito, sendo também uma luta pelos corpos, pela visibilidade dos corpos, “uma luta contra o desrespeito, o abandono e o apagamento⁴⁴” (Butler, 2011). A reunião de pessoas em um espaço público torna visível não apenas a presença dos corpos, mas também a presença de corpos “em relação”(entre si, entre discursos, entre a cidade). “Não existe corpo sem o olhar do outro. Nunca se está sozinho no palco mundo” (Rivera, 2015, p. 302). A ação de ocupar um espaço é absolutamente corporal dá a ver um elo de resistência. Torna evidente uma conexão entre pessoas que insistem em estarem juntas por alguma causa. Além disso, em alguns casos, as ocupações (assim como certas marchas) bloqueiam ruas, provocando um desarranjo na coreografia funcional e produtiva das ruas, acostumada ao movimento.

Todavia é preciso estar atento a uma possível romantização do conceito de “ocupação”, visto que palavra pode adquirir significados opostos se colocada em diferentes contextos. Em certos casos, por exemplo, a palavra “ocupação” aparece ligada à conquista, à invasão e à apreensão. No caso da colonização, a palavra está vinculada a um processo de apropriação e extração. Em circunstâncias militares,

⁴³ Minha tradução para : “the square and the street are not only the material supports for action, but they themselves are part of any theory of public and corporeal action that we might propose”.(Butler, 2011).

⁴⁴ Minha tradução para: “a struggle against disenfranchisement, effacement and abandonment”(Butler, 2011).

refere-se a relações de poder extremas, complicações espaciais e soberanias. Em ambas as situações, a ocupação diz respeito à imposição do ocupante sobre aquele que já ocupava e que não pode resistir a isso. Nessas condições, o objetivo da ocupação é o aniquilamento ou o sufocamento de uma certa autonomia. A nomeação em questão pode ser vista como uma forma de segregação e hierarquização, marcadas pela tradição, interesse e privilégio. Em seu aspecto processual, a ocupação é permanente e desigual, na medida em que o sentido entre ocupado e ocupante é sempre instável.

Em condições neoliberais, a reivindicação de pertencimento pode ser vista no sentido do capital, como “título de propriedade”, não obstante, de volta a defesa desse procedimento, a ocupação também pode ser encarada como o momento em que pessoas desprovidas de direitos institucionais e econômicos que permitam que estejam em um determinado lugar, se organizam para dizer “esse lugar nos pertence”. Nesses casos, o ato de ocupar aponta para a falha daqueles que possuem tais títulos de propriedade em gerir os lugares, usurpando espaços de pessoas que deveriam ou desejariam ter acesso a eles.

Segundo Cezar Migliorin (2016), as ocupações propõem um duplo questionamento. O primeiro diz respeito às formas de legitimar a circulação e as divisões de um espaço em uma sociedade e o segundo, coloca em questão os títulos de pertencimento, no limite da noção de propriedade. Isso significa dizer que os gestos de ocupação, muito presentes no últimos anos, não têm como intuito tomar os espaços públicos e privados para fazerem dos ocupantes novos proprietários. Mais do que isso, a ocupação parece querer reivindicar uma circulação e um uso do lugar que de alguma forma estão impedidos pelos seus proprietários ou gestores. Como nos fala Migliorin, “a ocupação tem como espaço ocupado um epicentro necessariamente conectado com o lado de fora” (Migliorin, 2016). Tal epicentro possibilita traços e conexões entre pessoas, instituições e poderes, que se expandem para além do espaço físico ocupado. As ocupações possibilitam a dilatação de outras conexões e subjetividades. Elas produzem corpos-territórios que se fazem visíveis nos espaços efêmeros.

As manifestações entre 2011 e 2013 revelam a união de pessoas por diversas causas, estudantis, de gênero, de diferentes origens sociais, que tem como objetivo tornarem público as suas demandas e ganharem pelo espaço, direitos e representatividade. Ocupar um espaço significa colocar-se em foco na

iluminação da arquitetura da cidade. Muitos manifestantes ocupam e reúnem-se em aglomerações para dizerem “existimos” nesse espaço da cidade, que também existe. Butler diz “Para que a política ocorra, o corpo deve aparecer. Eu apareço para os outros, e eles me parecem, o que significa que alguns espaços entre nós permitem que cada um apareça⁴⁵”(2011).

Além de um fenômeno visual, esses grupos constituem-se como vozes que querem ser ouvidas. Corpos que querem ser vistos e ouvidos por outros. Embora existam singularidades, esses espaços marcam uma situação de despossessão. Para além de “si mesmo”, os manifestantes vivenciam um estado social em perspectiva. Certamente que ações individuais podem ter efeitos drásticos na política pública de uma cidade. Mas quando pessoas vão para as ruas, elas revelam essa rede, composta por espaços vazios. A multiplicidade de corpos promove vãos que um corpo apenas não consegue promover.

Mas o que esses eventos tornam visível? E para quem? Para os pedestres que por acaso passam no momento em que tudo acontece? Para espectadores da televisão ou leitores de jornal? Para usuários da internet? Para instituições responsáveis por políticas públicas? Uma palavra-gesto recorrente durante essas ações é a “mobilização”. Mobilizar é reunir e concentrar forças a fim de mover determinada estrutura. No caso desses protestos, nota-se a importância de articulação de organização da maioria explorada pela minoria. Mobilização e organização são termos que de certa forma caminham juntos. Mas organizar não quer dizer se afiliar a mesma organização. Se organizar é agir a partir de uma percepção comum, em diferentes níveis.

Para pensarmos em gestos coletivos – aqueles que envolvem um grande número de pessoas devemos perceber que o gesto está relacionado a um afeto comum – composto por afetos variáveis, que se manifestam de acordo com as individualidades. O gesto pode ser visto como instrumento criador de uma identidade coletiva, que subjetiva e auxilia diferentes pessoas na resistência diante de uma situação que tornou-se insuportável. Os gestos coletivos de resistência têm como ponto de interseção, um desejo de eliminação de um sentimento de servidão. Parecem se estruturar a partir da necessidade de

⁴⁵ Minha tradução para: “for politics to take place, the body must appear. I appear to the others, and they appear to me, wich means that some spaces between us allows each to appear” (2011).

libertação de determinadas relações de subordinação. Por exemplo, trabalhadores que reivindicam maior participação nas decisões políticas ou que têm como objetivo menos submissão no que diz respeito a uma instância dirigente. Seus gestos coletivos são gestos políticos em relação a outros gestos de poder. Tais gestos, segundo Roy, são gestos “intergestuais” (Roy, 2016, p.241).

Muitas são as possibilidades de gestos intergestuais. Podemos ser portadores dos gestos os quais nos opomos, podemos interromper um gesto (fazer uma greve ou dizer o “preferiria não”, de Bartleby); podemos nos desviar, fugir, ou efetuar diferentes tipos de contra-condutas; etc. É notável que o gesto político de alguma forma, está ligado a um gesto de recusa. Estes gestos em particular, não implicam necessariamente em um ato. Muitos gestos trazem um desejo emancipador. Nesse sentido é possível dizer que o gesto não está ligado necessariamente a um ato corporal. Ele pode aparecer na forma de um gesto de pensamento. Desta forma, o gesto é percebido também como aquilo que conecta um ato a uma virtualidade. Por exemplo, um historiador que “corta”, decupa períodos históricos. O gesto, mesmo quando manifestado em forma de ato, está ligado a uma memória, uma condição de memória de outros gestos, que de alguma forma são repetidos ou reativados. Alguns gestos coletivos supõem uma confluência de diferentes centros, de cada um, colocados em contato, no lugar onde o acontecimento se dá. Como uma orquestra, que joga o gesto sonoro de apresentar uma música, a partir do gesto de diferentes instrumentistas; o gesto coletivo também se dá por uma relação de concentração. Os centros de gravidade não necessariamente são únicos a cada acontecimento.

O que podemos tirar da ideia de diferentes centros de gravidade da dança contemporânea é que um centro está potencialmente ligado a diferentes centros. Quando determinados centros não estão de acordo, podem provocar um desequilíbrio. Mas esse desequilíbrio não precisa ser visto apenas de maneira negativa. Pelo contrário, para a dança contemporânea, o desequilíbrio é fundamental na medida em que convoca novas formas de equilíbrio, não como resultado, mas enquanto processo. O equilíbrio instável não tem um ponto fixo ou um centro único, mas diferentes formas de suporte e centros múltiplos e heterogêneos. As resistências internas ao desequilíbrio, que são organizadas pelos músculos do sistema gravitacional dão qualidade e carga afetiva aos gestos.

O contato-improvisação, dança nascida nos anos 1970, no Estados-Unidos, lida com a noção de diferentes apoios. Steve Paxton, que dançou na companhia de Merce Cunningham é um dos percussores dessa técnica, na qual o processo é evidentemente muito mais importante que o produto final. A técnica se orienta sobre o contato de parceiros que formam uma espécie de centro “móvel”, estabelecido pelo ponto de contato entre os corpos. O apoio, o centro móvel de cada um, quando encontra com o outro, auxilia na dança. A percepção da gravidade passa por um processo constante de ressignificação a partir dos diferentes encaixes e apoios.

Gilsamara Moura aponta para a importância da pele para qualquer tipo de dança que envolva o contato entre os corpos, do balé à dança folclórica, sendo ainda mais clara a importância da pele no contato-improvisação. A pesquisadora percebe a relação entre pele e significação, entre pele e dimensão e entre pele e chão, que ela evoca a partir das expressões: “pelemetáfora”, “peledimensão”, “pelechão” (Moura, 2017, p.4). Gilsamara percebe a pele mais do que uma estrutura muscular esquelética. Segundo a autora, a pele vista pelo contato-improvisação aparece como órgão sensorial, superfície, extensão, lugar que acopla tecnologias e que possibilita o encontro com o outro.

Ainda nesse contexto, os anos de 1970 marcam uma diminuição na concorrência entre a dança e as artes plásticas. O advento do pós-minimalismo e da arte conceitual foi fundamental para a desmaterialização do objeto artístico, ligada a sua forte dimensão política. Yvone Rainer desloca-se da coreografia para o audiovisual. A performance e a *body art* vivem a efervescência e a reativação do pensamento sobre o corpo de uma maneira diferente da dança. No Brasil podemos pensar nos Parangolés, de Hélio Oiticica, uma “anti-arte” expressiva no qual o público veste a obra, tornando-a viva e no “Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal como um intercessor entre o teatro e a rua. O teatro-dança, especialmente a partir da década de 1980, é percebido como uma forma de dança através de colaborações de figuras como Pina Bausch, Lisa Nelson e Nancy Stark Smith.

Duas forças são fundamentais na redefinição dos horizontes afetivos, políticos e estéticos na década de 1980. A pandemia de AIDS, que tem efeitos drásticos na noção de identidade, corporalidade e mortalidade como questões biopolíticas essenciais; e o hip-hop, corrente que acompanha a cultura do videoclipe e que difunde questões radicais do movimento negro para plateias

globais, aliando dança, palavra, ritmo e política. As consequências da AIDS no mundo da arte e da dança, revelam um confronto entre mortalidade e a necessidade de reconsiderar o que constitui o apagamento de um corpo. Quais os traços por ele deixados no seu processo de desaparecimento?

A coreopolítica traz questões não-metafóricas da maneira em que se estabelecem os movimentos da coreografia social. O hip-hop propõe uma rearticulação do corpo, a partir de ritmos que convocam subjetividades e subjetivações. As batidas e os efeitos sincopados de ritmo revelam aspectos específicos de questões de racialidade, visualidade e possibilidade. Graças ao hip-hop e à sua erupção global, a dança recapitula seus aspectos teatrais, a partir da questão social fundamental. O hip-hop traz a infusão de uma batida radical negra que atravessa os corpos sociais; e a AIDS, uma lembrança da mortalidade e da ausência na arte contemporânea. Essas são questões dos anos 1980 que ainda reverberam. E quais as novas questões trazidas pelo século XXI? Como a dança é afetada diante da precarização, diante da tortura legitimada, de fundamentalismos e de catástrofes ecológicas? Meio a tantos discursos, a tantos centros de gravidade, a tantas causas, como se fazer escutar no meio da multidão?

Um fenômeno performativo muito presente, a partir dos anos dois mil são os *flash mobs*. Aglomerações momentâneas de pessoas, em um certo lugar, que se reúnem para realizar uma ação inusitada, previamente combinada, de curta duração, que se dispersa com a mesma velocidade com que se reuniu. *Flash mobsters* usam o espaço virtual para combinar ações surpreendentes em espaços cotidianos urbanos, normalmente com muita gente. Os organizadores anunciam o lugar e a atividade pelas redes sociais, por e-mails, ou mensagem de texto para os participantes, que “viralizam” a informação para outros possíveis participantes. Tanto participantes, quanto organizadores, documentam e promovem a atividade *online*, permitindo com que um evento de poucos minutos, realizado em um determinado lugar, seja visto em diferentes pontos do planeta. O maior *flash mob* da História, conhecido como *International Pillow Fight Day*, aconteceu em abril de 2008, em Caracas, Estocolmo, Sidney, Paris e Perth e consistiu em uma enorme guerra de travesseiros em espaços públicos.

Os *flash mobs* não têm necessariamente uma intenção política explícita, ainda assim, muitos deles têm um objetivo de protesto, como é o caso do protesto

dos estudantes chilenos de 2011 ou de certos protestos no Irã. A estética em questão está intimamente ligada à ideia de público, no que diz respeito ao espaço à audiência. A plateia é composta por uma multidão de transeuntes e de espectadores virtuais, que fazem parte da própria ação, na medida em que o projeto só faz sentido pelo contraste entre o andamento cotidiano das ruas e o ritmo instaurando. O *flash mob* promove uma alteração na velocidade e na corporeidade mais ou menos instituída das ruas. E por isso mesmo precisa que espectadores “desavisados” ocupem o mesmo espaço. As reações diante do acontecimento imprevisto são premissa e consequência para a sua realização, visto que provocam um espanto, um corte efêmero, no trajeto automatizado cotidiano.

A relação entre essa operação estética e a cidade carrega indiretamente características em comum com outros projetos artísticos do século XX, como os Futuristas, os Dadaístas, os Situacionistas, os *happenings* do Fluxus, os trabalhos de Alan Kaprow, o teatro de rua de Augusto Boal e o teatro de Guerrilha. O que diferencia o *flash mob* dessas outras formas? A resposta mais óbvia está na utilização de mídias tecnológicas que estão espalhadas nas mãos de estranhos desconhecidos. O efêmero da ação passa por uma promessa de ressonância futura, ainda que muitas vezes o registro possa se perder no excesso de informações e imagens da rede. O *flash mob* está atrelado à uma extensão no mundo virtual. E diferente das manifestações artísticas que o antecederam, promove duas experiências de observação, completamente distintas entre espectadores reais e virtuais. Para além da tecnologia, essas mobilizações lidam com a vulnerabilidade coletiva urbana, em um mundo onde estamos sujeitos a atentados terroristas, protestos, eventos esportivos e outros acontecimentos de larga escala. Nas *flash-mobilizações* o transeunte em estado de distração é praticamente obrigado a se surpreender com o seu entorno, a estranhá-lo, passando pelo papel de espectador ativo, que pode inclusive propagar a experiência nas mídias sociais. Como muitas outras experiências estéticas contemporâneas, as mobilizações borram as fronteiras entre arte e vida e entre *performer* e espectador. Nessas ações, o espectador é difuso, e a *performatividade* da vida torna-se evidente.

Os proponentes manipulam o ritmo das ruas. Os *flash mobs* carregam algo de musical e “mágico”, fazem aparecer e desaparecer. Há um componente

misterioso nessas ações, relacionado à uma missão “secreta”, um código comum não partilhado com a maioria, uma espécie de programa, que interrompe ou altera o fluxo de movimento automatizado das ruas. A consonância do jogo provoca uma pausa, uma perturbação, um tipo de caos às avessas, um caos organizado. No que concerne aos espectadores não-proponentes, após essa interrupção, eles seguem suas vidas com a memória de uma narrativa lúdica e de um momento coletivo que poderá ser lembrado. Tais ações também provocam algumas perguntas. O que está acontecendo? É arte? É teatro? É alguma armadilha de um programa de televisão? É uma campanha publicitária? Um protesto? Uma reação súbita a algo que escapa à minha atenção? É possível fazer o inesperado na rua? Podemos fazer outras coisas com nossos corpos?

O impacto do *flash mob* reside na ideia de acúmulo de corpos que repetem um padrão corporal, seja ele rítmico, formal ou topográfico. Noções como multiplicidade e aglomeração fazem parte dessa estética. A ideia de contágio é extremamente marcante, pois de alguma forma é como se esses corpos reunidos fossem aos poucos se contaminando. Quando há presença de música ou dança isso fica muito claro. Muitos *flash mobs* difundidos na *internet* mostram imagens de pessoas cantando e dançando em espaços públicos. Gradativamente, a situação vai contaminando os transeuntes e já não é mais possível saber quem é proponente e quem não é. Outros gestos tais como olhar para um ponto elevado ou um riso desenfreado também podem provocar o contágio. Para além do *flash mob*, sabemos que a dança em geral possui um efeito contagiante, na medida em que abre uma possibilidade de tornar-se “comum”, sem perder certas singularidades. O fenômeno de repetição e de reprodução visto nesses *flash mobs*, de uma forma nos leva a pensar na peste e na epidemia como forma de cena e de vida.

4.2.2. Dança, peste e protestos

A princípio, a associação entre os levantes em questão, a peste e a *performance* se deu através da coincidência de determinados aspectos conceituais recorrentes nos estudos sobre os temas. O fator inicial que sem dúvida apontou para essa escolha foi a presença do **contágio**. Conforme podemos observar

durante as revoltas contemporâneas, a “contaminação” se operou em diferentes camadas. Em primeira instância, pode-se falar da multiplicação de participantes nas praças ou espaços públicos em que tais eventos ocorreram. Os protestos começavam com um determinado número de pessoas, que pouco a pouco iam chegando e ampliando a multidão. O contágio também ultrapassou os limites territoriais. Os levantes em questão aconteceram como uma “epidemia” global de protestos, espalhando-se por 82 países, mais ou menos na mesma época. Apesar de cada levante ter características diferentes, relacionadas aos contextos sócio-políticos culturais com os quais se articulavam, uma série de elementos e características se repetiam em diferentes locais do planeta. E a repetição de um padrão (ou ainda, o acúmulo de repetições) – como podemos ver em textos científicos e literários sobre a peste – é uma das principais características da doença.

A possibilidade de contágio, para além do contato presencial entre pessoas, também é um assunto que perpassa diversas expressões e reflexões sobre o tema. No que diz respeito à peste, em diferentes contextos históricos foi constatada a disseminação do vírus através do contato não-presencial entre indivíduos, podendo este ser transmitido através de objetos, como livros e vestimentas. No caso das insurreições contemporâneas, a influência e o alcance da *internet* trazem mais uma vez a ideia de contágio, através do uso da palavra “viralização”. Nos protestos, a contaminação de forças e discursos não implica no encontro entre indivíduos, sendo possível que ela se dê através do contato de pessoas com diferentes mediadores: informações, imagens, vídeos, textos e reportagens divulgadas e compartilhadas em redes globais.

Outro elemento em comum ao imaginário da peste e aos protestos do início da década de 2010 é o sentimento partilhado de um **esgotamento**. Do ponto de vista histórico, os surtos epidêmicos ocorrem quando um “mundo” parece ter chegado ao seu limite. Trata-se de um momento de grandes transformações. A Epidemia de Dança de Estrasburgo, por exemplo, ocorreu entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento. Nesse contexto, para muitas camadas da sociedade, o clero perdia a sua credibilidade e a burguesia ascendia enquanto classe. A sociedade europeia já havia dado início à expansão marítima e aos poucos descobria outros territórios, que para eles haviam sido batizados como

“Novo Mundo”.

Conforme, podemos ver nesse exemplo, a peste aparece associada a um embate entre culturas diferentes. No caso da cosmologia ameríndia, por exemplo, a peste enquanto conceito só vem se configurar a partir de uma aproximação e de um choque com o homem branco. No contexto contemporâneo, além da ideia de “fim de mundo”, há um sentimento de que determinadas situações já chegaram ao seu limite, de que é preciso demolir determinadas estruturas bastante arraigadas para que algo novo se construa. A exaustão aparece não apenas em obras artísticas que se remetem ao tema da peste e do protestos, como também na forma. A crise diante de um esgotamento da forma “arte” é constante. As ações estético-políticas são um extremo disso. Arte e vida expõem o conflito sobre o lugar da estética e da criação.

Outro aspecto elementar da peste é o seu **caráter cíclico**. A peste não pode ser expurgada. De acordo com os registros da História, ela retorna de tempos em tempos. Como um fantasma, carrega consigo uma memória que assombra o presente. Como uma onda, ela vem e volta, mas não seca. Isso significa dizer que as criações teóricas, filosóficas, literárias e performativas sobre a peste não se detêm somente a um período histórico, ainda que façam referência direta a ele. Qualquer trabalho sobre a peste evoca uma cadeia. Essa característica cíclica e citacional também diz respeito aos levantes. Os protestos estão ligados a vários outros. Faz parte da história da humanidade lutar contra o sistema que lhe oprime e reivindicar os seus direitos, ainda que o tentem abafar. Há uma força invisível que se propaga nesses contextos e que só se faz evidente na afetação dos corpos. São os corpos, contorcidos e cheios de bulbões, como no caso da peste; indignados e reunidos, como no caso dos protestos, que denunciam a passagem de uma intensidade e de um furor. Talvez pelo fato de ser invisível há uma sensação misteriosa de que o “mal” possa vir de qualquer lugar. Esse calafrio, presente em ambos os contextos, intensifica o estágio de “vigilância e medo”, evocado no capítulo “Narrativas da peste”, através da análise de Joel Coste.

A **vigilância**, conforme verificamos também na discussão levantada por Michel Foucault, em “Os Anormais”, se dá no próprio território onde o episódio ocorre. Os “infectados” pela peste não são expulsos para fora dos limites da cidade, como acontece no modelo da lepra. Os mecanismos de controle se dão no

próprio território onde a peste se estabelece. Pensando em termos políticos, o *Big Brother* descrito por Georges Orwell, em “1984”, já se manifestava de alguma forma em figuras clássicas totalitárias de dominação: Stálin, Mao, Hitler, Mussolini, entre outros. Tais personalidades ocupavam posições de poder conhecidas por todos, e eram colocadas no centro das atenções, com reproduções dos retratos nas casas, estátuas nos espaços públicos, figuras onipresentes nas mídias. Representavam o poder simbólico e patriarcal de uma hierarquia. A visibilidade do antigo *Big Brother* era completa. Já no novo Big Brother, sua presença é cada vez mais sutil e muitas vezes invisível. O seu poder não é exatamente óbvio. Ele inclusive pode ser você. O organograma oficial do poder não está completo. A diferença entre o antigo e o novo *Big Brother* é que o antigo olha para você e também poder ser olhado. O novo *Big Brother*, como o antigo, te olha, mas ao contrário do antigo, ele não pode ser facilmente reconhecido.

A percepção do novo *Big Brother* é assimétrica. O novo *Big Brother* é *hacker*. Mas além de piratear o sistema do computador ele é um pirata cognitivo, um “neuro pirata” (Invisible, 2014, p. 14). A Engenharia Social permite que o pirata tenha acesso à informações do pirateado sem que ele saiba e dependendo do caso ele pode mudar os códigos de acesso. No contexto das manifestações, a vigilância é intensificada pela tecnologia e o controle muitas vezes é feito pelo rastreamento de comunicações e mídias sociais. A disseminação do **medo** também é evidente nesses contextos e a mensagem divulgada normalmente é de que esses eventos não são seguros e que o melhor que o cidadão tem a fazer é se manter em casa.

O estágio da **quarentena** – a reclusão de indivíduos durante o período de incubação da doença – é um tema que atravessa praticamente todos os estudos e expressões sobre a peste, assim como a ação de fechamento de fronteiras em reação a movimentos de êxodos. Certamente que é perigoso tentar aplicar a qualquer custo esse modelo às manifestações contemporâneas, ainda assim, me chama atenção essa coincidência temática. A questão da migração e das fronteiras, mesmo que não seja nenhuma novidade no Ocidente e no Oriente é uma questão que marca todos os territórios. São inúmeras as causas das migrações: políticas, econômicas, religiosas, étnicas, socioculturais ou bélicas. A interdição às entradas e saídas, no caso do Ocidente, normalmente estão

vinculadas a reflexos de processos coloniais. Embora o assunto das migrações não atravesse diretamente todos os protestos, este sem dúvida é um tema muito presente no cenário global e em boa parte das próprias manifestações.

Em diferentes narrativas da peste, a doença é vista de maneira negativa, como um mal ou como uma maldição. Em narrativas judaico-cristãs, a peste aparece como um padecimento a ser expurgado, decorrente de um castigo da ira de Deus. Nesse caso, noções como mal e bem aparecem em oposição. Já nos mitos afro-brasileiros de Obaluaê, doença e cura, mal e bem, fazem parte de um processo necessário de renovação. A ideia de que hoje vivemos um flagelo decorrente da atitude de determinados homens está presente no cenário contemporâneo abordado. Em alguns casos, ainda se fala na ira de Deus, mas para além de uma avaliação religiosa, esses protestos falam de uma reação do nosso planeta a determinadas atitudes humanas. O mal-estar é sintomático em diversos contextos. Mas se por um lado, parece haver a **necessidade coletiva de se expurgar esse sofrimento**, por outro, tal posicionamento maniqueísta muitas vezes pode impedir que encaremos as marcas dessa dor como possibilidade de cura de uma ferida já antiga, que em determinado momento inflamou de maneira mais intensa, encerrando a questão. No caso dos protestos é importante que os cidadãos estejam conscientes daquilo que é insuportável e que portanto deve ser extirpado, todavia, os diferentes mitos de Omolu ajudam a perceber o insuportável não como algo que imobiliza a luta, mas como aquilo que dá força para lutar. **A dor**, de acordo como mito afro-brasileiro, faz lembrar que nem tudo precisa ser apenas ferida e convoca os indivíduos a entenderem que o sintoma pode ser uma passagem, uma oportunidade para uma vida mais alegre e justa.

Importante ressaltar que quando falamos de saúde e doença estamos tentando escapar de uma visão asséptica do corpo, que impõe ao homem um padrão de normalidade e cura. A doença que tentamos traçar enquanto interlocutor teórico para a discussão política, diz respeito a um sintoma que se manifesta no corpo e o tira de seu estado cotidiano. Certamente que a doença não é agradável, mas isso não significa que ela deva ser percebida pelo ponto-de-vista da diminuição das diferenças perante a “uma gorda saúde dominante” (Deleuze, 1997, p.14). A doença, que aparece aqui no imaginário da peste como chave de leitura das manifestações, talvez possa ser compreendida com uma força

estrangeira inconsciente, mas nem por isso isenta de pensamento crítico, invisível, que se propaga e afeta os corpos, lembrando o homem da sua fragilidade, de sua mortalidade, ou, se tomarmos como referência a discussão levantada pela teórica Evelyne Grossman, de sua “hipersensibilidade”. Sensibilidade essa que, segundo a autora, “é a faculdade de captar forças, de se nutrir delas e de aumentar o nosso poder de agir⁴⁶” (Grossman, 2017, p.40). A hipersensibilidade, da qual nos fala Grossman, sem dúvida opera em uma esfera individual, mas quando trazemos a peste como imaginário para abordar os protestos, destacamos o caráter coletivo de ambos os acontecimentos. Antes mesmo de atacar, ou hipersensibilizar pessoas, a peste ataca um sistema de valores.

Os protestos obviamente atingem a vida de cada um, mas sob essa perspectiva, o que está em jogo são as crenças e o funcionamento social. A ideia de **bando** é algo que atua de modo bastante forte nas leituras sobre a peste. A primeira evidência de que a epidemia começa a se alastrar se manifesta nos corpos dos ratos, animais considerados sujos, despersonalizados, sem nome, mamíferos como nós, mas que, conforme percebemos no conceito de “devir-animal”, de Deleuze e Guatarri não são individualizados, domesticados, familiarizados e reconhecidos através de uma perspectiva edipiana. Após se propagar por uma quantidade significativa de ratos, ela enfim se alastra pelos homens.

Haverá um devir-animal durante essas manifestações em questão? Deleuze e Guatarri falam da nossa fascinação pelo bando, pela população, enquanto legião. No que diz respeito ao contágio, os autores chamam atenção para o fato de que em determinados sistemas, a propagação não se dá através de uma perspectiva de familiarização ou hereditariedade. A peste, enquanto doença *antropozoonose*, carrega consigo a marca da **heterogeneidade**. O vírus se espalha através de espécies diferentes, sem o envolvimento da reprodução sexual. No caso dos protestos a marca da heterogeneidade é fundamental. Os eventos em questão reúnem pessoas das mais variadas origens e posicionamentos políticos, indo além da perspectiva de filiação partidária, por exemplo. Determinados discursos e

⁴⁶ Minha tradução para : “est la faculté de capter des forces, de s’en nourrir et d’accroître notre puissance d’agir” (Grossman, 2017, p.40).

palavras de ordem povoam bocas de indivíduos que muitas vezes não compartilham da mesma perspectiva ideológica e têm posicionamentos políticos até mesmo antagônicos que se anulam.

No caso dos objetos artísticos estudados, a heterogeneidade também é marca estética. Conforme podemos ver ao longo desses anos, as ferramentas e procedimentos expressivos utilizados para lidar com os processos em questão são os mais diversos, sendo eles muitas vezes híbridos e contaminados. A heterogeneidade também é marca da voz narrativa. Quem fala sobre esses acontecimentos? Pessoas de diferentes nacionalidades, raças, etnias, grupos sociais. A tendência é que os autores tenham uma tendência política mais desagregadora do que reacionária, mas isso não se impõe como regra. As motivações e as personalidades que se colocam em processo criativo sobre o tema não podem ser enquadradas em uma única categoria.

A dificuldade de transformar em discurso a experiência vivida é algo que tangencia os universos da peste e dos protestos. No caso dos grandes eventos da peste, nota-se uma afasia, uma gagueira, uma alteração na respiração e na pontuação. Algo que está ligado a uma perda de sentido da vida tal qual estávamos acostumados, diante de uma catástrofe maior. Boa parte dos relatos sobre o acontecimento se dá um pouco após ao pico de epidemia, através do depoimentos dos sobreviventes. No que diz respeito aos levantes, a dificuldade de compreensão sobre os acontecimentos é perceptível, assim como a complexidade e a dificuldade de se traçar diagnóstico. Todavia, como podemos ver através dos exemplos citados no capítulo anterior (que constituem apenas uma parte dos exemplos possíveis), o número de trabalhos artísticos, teóricos e jornalísticos sobre o tema feitos durante o ápice da “epidemia” é enorme. Entretanto, o não-saber e a deriva são incorporados como direcionamento estético e tema de abordagem.

Uma das etapas importantes da trajetória da peste, conforme vimos na análise de Joel Coste é a **recusa de confessar a contaminação**. Na literatura sobre a peste há um temor diante do reconhecimento da epidemia, como se o fato de nomear a sua existência ampliasse ainda mais a velocidade do contágio. Entretanto, há um momento em que os indícios da epidemia já não podem mais ser dissimulados e que é preciso reconhecer a peste. E normalmente, conforme

verificamos em diversas obras sobre o tema, a partir desse momento o ritmo de sua disseminação se intensifica. No contexto dos protestos, a fase de “recusa” também aparece. Inicialmente instituições e a grande mídia tentam esconder, ignorar ou abafar os acontecimentos. Não obstante, há um momento em que já não é mais possível fazer vista grossa para os grandes eventos e a partir daí, a reação institucional aparece imediatamente como tentativa de controle daquilo que aparentemente não pode se aprisionado. A dominação se manifesta em diferentes instâncias: militar, legislativa, religiosa, midiática, médica, sanitária, entre outras. Órgãos responsáveis pela manutenção da ordem tentam a todo custo apaziguar o assombro do desconhecimento, definindo e nomeando aquilo que lhes escapa. Tais instituições passam a articular determinados discursos para que eventos irruptivos voltem a responder novamente à lógica de controle. Como estratégia, essas instâncias se valem da manipulação de discursos e alterações nas leis, assim como o uso da força policial que a princípio justificaria a repressão.

Ainda um traço marcante do imaginário da peste é a atmosfera **hedonista** como contraponto ao sofrimento e às proibições. Se por um lado há cansaço físico, esgotamento político, desespero (no caso da peste) e indignação (no caso das manifestações); por outro, a busca incessante pelo prazer, pelo álcool, por substâncias psicotrópicas e calmantes, aparece como pano-de-fundo nesses episódios, como uma maneira de compensar e aliviar os sintomas mais terríveis. Além disso, nas manifestações artísticas sobre a peste, os sentimentos revelam-se exacerbados em uma espécie de transe e catarse. Os contaminados mostram-se como se estivessem tomados por uma força irresistível, maior que os retira da racionalidade cotidiana e abala certos julgamentos do que é certo ou errado. Esse estado de catarse marca também diversos outros acontecimentos coletivos, como o Carnaval, festivais de música ou eventos esportivos. Do mesmo modo é recorrente em narrativas referentes a períodos governados por regimes totalitários, como o fascismo e o nazismo. Os acontecimentos marcados pelo protagonismo das multidões carregam consigo uma inflamação excessivamente apaixonada, responsável por manter uma grande quantidade de corpos reunidos durante um certo tempo.

A questão do **corpo** talvez seja um dos maiores pontos de ligação entre os universos estudados. Em ambos os casos, ainda que com diferentes gradações, o

corpo experimenta uma sensibilidade extracotidiana, estando – tomando de empréstimo a imagem de Ana Kiffer, “à flor da pele” – sendo “regulado (desregulado), ele mesmo, por outros modos de abertura ou fechamento”(Kiffer, 2017). A experimentação de possíveis modos de corporeidades é uma das bases do teatro, arte que depende do encontro presencial entre pelo menos duas pessoas para que possa se manifestar.

Um aspecto que merece ser destacado nas insurreições de 2011-2013 é a encontro entre estética e política. Nota-se uma expressão performática nas manifestações e nos corpos dos indignados, ao mesmo tempo em que diversos trabalhos artísticos são diretamente atravessados pelas questões políticas dos protestos. Curiosamente, pesquisadores sobre o tema da peste na literatura canônica falam do aspecto teatral da peste em diversos textos, como o Decameron, de Bocaccio e em outros textos dramáticos. Em ambos os sistemas, a cena e a vida urbana se alimentam e se confundem. O teatro, a performance e a dança servem como mediação para pensar no trânsito entre forças e corpos na esfera pública e conseqüentemente em seus reflexos na vida privada. Essa diluição de fronteiras tão comumente discutida em abordagens contemporâneas, embora esteja bastante em voga, não é assunto recente.

No início do século XX, Artaud já enxergava a vida em comunidade através de uma perspectiva cênica, pensando em um teatro sem espectadores e sem cenas, composto unicamente por atores. O autor inicia o texto “O Teatro e a Peste” narrando um “fato histórico e incrível” (Artaud, 1999, p. 9) relacionado à peste de Marselha, de 1720. De acordo com arquivos do vilarejo de Cagliari, cerca de vinte dias antes da chegada do navio *Grand-Saint-Antoine* (acusado de ter levado peste à cidade), o vice-rei da Sardenha, Saint-Rémys, teve uma espécie de sonho premonitório no qual viu a peste arrasar o seu pequeno Estado. Nesse sonho, o nobre assiste o desmoronamento da ordem e a dissolução de todos os quadros da sociedade. Embora as imagens de pulverização sejam de terror, tudo não passa de um sonho, de um presságio. Artaud fala da potência desse sonho:

Mesmo destruído, mesmo aniquilado e pulverizado organicamente e queimado em suas entranhas, ele sabe que não se morre nos sonhos, que neles a vontade atua até o absurdo, até a negação do possível, até uma espécie de transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade” (Artaud, 1999, p. 10).

Corriam boatos nessa época de que uma peste vinda do Oriente se aproximava. Enfim, um navio vindo de Beirute, o tal *Grand-Saint-Aintoine*, pediu licença para atracar e desembarcar na Sardenha. O vice-rei então ordenou que o navio desse meia-volta e fosse para longe da cidade, sob a ameaça de tiros de canhão. Tal medida foi considerada completamente despótica e delirante pela maioria, mas Artaud chama atenção para força do sonho com a peste e a sua influência na decisão do vice-rei. Segundo Artaud, a intensidade do sonho fora tão grande que impediu a autoridade de recuar de sua decisão, mesmo diante de tantos sarcasmos. O navio seguiu viagem e atracou em Marselha. Imediatamente após a sua chegada, a epidemia se alastrou pela cidade.

Mas ao contrário do que seria o senso comum – dizer que foi o navio que trouxe o vírus oriental para Marselha – Artaud diz que a peste já estava lá. Ele comprova essa afirmativa ressaltando o fato de que o capitão do navio não fora contaminado, e que focos de peste foram localizados em regiões da cidade francesa que não tiveram nenhum contato anterior com os marinheiros infectados do navio. Artaud fala que a relação de contágio da peste ultrapassa o contato físico entre os corpos. O autor defende que a peste é capaz de enviar **vibrações**, **emanações** à distância, como acredita ter sido o caso da comunicação feita através do sonho do vice-rei. Ele afirma que o contágio pode inclusive se dar por formas não-presenciais, embora este não tenha sido o caso da Sardenha.

Seria a peste de Marselha a mesma ocorrida em 1347 e descrita em “Decameron”? Seria a peste de Siracusa, a mesma peste do Egito, a mesma peste do Japão? De fato, ao longo da História, diversos registros apontam para sintomas e aspectos semelhantes entre diversas pestes ao longo da História. Artaud fala da coincidência entre a peste e as reviravoltas políticas profundas, quedas e mortes de governantes, cataclismas naturais e destruições. Segundo o autor, a peste está diretamente relacionada ao colapso de um mundo.

Artaud diz que os órgãos mais atingidos pela peste são o cérebro e os pulmões (Artaud, 1999, 16-17); órgãos diretamente associados por ele à consciência e à vontade. Em outras palavras, a peste afeta lugares no corpo (humano ou espaço físico), onde a vontade e a consciência parecem querer se manifestar. O Carnaval, alguns festivais de música e dança atingem esse estágio de maneira bastante evidente. Durante festejos como o Carnaval há uma certa

autorização para a libertação do corpo cotidiano, a partir de uma convenção social estipulada por uma data do calendário. Artaud não fala Epidemia de Dança, citada no início do capítulo, mas podemos pensá-la como um extremo disso, na qual os corpos se insurgiam violentamente contra a consciência do que era permitido. A dança tomava de assalto indivíduos que não esperavam por aquele arrebatamento. Tanto que muitos gritavam, pedindo para que aquela tormenta cessasse. Nesse caso, os corpos se revoltavam contra a vontade e a consciência, mostrando o quanto eram impotentes diante da peste. A epidemia obrigava o corpo a dançar e a passar por cima das suas regras e das verdades impostas à ele.

A peste, segundo Artaud, independente da sua localização geográfica ou do seu contexto histórico, mostra aos homens que de nada adianta a castidade (Artaud, 1999, p. 17-18). Ignorante do bem e do mal, ela pode contaminar a guarda forte e dedicada de um castelo ou de uma igreja. Nem mesmo as armas de fogo são capazes de interromper seu movimento feroz. A peste liquida os cordões sanitários e invade os palácios, os conventos, as escolas, sem se apiedar dos homens virtuosos e bem comportados. Ironicamente, essa mesma peste, por simples força do acaso, poupa homens e mulheres, que em uma choupana abandonada no campo, praticam atos luxuriosos e libertinos e se esquecem de sair, perdendo o encontro com os outros contaminados. Homens e mulheres, ricos e pobres, pecadores e santos, diante de um mal inominável, se misturam e se confundem. Cega à valores como certo e errado, a peste tal como é percebida por Artaud, corrói o organismo do corpo humano e do corpo institucional, que atribui a cada órgão uma função em separação.

Uma cidade empesteadada vê sua ordem desmoronar. Desconfia do Estado, do exército e da polícia. Os médicos, diante do terror, revelam-se completamente ignorantes. As fogueiras multiplicam-se pelas ruas e nelas as famílias queimam os seus mortos. Conforme o número de contaminados cresce, essas fogueiras passam a ser disputadas com maior violência. Homens, que antes, sem delírios ou bulbões, desprezavam os pestíferos com orgulho e náusea se vêm tomados, da noite para o dia, pelos mesmos sintomas que até então desdenhavam. Os sobreviventes, atordoados pelo desvario, invadem as casas desprotegidas e roubam objetos e riquezas que não tem mais utilidade alguma. Para além da ausência momentânea de leis e punições, a eminência da morte em desmedida (e

no caso da Epidemia de Dança, também da loucura e do mistério) motiva atos ainda mais absurdos. E é nesta “gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (Artaud, 1999, p.19), que Artaud percebe a instauração do teatro. O Teatro da Peste nasce do desejo por um teatro “gratuito”, que podemos interpretar atualmente, como uma experiência intempestiva onde nada “acontece”, que podemos atualizar pensando no sentido produtivo com que o capital e os organismos de poder se articulam.

É preciso levar em consideração a presença do teatro como forma de atravessamento de uma experiência comum e aquilo que o difere o texto de Artaud de outras literaturas da peste. Isso porque muitas obras relacionadas ao tema acabam sendo associadas a sistemas totalitaristas, como é o caso das obras de Camus, por exemplo. O contágio entre os corpos, que chamamos de peste, por ser essa força invisível que atravessa seres heterogêneos pode se dar de diversas formas. Há uma força avassaladora em danças que contagiam multidão. E essa crise poderosa ao mesmo tempo que pode abrir espaços para desarticulação de sistemas estagnados, pode também abrir possibilidades para a imposição de discursos e posicionamentos autoritários.

A chamada Era Moderna é atravessada por uma série de espetáculos tirânicos, realizados pelos Nazistas e pelos Italianos fascistas, como eventos esportivos, paradas, produções teatrais, concertos e cerimônias públicas de funerais de autoridade. Uma das festas mais notórias era o ritual nazista de Nuremberg, no qual milhares de pessoas atravessavam uma experiência descrita como o êxtase. Em 1934, durante o Congresso de Nuremberg⁴⁷, o jornalista norte-americano William Shirer percebe na popularidade de Hitler uma espécie de estímulo a cores e luzes que acabariam por produzir efeitos “místicos” nos desfiles militares. Diversos registros falam de uma atmosfera de exaltação coletiva de febre e delírio durante eventos Fascistas ou Nazistas, como se os espectadores estivessem possuídos, unidos por uma espécie de laço de histeria. Não por acaso muitos textos como o de Camus e o de Defoe são rapidamente associados a descrições de poderes totalitários. Determinados processos conservadores de fato carregam um transe e uma suspensão da razão que podem ser associados a peste.

⁴⁷ Informação presente em Ehrenreich, 2006, p.181.

Tendo como base o texto “Psicologia das Massas”, de Sigmund Freud (leitor de Le Bon), podemos pensar a massa alienada totalitária como um grupo impulsivo, mutável e irritável. Um grupo crédulo e aberto à influência, que não dispõe de faculdade crítica e o “improvável não existe para ele” (Freud, 2011, p.25). Tais aglomerações desconhecem dúvidas e incertezas. Inclinados aos extremos, só podem ser excitados por um estímulo intenso. Quem quer que deseje produzir efeito sobre eles “não necessita de nenhuma ordem lógica em seus argumentos; deve pintar nas cores mais fortes, deve exagerar e repetir a mesma coisa diversas vezes” (Freud, 2011, p.25). A peste, descrita em textos como os de Camus e Defoe, se propaga em momentos de grandes desequilíbrios políticos sociais, sendo também responsável por essa desordem. Não é claro se a peste nasce da catástrofe ou se a catástrofe é decorrência da peste. As origens se confundem. A sensação coletiva de vulnerabilidade opera em uma tentativa de organização, que muitas vezes é expressa por uma **pandemia de discursos totalitários e conservadores**, palavras de ordem rasas e raivosas que tentam aplacar a perplexidade, a dúvida e a incompreensão.

A evidente contradição entre conformações da peste é um aspecto fundamental para a sua compreensão. Por uma via, a potência criativa e desorganizada de um caos inicial, por outra, a tentativa de dominação dessa inconstâncias através de discursos que aniquilam formas de existência consideradas fora da norma. E entre esses dois caminhos, muitas encruzilhadas, que às vezes carregam consigo interseções. No mesmo embrião, a potência da transformação e o congelamento de um modelo engessado.

Em 2016, a coreógrafa e pensadora da dança, Flavia Meireles fez uma postagem no *Facebook* na qual fala a respeito de um vídeo “tutorial” que foi difundido para a manifestação reacionária da direita, do dia 13 de março de 2016. O vídeo – que abre com a chamada “aprenda a coreografia da música, seja patriota” – ensinava alguns passos para uma coreografia ensaiada a ser dançada na manifestação pelo “Fora Dilma”. Os movimentos da dança eram feitos com braços, pernas e pulos, que lembravam coreografias de *axé music*, da década de 1990. Para discutir o tema que lhe é contemporâneo, Flávia busca articular a situação com outros contextos:

Mas o ponto que quero tocar aqui é o da dança (coreografia) de mobilização e suas políticas. E, especificando isso, imediatamente abre-se um leque de outros

exemplos onde a dança propõe mobilização coletiva em uníssono: de manifestações alegres como os desfiles de escola de samba (desde alas ensaiadas à comissão de frente), flashmobs, micaretas, passeatas e manifestações organizadas mas também fatos mais longínquos e pertencentes à história da dança como as danças corais de Rudolf Laban. Estas últimas ganharam contorno no início do século XX mas atingiram seu lugar de risco em contexto agônico e emblemático para a história ocidental: a Alemanha da década de 30 sob o regime nazista. É com muito desconforto que sabemos que a vivacidade e experiência de Laban também coreografaram os Jogos Olímpicos de 1936. Curiosamente estamos em ano e cidade olímpica, 80 anos depois, e a dança e as coreografias corais continuam presentes nessa competição. Mais que nunca ouvi falar em jogos olímpicos, dança e música (Meirelles, 13 de março de 2016).

O que difere uma coreografia social desagregadora de uma mobilização conservadora? O que difere a Peste de Artaud, dessa peste totalitária, a qual Camus parece fazer referência? Que elementos do texto do Artaud e de estudos se aproximam desse tipo de estruturação política e social? Que elementos o diferenciam? Existe alguma semelhança entre ambas as manifestações? Considerando que tais poderes totalitários se instauram em graves períodos de instabilidade e incerteza, de que maneira essas encenações de “dissolução do eu” atuam como uma necessidade de transcendência, como uma necessidade de um sentido de pertencimento?

No manifesto “A Insurreição que vem”, o coletivo Comitê Invisível faz uma crítica à percepção das insurreições, a partir da imagem peste ou do incêndio, como muitas vezes é associada. De acordo com a lógica exposta, tais processos pressupõem uma perspectiva linear de contágio. Podemos pensar no caráter cíclico da peste e do fogo como em uma parábola: início, crescente, ápice, declínio, fim aparente e recomeço. De acordo com esse esquema, a ruptura nunca se instaura completamente, pois faz parte do ciclo, o retorno a um período de normalização.

Uma insurreição não se propaga como uma peste ou um incêndio florestal – um processo linear, que se desenvolve gradualmente a partir de uma faísca inicial. É antes algo que ganha corpo como uma música, na qual os seus focos, ainda que dispersos no tempo e no espaço, conseguem impor o ritmo da sua própria vibração. Ganhando sempre maior consistência. De tal modo que qualquer regresso à normalidade não pode ser desejado, nem sequer alcançado. (Comitê Invisível, 2013, p. 165-166).

Nessa crítica do Comitê Invisível à associação dos levantes com a peste, podemos desenhar uma diferença entre a peste sonhada por Artaud e a peste totalitária associada a movimentos como o Nazismo, por exemplo, que tenta

conter a todo custo as diferenças. A peste descrita por Artaud, ao contrário da peste totalitária, chama atenção justamente para a potência das incertezas, para a oportunidade de desarranjo de instituições estagnadas. A deriva e o ímpeto de sobrevivência abrem espaço para a formulação de questões nunca antes pensadas e para a instauração de um Corpo sem Órgãos. Exatamente por não ter um único rosto, a peste artaudiana abarca simultaneamente caminhos discordantes e recusa o retorno à normalidade.

O que parece estar em jogo em Artaud é a perturbação dos humores, o abalo, o cataclisma no que estava solidificado. Uma mudança irreversível e constante, um acontecimento irreparável, mas não finalizado, uma descarga que desequilibra atores e público com a força de uma epidemia. As alterações que esse teatro promove não dizem respeito somente a um indivíduo, mas a um encontro de múltiplas personalidades. Ele age na transformação de uma coletividade. A pulsação da desordem leva os participantes aos gestos mais extremos e é no esgotamento destes gestos que se abre espaço para o impossível. Trata-se de um teatro que pensa através das sensações, do delírio, das dificuldades, de circunstâncias inimagináveis, desafiando as óbvias e apaziguadas realidades vigentes. “Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada” (Artaud, 1999, p. 24). Aquilo que está adormecido no inconsciente de uma coletividade rebela-se, não na substituição por um novo modelo de realidade, mas na experimentação infundável de uma possibilidade concreta.

O Teatro da Peste traz uma intensidade não-linear, que não poderá nunca se tornar padrão, na medida em que inaugura um acontecimento infinito. “Assim como o cólera branco, a peste mais terrível é aquela que não divulga suas feições” (Artaud, 1999, p. 15) e é isso que distingue a força coletiva da peste de uma massa uniforme totalitária que apresenta um discurso apreensível e fechado. A peste de Artaud é potente porque não tem uma única face. Ela não pode ser interrompida. Diferente do mito agregador da religião, da psiquiatria, do Estado, da uniformização na prisão, nos orfanatos; o gesto pestífero de Artaud reúne corpos para desagregar e desorganizar organismos institucionais.

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade

latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. (Artaud, 1999, 27).

Um teatro que vislumbre a peste, qualquer que seja este teatro, luta pela instauração de uma nova relação com a espacialidade. O Teatro da Peste lida com um presságio, com o anúncio de uma força que não está morta, mas adormecida. Uma força que se reconecta de tempos em tempos com outras épocas, outros momentos históricos e que atinge diversas camadas da sociedade. Seus contornos não são facilmente apreendidos por uma função produtiva e seus sintomas embora evidentes, não podem ser descritos tão facilmente. Mais do que uma forma final, a peste artaudiana lida com uma perturbação, com a recusa a subordinações tidas como orgânicas. Para Artaud há gestos de pensamento que não podem ser exprimidos apenas pelas palavras. A crueldade propõe uma ruptura na maneira de nomear as coisas, abrindo espaço para o plural. O contágio da prática da discordância estimula a atividade política, tornando viva a dramaturgia do espaço público. O corpo pestífero de Artaud nos interessa aqui pela sua fragmentação, pelo conflito, pela quebra. Os gestos de Artaud são impulsivos, explosivos, repulsivos, da ordem de um golpe. O Corpo sem Órgãos de Artaud aparece como o corpo de uma gestualidade não-subordinada, liberada, afetada, ativada, em composição criadora.

Não por acaso, Antonin Artaud vai buscar justamente em povos não-ocidentais, referências para o teatro/vida que deseja construir. A contaminação dessas manifestações coletivas são base para a formulação da sua poética da crueldade. “Se antes a imagem da peste já oferecia a Artaud a presença da cena cruel, ela agora pestífera em corpo da língua, que se multiplica, se parte, faz dançar as letras, explode em fragmentos” (Kiffer, 2016, p. 93). O processo colonizatório atuou de maneira extrema na destruição física de povos nativos, como grupos ameríndios, africanos e aborígenes. Além do extermínio concreto de diversas populações, a destruição e o apagamento de culturas locais tiveram efeitos devastadores. Missionários impuseram proibições violentas a hábitos presentes em diversas comunidades originárias de diversas regiões invadidas. Rituais de dança, de música e máscara foram proibidos, sendo considerados lascivos e ofensivos. A colonização impôs sua força militar e administrativa, impedindo prazeres coletivos comuns. Tais formas de convívio que evocavam o

transe e o êxtase, forças invisíveis e arrebatadoras, eram consideradas extremamente subversivas para o poder colonizador, visto que não podiam ser controladas pela racionalidade. O xamanismo é uma prática comum em diversas manifestações indígenas das Américas. Ela evoca a comunicação com entidades ancestrais através de cantos, instrumentos musicais, dança, uso de ervas, tabaco e toques.

Alguns rituais xamânicos são marcados pelo uso de substâncias psicoativas que alteram estados “normais” de consciência. Submeter o corpo a um mesmo ritmo (ou a voz a um mesmo canto) é de algum modo estabelecer um senso de comunidade. O sentimento humano de afinidade por um largo número de pessoas prepara o coletivo para um investimento comum de energia. A dança dá coragem. O Teatro da Peste de Artaud está muito mais próximo desses rituais não-ocidentais, em que diferentes possibilidades de utilização da linguagem podem ser experimentadas do que de um modelo normativo branco e europeu.

No livro “Antonin Artaud”, Ana Kiffer percebe na incorporação de danças como a “dança macabra” ou “ritos negros” não uma busca por um retorno ao originário ou pelo não-tocado pela civilização, mas a retomada de perguntas sobre origens a partir de um outro lugar. Segundo a autora, Artaud indica que nesses relevos não visitados ou não reconhecidos pelo mundo ocidental “puro” estariam as origens de contaminação, eczemas e epidemias das nossas vidas modernas. “A contaminação estaria generalizada. Se poderia mesmo dizer que aqui o teatro da crueldade é a contaminação. Não há um mundo puro, mas a necessidade de contaminar os mundos para finalmente fazer dançar o corpo humano”. (Kiffer, 2016, p.90). A contaminação, segundo Kiffer é a base da sua poética da crueldade. Como nos aponta a autora, a cena pestífera Artaudiana explode e multiplica a linguagem em fragmentos, “estilhaçando e espalhando” os órgãos”, dando a ver os espaços vazios e permitindo com que eles se reorganizem de outras formas para além daquelas que foram programadas.

O corpo estilhaçado de uma linguagem partida pode assim se anunciar novo, retomar as perguntas sobre origem a partir de um outro lugar, lugar onde o poeta diz como só ele o sabe e introduz seu leitor nessa desconstrução do corpo em relação com os seus próprios escombros (Kiffer, 2016, p.93).

Conforme vimos através de exemplos e comparações, diversas são as semelhanças entre os eventos estudados e o modelo da peste, assim como a relação entre os episódios contemporâneos e a teatralidade. Todavia, ainda que se reconheçam traços e impulsos desagregadores e desejos descolonizadores nos atos, eles não chegam a extrema radicalidade de subversão do teatro pensado por Artaud. Os protestos lidam com um presságio e com o impulso de um contágio inconsciente, que atua em uma esfera pública, bem como com uma paixão catártica que provoca um estremecimento na dramaturgia da cidade, mas não se configuram exatamente como a peste artaudiana, visto que o abalo gerado não chega a subverter no seu modo mais extremo, o corpo estruturado pela consciência e pela organização institucional. As insurreições vistas aqui, alteraram o ritmo das ruas e determinados discursos e funcionamentos políticos até certo ponto, mas não suspenderam totalmente a lei e a ordem, como nos aponta Artaud, no teatro que vislumbra. Quais os legados imediatos das insurreições de 2011 e 2013? Quais foram as consequências? Os protestos tiveram suas demandas atendidas? As repercussões dos protestos são bastante diversas no mundo todo. Considerando que a onda de protestos afetou cerca de mais de oitenta países, com histórias e organizações políticas completamente heterogêneas, convido o leitor a investigar as mais variadas consequências, para não ser leviana em uma análise apressada sobre todos os efeitos, que provavelmente me escapam.

Qual os impactos e os legados específicos de junho de 2013 no Brasil? O cenário das manifestações adquire outras formas de atuação após as Jornadas. No Rio de Janeiro, cidade onde acompanhei os eventos mais de perto, podemos citar protestos posteriores como as ocupações das Câmaras dos Vereadores, acampamento em frente a residência do Governador Sérgio Cabral e do Prefeito Eduardo Paes, Ocupações no Palácio Guanabara, Protesto Barata. A partir de agosto de 2013, muitos dos protestos aparecem vinculados a lutas políticas, como o caso dos professores da rede pública do Rio de Janeiro. Em junho de 2013, o prefeito de São Paulo, Fernando Haddad e o governador Geraldo Alckmin anunciaram a redução das tarifas no valor de vinte centavos. Ainda assim, diversos autores afirmam que os protestos foram em vão, que não serviram para nada ou que apenas abriram espaço para uma onda autoritária e conservadora, que

de fato vem sendo verificada em todo o mundo e que já vinha crescendo desde o contexto estudado.

No Brasil, sentimos hoje, em 2018, a violência de um golpe patriarcal, machista, elitista, coronelista e branco em nossos corpos e de fato, uma semente disso já parecia plantada lá em 2013. Não obstante, o que eu gostaria de ressaltar na relação entre insurreição, estética e peste, para além de uma série de erupções sem coerência, ocorridas em espaços nacionais herméticos é a **potência dissensual** desses acontecimentos. Ainda que tais eventos não tenham tido a potência desagregadora tal qual sonhada por Artaud, e ainda que sejam evidentes focos autoritários crescentes dentro desses movimentos, o que me chama atenção no delírio da peste é a **possibilidade de se pensar novas formas de “viver junto”**, para além da asfixia sufocante e conservadora.

A doença como mediador de discussão sobre um tema contemporâneo aparece aqui, não como um fenômeno de época, mas sim, como diz Antonin Artaud em correspondência com Jacques Rivière, como algo que toca a expressão do ser em toda uma vida. “Uma doença que afeta a palavra na sua realidade mais profunda e que afeta as manifestações” (Artaud, 2017, p.39). Trata-se de um doença que desenraiza o pensamento ao tirar o corpo de seu funcionamento padrão. Se o que está em jogo é um abalo de grandes proporções, de que maneira a doença coletiva como chave de leitura pode ajudar na reinvenção da prática do ‘viver junto’? Como aproveitar o acontecimento que se apresenta, abrindo portas para novas formulações, ao invés da intensificação de formas extremas já conhecidas? Para tratar questões relativas a identidades pessoais, coletivas, fragmentárias, plurais, culturais, nacionais, memoriais, sexuais e linguísticas que pulsam durante os acontecimentos é preciso, segundo Evelyne Grossman, defrontar-se com a questão do como e do comum, “sugerindo novas formas coletivas de identificação para além da conduta gregária, para além do totalitarismo” (Grossman, 2009, p. 4).

Como agir enquanto sujeito quando estamos assujeitados? Como superar o sentimento de que não há nada que possamos fazer? Algo aconteceu entre 2011 e 2013 e talvez não seja mais possível agir como antes. Meio a eclosão de grandes eventos de massa, e talvez diante de uma descrença na representatividade, nos sistemas, em modelos econômicos, a micropolítica se coloca com um modo de

ação muito potente (e talvez o único possível) de se atuar no entorno, de agir sobre a comunidade e assim, fazer a diferença. Quem sabe um dia, a partir do contágio de forças micropolíticas seja possível promover mudanças maiores. Mas no lugar de uma projeção utópica de um futuro brilhante que um dia há de chegar, prefiro agora me ater ao trabalho presente, focar na descoberta de novas forças do tempo. Ao invés de nos dirigirmos a um amanhã, pontual e conclusivo, por que não buscarmos na micropolítica, uma vida em estado latente de devir, considerando aquilo que fomos, aquilo que somos e aquilo que seremos?

Entre outras coisas, o que me marca muito nas insurreições do início de 2010 é a convicção de um destino comum, aliado a um sentimento que nos faz vacilar e duvidar de nós mesmos. Não se trata de um acontecimento coletivo no sentido de uma única identidade ou vontade para um grupo de indivíduos, mas de um acontecimento que nos coloca em relação de devir com uma série de multiplicidades que se fazem visíveis. A história das visibilidades se estabelece por processos de mutação social e de desterritorialização da linguagem, da percepção, de substâncias, de formas, em diferentes escalas. Um acontecimento que explode no campo social e libera novas possibilidades, cria novas existências e subjetividades, produz novos discursos, novos tempos, novas implicações e deixa claro que é preciso a criação de novos modos de agenciamento coletivo correspondentes às novas subjetividades.

Uma luta política não diz respeito somente a um grupo identitário. O feminismo não é uma luta que se restringe apenas às mulheres, o combate ao racismo não é uma questão ligada apenas a uma determinada etnia, nem os direitos LGBTQ e *Queer* são uma causa exclusiva de homossexuais e transgêneros. Ser “minorias” não é uma questão de números, trata-se de uma condição, que estabelece quem corresponde e quem não corresponde a um certo sistema. Enquanto, a “maioria” determina quem pertence ao sistema e quem é excluído, as minorias são aquelas que estão fora da unidade, compostas por indivíduos privados de direitos e meios de exercer o poder social. E não são apenas classes de indivíduos que são excluídos, mas cada um de nós, das nossas possibilidades, reduzidas a estados de submissão. Ainda que busquem efeitos concretos e imediatos, as lutas políticas não se atém somente às causas a que se encontram vinculadas. Mais do que isso afetam a força minoritária de tornar “direito” algo que até então não era reconhecido. Reforço aqui, que as

insurreições, além de tantas outras coisas dão a ver multidões de minorias e nos ajudam a formular algumas questões. Como pensar no empoderamento do devir minoritário? Como a resistência pode tornar-se insurreição? Como prolongar, ao longo da história, a força e a subjetividade de um acontecimento político?

Nessa Tese, procuro pensar na relação entre estética e política, talvez por esse ser este um cruzamento que me faz sentir um pouco menos mortificada diante de tantas notícias aterradoras que a cada dia se apresentam na nossa realidade. Como ponte e terreno de mediação, escolho a cena, a dança, a *performance* e a palavra, pelo aspecto criativo dessas ferramentas e pela relação com o corpo. A criação como prática, me orienta duplamente, ora como chave de leitura de processos do meu contexto, ora como experimentação e proposição de novas possibilidades. Me interessa perceber a vida através das perguntas geradas pelos encontros. Que experiências queremos oferecer ao mundo? Que tipos de economia queremos gerar com nossas ações? Quais afetos queremos proporcionar e quais queremos bloquear? Como queremos que as coisas se movam?

Das coreopolíticas abordadas e da peste como fio teórico de análise, destaco a dança, a teatralidade e a performatividade, porque percebo nesses espaços um desejo de experimentação do presente e de criação do impossível. O que me atrai nesses encontros é uma força política, difícil de entender e expressar, de transformar algo ao lado de conhecidos e também de alguns desconhecidos da multidão. Mesmo estando ciente das inúmeras contradições e fracassos desses processos, mesmo passando por momentos de grande decepção e raiva nesses anos recentes no que diz respeito ao encaminhamento de determinadas situações políticas, mesmo sabendo que estamos muito distantes de certas justiça sociais e do Teatro pestífero sonhado por Artaud, ainda assim, sinto naquilo que não compreendo – nesse misto de indignação, exaustão e desejo, uma vontade de continuar.

Coloco obras sobre a peste e investigações estéticas sobre protestos em diálogo, porque essas constelações me intrigam e ativam perguntas que eu gostaria de lançar sobre meus interlocutores, através de questionamentos que também me foram feitos por aqueles que li, assisti e convivi ao longo desse processo, para que assim, quem sabe, através de uma cadeia citacional, cíclica, catastrófica, heterogênea, catártica e contagiosa seja possível construir um mundo

justo e com menos desigualdades sociais, em constante transformação, ainda que pareça impossível.

5

Conclusão

Sete anos se passaram desde que comecei a acompanhar as notícias sobre a Primavera Árabe, os indignados do *Puerta del Sol* e o *Occupy Wall Street*. Me lembro como se fosse ontem, das ocupações na Cinelândia e das nossas reivindicações pelo direito ao espaço da rua. *Occupy everything!* Cinco anos se passaram desde que vivenciei as Jornadas de Junho e toda a onda de protestos de 2013. Certas memórias ainda estão muito vivas no meu corpo. Memórias não apenas dos eventos do mês de junho, mas também das repercussões e de tudo aquilo que foi acontecendo no entorno.

Embora 2013 represente um marco na minha vida (e na de tanta gente), não foi nesse ano que comecei a participar de protestos, ocupações e assembleias. Desde cedo recebi uma educação política considerável dentro de casa e participei assiduamente de manifestações e eventos vinculados à escola pública onde cursei o ensino fundamental e médio. Durante a faculdade também tive uma participação ativa em movimentos e causas estudantis. Além disso, o próprio teatro sempre foi pra mim um lugar de encontro e de debate. Ainda assim, é importante ressaltar que nasci apenas três anos após o fim da Ditadura Militar no Brasil e embora ao longo da minha trajetória eu tenha encontrado parcerias excepcionais, posso dizer que um sentimento de “vazio político” era compartilhado por boa parte dos colegas da minha geração.

Finalmente, em 2013, eu senti algo, que arrisco dizer, me pareceu inédito. Ou talvez mais intenso. Eu me percebi participando de um grande acontecimento histórico, ainda que a história nunca tenha parado de acontecer. Eu não entendia muito bem o que estava se passando, mas de certa forma, eu tinha uma esperança e um desejo de participação. Quase uma utopia em tempos distópicos. Que coisa mais estranha e curiosa era gritar "Não Vai ter Copa! Não Vai ter Copa!", no país do futebol. Tal sentimento também me foi relatado por outras pessoas. Começamos a falar mais sobre política. Alguma coisa estava mudando. Mas se por um lado havia uma euforia quase carnavalesca nesses acontecimentos, por outro, eu também sentia, medo, desorientação e um mau pressentimento.

Hoje⁴⁸, em 2018, cinco anos após a efervescência das Jornadas e quase dois anos após um novo Golpe de Estado no país, ainda nos vemos um pouco naufragos e à deriva, meio a uma onda conservadora, liderada por religiosos, por coronéis do agronegócio e por grandes empresários, em sua extrema maioria homens, brancos e ricos. Por sorte, ao mesmo tempo convivemos com a proliferação de movimentos de resistência de diversas origens (movimento negro, causas feministas, LGBTQIAPK, etc). Existe uma forte conexão entre o presente e esse passado tão fresco.

Acredito que um dos maiores desafios enfrentados durante a escrita da Tese foi justamente o de narrar eventos tão recentes, dos quais eu participei presencialmente ou virtualmente. E que aliás, ainda tenho participado, levando em consideração o fato de que os efeitos da “onda global de protestos” continuam a ressoar e que nem de longe as questões que apareceram nesse período estão encerradas e esgotadas. Como narrar as Jornadas de Junho? Como narrar essa epidemia de levantes? Que pontos-de-vista adotar? Como escrever sobre a história, sendo ao mesmo tempo narrador, personagem e ator dessa narrativa? Em um texto sobre 2013, publicado em seu *blog*, Frederico Coelho diz:

Quem estuda história aprende logo que a ESCRITA da história é o espaço fulcral do historiador. (...) É ali, no limite tênue entre história e literatura que se decide o narrador, aquele que encaminha a conversa, apresenta os fatos, persuade o leitor. A nossa conexão direta entre LER história e SER história faz com que esse narrador seja ainda mais importante. O narrador da história é quem CONTA a história. Como ela “é”. Como ela “foi”. Como ela “será”. (Coelho, 23 de dezembro de 2014).

Se a questão da escrita já é fundamental para quem lida com a história, talvez isso seja ainda mais intenso para quem aborda a história pelo viés da literatura. A utilização da “peste” como linha narrativa dos protestos me levou a uma viagem através de escritas médicas, documentais, literárias e performativas sobre um tema aparentemente desconexo do assunto inicial.

Um desafio que enfrentei nesse processo foi o de aproximar dois universos *a priori* distintos e até o momento pouquíssimo relacionados, para enfim, experimentar minha própria escrita sobre o tempo em que vivo. Uma vez que identifiquei certas coincidências temáticas e de linguagem, um outro desafio enfrentado foi o de ultrapassar a euforia da descoberta das coincidências, para reconhecer que em alguns momentos o chamado “modelo da peste” não se

⁴⁸ Considero “hoje”, a data de Defesa da Tese (2 de março de 2018).

aplicava completamente às insurreições contemporâneas e que não adiantava nada tentar “colar” uma escrita sobre a outra. Precisei elencar as questões principais e entender que o meu projeto e meu argumento também tinham os seus limites.

Outro enfrentamento que experimentei durante a escrita da Tese está relacionado à escolha de um escopo tão amplo de estudos de casos, no que diz respeito aos protestos e às variadas obras artísticas que falam sobre o tema. Desde o início, fui alertada sobre o risco de não conseguir me aprofundar direito diante de tantos materiais. É evidente que os protestos do Egito têm estruturas, causas e efeitos bastante diferentes dos protestos que aconteceram no Chile, por exemplo. Certamente que é preciso reconhecer que essa Tese não verticaliza ao máximo na explicação e nos desdobramentos de todos os eventos estudados. Até porque essa nunca foi a minha intenção. Acho que nem seria possível que tal trabalho fosse feito por uma só pessoa em quatro anos.

Mais do que tentar explicar os fatos sobre uma lógica de causa e consequência, meu desejo com essa tese sempre foi traçar relações e conexões que emergem de contextos geopolíticos bastante variados e que se repetem. A própria “peste” lida com o acúmulo de uma repetição. Repetição essa, que é feita de modo heterogêneo e portanto abarca diferenças e as singularidades dentro de cada padrão. Se opto pela horizontalidade de uma grande quantidade de exemplos como metodologia, talvez o faça justamente pela minha incapacidade atual de atribuir significado àquilo que ainda não consigo compreender completamente. Abrir o campo ao invés de fechá-lo e sufocá-lo, esta é a minha proposta. Além disso, acredito que essa tese tenha um valor de documentação e catálogo, a partir da reunião de exemplos muitas vezes dispersos pela rede e pelas publicações impressas.

No que diz respeito à repetição de características, não posso deixar de destacar o papel do corpo nos levantes abordados. Desde 2011, presenciamos uma revolta em que o corpo aparece como um dos elementos centrais. É preciso falar sobre o corpo, tornar visível o corpo, mudar de corpo, reconhecer os corpos. E principalmente no caso brasileiro:

Corpos cobertos de máscaras, de panos pretos, de glitter, de maquiagem, de suor. Corpos marchando, corpos cantando, corpos dançando, corpos em bicicleta, corpos com cartazes, com cocares, com molotovs, com celulares, câmeras e vídeos. (Fred, 2014).

Teatro e vida, arte e política se alimentam e se misturam nos acontecimentos problematizados nessa Tese como reflexo da experiência contemporânea. A escolha por dispositivos de diversos campos expressivos, que não foca em nenhuma linguagem específica se coloca em diálogo com essa zona de instabilidade com a qual estamos lidando. Não por acaso, coloco em evidência palestras e ações políticas mais diretas, ao lado de peças de teatro, de filmes e publicações. Me interessa pela pluralidade de suportes e dispositivos. Para fortalecer ainda mais o discurso sobre o papel político e a importância do trânsito entre linguagens, trago uma breve reflexão de Gabriela Lírio:

O esvanecimento, a fluidez e a impermanência dos objetos artísticos, somados à indefinição de fronteiras entre campos artísticos distintos, transforma o espectador em agenciador da obra, àquele que, partindo de sua experiência enquanto sujeito, com suas referências de mundo é capaz de atuar não apenas como leitor e espectador da obra, mas como criador, agente, participante ativo do processo artístico” (Lírio, 2012, p.3-4.).

Ser narrador, ator e personagem da história. Ser agenciador e espectador do mundo. Ler política e escrever política. Esses são alguns dos meus interesses que gostaria de dividir com os leitores.

Ainda na “lista de desafios processuais” da tese, chamo atenção para um obstáculo de ordem prática, que foi encontrar e elencar os objetos artísticos sobre o tema (presentes no capítulo 3). Não é que eles não existissem ou que fossem pouco numerosos, mas a questão da língua e da geografia (mesmo com a *internet*), de certa forma, foi uma barreira problemática para mim. Encontrei relativamente pouco material em português sobre trabalhos artísticos diretamente relacionados ao tema e fiquei refém de vídeos no *Youtube*, tendo sem dúvida, perdido uma série de *performances* efêmeras não disponibilizadas *online*.

Ainda assim, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente alguns dos artistas estudados durante o período de Doutorado Sanduíche, na residência em Atenas e obviamente, aqui no Brasil. Poder dividir minhas inquietações com outros problematizadores e colocar questões diretamente a estes criadores, “responsáveis” pelos meus objetos, foi uma das chances que esse trabalho me trouxe. No caso brasileiro, a comunicação foi mais imediata. Quase sempre que comentava da minha pesquisa em algum lugar (Universidade, grupos de estudo, etc.), as pessoas me indicavam grupos e intervenções. Muita gente me falou de atuações próprias nesse período. Não obstante, reconheço que de certa forma

fiquei muito presa a objetos do Rio de Janeiro e a um nicho fechado. Não consegui, nos exemplos brasileiros dessa tese, furar a “bolha” como gostaria, e exponho aqui essa limitação, um pouco frustrada.

Em relação às experimentações performativas que fui fazendo ao longo da escrita – e que agrupei sob o título de “Dramaturgias da Peste” – posso dizer que elas tiveram uma caráter quase ritualístico e de passagem. Para cada capítulo, uma ação. As ideias foram aparecendo aos poucos e nunca houve um compromisso em ilustrar o argumento exposto em cada sessão. Acho que essas ações, inclusive, foram uma maneira de acessar um determinado universo através do meu próprio corpo, pela via do teatro e da *performance*. Não tenho dúvidas de que esse processo performativo, no qual eu pude apresentar a minha pesquisa ainda em andamento, de forma criativa, influenciou no formato da tese, embora isso possa não estar tão evidente no texto. As conversas geradas após as apresentações e as trocas que ocorreram na rua me instigaram a dar continuidade à escrita aqui presente.

As ações performativas propostas organizam-se como fragmentos. Todavia, na residência realizada em Atenas, decidi tentar “unificar” o processo, apresentando todas as ações em sequência, como se fossem cenas, intermediadas por brevíssimas explicações sobre a pesquisa. Foi uma experiência interessante, na medida em que cada *performance* possuía uma materialidade e que acabei trazendo muito da rua para a sala de apresentação. O inacabamento da estrutura era evidente, assim como uma certa perturbação na linguagem, a partir de uma dificuldade narrativa. De alguma forma, os trechos não se encaixavam harmoniosamente e “brigavam entre si”. Sobre o que eu estava falando, afinal?

A apresentação, que contava com pessoas de diferentes nacionalidades na plateia, gerou um debate bastante instigante com troca de depoimentos pessoais e experiências diversas. Alguns dos espectadores achavam que os protestos haviam sido radicalmente intrigantes. Já outros, consideravam os levantes uma manifestação histórica de massa de manobra. Falamos do golpe no Brasil e da ascensão conservadora no mundo todo. O intercâmbio de pontos-de-vista, a escuta das divergências e propostas para o futuro próximo foram transformadores, tanto nas ruas, quanto nas salas.

Acho que faz parte da natureza e do tema abordado esse caráter heterogêneo e inacabado. Entre a rua, a sala de teatro e a universidade. Mesmo

que algum dia eu apresente de novo essa estrutura sequencial e um pouco mais amarrada do “Dramaturgias da Peste” em outro lugar (como tenho vontade), esse trabalho nunca será uma peça de teatro completa ou uma palestra em moldes mais tradicionais, e sim uma conversa e uma experimentação em processo, um pouco disforme, da teoria no meu corpo.

Ainda na questão do corpo, não é em vão que trago a dança e a ideia de coreografia para refletir sobre esses protestos como uma forma de reação biopolítica⁴⁹ de levante. Importante lembrar que não estamos apenas falando metaforicamente e que essa reação não se opera somente pela oposição ao governo ou por aquilo que ainda chamamos, de maneira um pouco cansada, de “esquerda”. A dança, que muitas vezes é associada a movimentos desagregadores e provocadores da ordem, também pode aparecer como veículo de mobilização mais conservadora. Nunca vou me esquecer de um dia, em 2013, quando entrei no metrô, e o vagão do trem estava lotado de jovens cristãos participantes da JMJ⁵⁰, que dançavam uma espécie de lambaeróbica ultra sensual, enquanto cantavam e apontavam para as partes do corpo algo como: “passa fogo na minha coxa agora, passa fogo na minha coxa agora, *senhooor!*”. Desci em Copacabana para participar da Marcha das Vadias.

Existe alguma relação entre o crescimento desses movimentos de indignação e a ascensão de forças conservadoras? Durante minhas leituras e conversas sobre as manifestações de 2013 no Brasil, vi o quanto é comum a associação de movimentos religiosos e/ou de elite e/ou reacionários golpistas presentes nesses atos, ao *impeachment* de Dilma e à situação deplorável que estamos vivendo na nossa política atualmente. Na minha opinião, de fato, algo muito evidente nessa guinada conservadora já vinha se manifestando em 2013 e até antes. Estava tudo lá, misturado nessa peste heterogênea. E não somente no Brasil. O conservadorismo, o controle e o medo vêm se alastrando de maneira epidêmica por toda a parte, justamente após um período em que o mundo todo começa a questionar a noção de democracia. Basta olhar para os países árabes da Primavera; para Donald Trump, nos EUA; para Vladimir Putin, na Rússia; para a América Latina e para a Europa.

⁴⁹ Referência ao conceito Michael Foucault, em “Microfísica do poder” (1979, p. 277-293) e à leitura de Frederico Coelho do conceito (2014).

⁵⁰ A XXVIII Jornada Mundial da Juventude foi a edição de uma megaevento católico, que ocorreu em julho de 2013, no Rio de Janeiro.

Aliado a isso, o discurso neoliberal da crise continua a alastrar. Frente a isso acredito que é preciso desconfiar de tal discurso e da maneira como ele intervém como um método político de gestão da população. Afinal de contas, meio a um cenário de retrocesso, a crise também aparece como um canal de destruição criativa de oportunidades e inovações. No caso neoliberal, ela funciona para reiterar a ideia de que só os mais preparados e os mais competitivos poderão sobreviver. A retórica da instabilidade serve para dismantelar hábitos, ligações, solidariedades, a partir de uma insegurança social crônica. O que parece caos, na verdade é uma maneira de manter a ordem. A crise, para além de um valor econômico, pode aparecer como uma técnica política de governo. A crise como “um fim sem fim, apocalipse durável” (Invisible, 2014, p.24), suspensão inevitável, um ‘estado de exceção permanente’”(Invisible, 2014, p.24). Uma crise não promete nada e tende a liberar quem governa de toda responsabilidade quanto aos meio empregados.

Acredito na importância de não se deixar abater por discursos distópicos e de medo, ainda que o cenário muitas vezes seja de desesperança. Se por um lado, o início da década de 2010 é marcado pelo despertar dessa onda conservadora, por outro, pode-se dizer que esse foi um período muito potente de ebulição de novas maneiras de se reivindicar, e de empoderamento de muitos grupos e causas. No que diz respeito a epidemia de protestos, acho importante entender seus efeitos, buscar linhas de causa e consequência, mas também pensar em como lidar com os novos agenciamentos concretos e subjetivos que se revelam, sem deixar que o acontecimento fique ultrapassado. Como fechamento desse processo, deixo aqui algumas perguntas para que a conversa continue.

Hoje, menos de uma década desde o primeiro levante na Tunísia e das Jornadas de Junho nós continuamos lutando? De que maneira? Que forças uniram as pessoas naquele momento? O que era ilusão? Quais as semelhanças e diferenças entre os protestos na Europa, na África, na Ásia, na América do Norte e na América Latina? E em cada país especificamente? Quais os legados desses protestos? *Where are the occupiers now?* Quem paga pela crise? De que maneira a crise pode ser uma oportunidade de reinvenção? A quem serve a democracia? Que maneiras de questionar a democracia são pertinentes, visto que ainda não conhecemos um sistema alternativo que não seja uma ditadura? De que formas possíveis artistas e pesquisadores podem se expressar ou agir meio a história que

lhes atravessa? Como narrar os acontecimentos? Para que e para quem? Que estratégias seguiremos agora? O que não aguentamos mais? E o que queremos, afinal?

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Movement (2005). In: **Dance**. Documents of contemporary art. Londres: Withechapel gallery, 2012.

_____. Notas sobre o gesto. In: **Revista Artefilosofia**. n.4. p.09-14. Ouro Preto: IFAC, 2008.

ALBERT, Bruce. A fumaça do metal. História e representação do contato entre os Yanonami. In: **Anuário antropológico/ 89**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

ALMEIDA, João F. Segundo livro de Samuel (24:13-15). In: **Bíblia corrigida revisada e fiel**. Disponível em : www.biblia.com.br

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. Estados Unidos: The Walter Reade Organization, 1968.

AMORIM, Claudia, Org; GREINER, Christine, Org. **Leituras do Corpo** . 2ª ed. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

ANDRADE, Hanrikson de. Estudante tenta beijar PM em cordão de isolamento de protesto no centro do Rio. Reportagem de Uol Notícias. 27/06/2013. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/27/estudante-tenta-beijar-pm-em-cordao-de-isolamento-de-protesto-no-centro-do-rio.htm>. Último acesso em 25/12/2017.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 3ª ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos)

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. **Le Théâtre et son Double**. Paris : Éditions Galimard, 1983.

_____. **Teatro e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ASSIM que abro os meus olhos. Direção: Leyla Bouzid. França, Tunísia e Bélgica: Shellac, 2015.

BANES, Sally. Power anth the dancing body/ Pouvoir et corpt dansant. In: **Danse et Utopie**. Collections arts 8. Mobiles 1: Département Danse. Paris: L'Harmattan, 1999.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. Coletivo Sabotagem, 1985. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Último acesso em: 27/12/2017.

BRETON, André. **Nadja**. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1971.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOCCACE. **Le Décaméron**. Lausanne : éditions rencontre, 1963.

BOGADO, Maria Del- Vecchio. **Junho de 2013**: a expressividade imagética e sonora dos manifestantes como fratura na comunicação e disparadora da imaginação política. 141 páginas. Dissertação de Mestrado- PUC- Rio. Maio de 2017. Disponível online: http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/1511969_2017_completo.pdf

BORBA, Maria; FELIZI, Natasha; REYES, João Paulo (org.) **Brasil em movimento**: Reflexões a partir dos protestos de junho. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra; Jacques, Paolla Beresntein. Corpografias urbanas: relações entre corpo e cidade. In: **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco (LIMA, Evelyn Furquim Werneck). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BUCHILLET, Dominique. Interpretação de doença e simbolismo ecológico entre os índios Desana. In: **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**. Belém: Série antropológica, 1988.

BUTLER, Judith. Judith Butler at Occupy Wall Street. 23 de outubro de 2011. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=JVpoOdz1AKQ>

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. Soulèvement. In: **Soulèvements.** (Org. Georges Didi-Huberman). Paris: Éditions Gallimard/ Jeu de Paume, 2016.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis.** Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAMUS, Albert. **Estado de sítio.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

_____. **La Peste.** Paris: Gallimard, 2015.

CAPEK, Karel. La Maladie Blanche : Drame en Trois Actes et Quatorze Tableaux. Paris : Minos, 2011.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CARNEIRO, Henrique Soares. Apresentação: Rebeliões e ocupações de 2011. In: HARVEY, David et al. **Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas.** São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro.** S. Paulo: Global, 2012.

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Vol. 1. Artes do Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COELHO, Fred. 2013 em perspectiva: um possível olhar. In: **Objeto sim objeto não: anotações rabiscos trabalhos despejos de dados vitais.** 23 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2013/12/i-ja-ha-como-fazermos-um-balanco-de.html>

_____. Junho de 2013 e a história: duas notas. In: **Objeto sim objeto não: anotações rabiscos trabalhos despejos de dados vitais.** 01 de julho de 2014. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2013/12/i-ja-ha-como-fazermos-um-balanco-de.html>

COCCO, Giuseppe. **KorpoBraz: por uma política dos corpos.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo, Perspectiva, 2009.

COLETIVO 28 DE MAIO (i.e. Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel). **O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)**. Revista Vazantes, no. 1. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos). Rio de Janeiro: rograma de Pós-Graduação em Artes, 2015.

CONTÁGIO. Direção: Steven Soderbergh. Estados Unidos: Gregory Jacobs, Michael Shamberg, Stacey Sher, 2011.

COOKE, Jenifer. **Legacies of Plague in Literature, Theory and Film**. Grã-Bretanha : Palgrave Macmillan, 2009.

COSTE, Jöel. **Représentations et comportements en temps d'épidemie dans la littérature imprimé de peste (1490-1725):** contribution à l'histoire culturelle de la peste en France à l'époque moderne. Paris: Honoré Champion Éditions, 2007.

CUBA Debate. En Chile jóvenes bailan "Thriller" por una mejora en la educación. In: **Cuba Debate**. 26 de junho de 2011. Disponível em: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/06/26/en-chile-jovenes-bailan-thriller-por-una-mejora-en-la-educacion/#.WkOoj1Q-eYU>. Último acesso em: 22/12/2017.

CUNNINGHAM, Merce. Space, time and dance (1952). In: **Dance**. Documents of contemporary art. Londres: Withechapel gallery, 2012.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundos por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

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

DEDET, Jean-Pierre. **Les épidémies, de la peste noire à la grippe A/H1N1**. Paris : Dunod, 2011.

DEFOE, Daniel. **Um diário do ano da peste**. Porto Alegre: IEL e Artes e Ofícios, 2002.

DELEUZE, Gilles. Ele foi meu mestre (1964). In: **A Ilha deserta: e outros textos**". São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. O que é um dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. Disponível em <http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007 a.

_____. **Lógica do Sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Sobre o Teatro: Um manifesto de Menos; O esgotado.** Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. **Pintura: el concepto de diagrama.** Trad. Esquipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007b.

DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Félix. Deleuze, Gilles, Felix Guatarri. Devenir-intense, Devenir-animal, Devenir-imperceptible. IN: **Capitalism et Schizophrénie : Mille Plateaux/ L' anti-Œdipe.** Paris: Les éditions de minuit, 1972.

_____;_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____;_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 2.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.** Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____;_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4.** Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre.** São Paulo: Edusc, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

DEVILLE, Patrick. **Peste et chólera.** Paris : Éditions du Seuil, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. **Mémoire de la Peste.** Paris : Titres, 2006.

_____. A Dialética do Virtual ou o Jogo do Esvaziamento. In: **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo- Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- _____. **Soulèvements**. Paris: Éditions Gallimard/ Jeu de Paume, 2016.
- DOSTOIËVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- EHRENEICH, Barbara. **Dancing in the Streets: A History of Collective Joy**. Nova York: Picador, 2006.
- EPIDEMIA. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca: Siganture Pictures, 1987.
- EPIDEMIA. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos: Punch Productions e Warner Bros, 1995.
- EUGÊNIO, Fernanda e FIADEIRO, João. **O Jogo das Perguntas**. Lisboa: Editora Ghost, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Programa Rumos Itaú Cultural, 2015.
- _____. Corpo Cênico, Estado Cênico. In: **Revista Contraponto**. Vol. 10, n.3. Ano de 2010. Disponível em: <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Último acesso em: 14/ 10/ 2013.
- _____. Programa Performativo: O Corpo em Experiência. In: **Ilinix**. Revista do LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP. N. 4. pp. 1-11. Dezembro de 2013.
- FARBIANZ, Patrick. **Nuit Debout**. Paris: Les petits matins, 2016.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.197-210.
- FERNANDES, Mariana Patrício. Mulheres que furam a onda: vozes dissonantes em um Brasil machista. In: BIANCHI et al. **A onda conservadora: ensaio sobre os atuais tempos sombrios no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.
- _____. **Sentidos em fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea**. Tese de doutorado. CTCH- Centro de Teologia e de Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro, novembro de 2012.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

FIGUEIREDO, João. "Composição em Tempo Real". In: **La Porta**. Arquivo em formato digital. Disponível em: <http://laportabcn.com>

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011.

FLESHER FOMINAYA, Cristina. **Social Movements and Globalization**. Exeter: Sociology for Globalizing Societies, 2014.

FORMIS, Barbara. Le Geste comme forme de vie. In: DEPRÈS, Aurore (org.) **Gestes en éclats: art, danse et performance**. Paris: Les presses du réel, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. **Les Anormaux**: Cours au Collège de France (1974-1975). Paris : Seuil/ Gallimard, 1999.

_____. **Microfísica do Poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **O Espaço na Vida Social**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Vol. 27, n. 79. Arquivo em formato digital. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000300008&script=sci_arttext

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FUENTE, Víctor de la. « Les étudiants sont de retour dans la rue ». In : **Altermondes**. Vol. 39. Paris : Groupe Corlet Imprimeur, Setembro de 2014.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GOHN, Maria da Glória. **Manifestações de junho de 2013 no Brasil e as praças dos indignados no mundo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

GOLDBERG, Rosalee. **A Arte da Performance**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GROSSMAN, Evelyne. **Éloge de l'hypersensible**. Paris: Les éditions de minuit, 2017.

_____. Logiques de l'incorporel. In: **Gilles Deleuze**. N°996. Paris: 2012, Revue Europe.

_____. Identité, identités. In : **Revue rue Descartes**. nº 6. P.2-5. 2009/4.

GUATTARI, E e ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GLEIZE, Jean-Marie. **Tarnac, une acte prépratoire**. Paris: Seuil, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação. In: **Revista PaLavra** (Departamento de Letras Puc-Rio).

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração: isto não é um manifesto**. São Paulo: N-1, 2014.

HIME, Ariane; VIZEU, Fernanda. **Relapse: artist run contemporary collective and plataforma for creative multidisciplinary exchange**. Disponível em: <http://relapse-collective.com/Fernanda-Vizeu-and-Ariane-Hime>

INVISIBLE, Comité. **À nos amis**. Paris: La Fabrique Éditions, 2014 a.

_____. (Comitê Invisível). **Aos Nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1, 2016 a.

_____. **Gouverner par le Chaos : Ingénierie Sociale et Mondialisation**. Paris: Max Milo Éditions, Paris, 2014 b.

_____. **L'insurrection qui vient**. Paris: La Fabrique éditions, 2016.

JASPER, James M. **Protesto: uma introdução aos movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016b.

JUÍZO Final. Direção: Neil Marshal. Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha e África do Sul: Benedict Carver, Steven Paul, 2008.

KATZ, Helena. O Corpo como Mídia do seu Tempo: a pergunta que o corpo faz. CD-Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/84831526/O-corpo-como-midia-de-seu-tempo>.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

_____. **Antonin Artaud: uma poética do pensamento**. Coruña: Biblioteca- Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2003.

_____. **A perda de si: cartas para Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

_____. Entre o intolerável e o vulnerável: política e subjetividade a partir de leituras de Deleuze e Guatarri. In: FERREIRA, Rogério de Souza

e PEREIRA, Terezinha Maria Scher (org.) **Literatura & política**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012.

_____. O traço plástico-poético em Antonin Artaud. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs.). **Literatura e Imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

_____. Sobre limites e corpos extremos. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs.). **Literatura e Criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. Teatro e Vida: dobras, passagens, limites e saídas. In: **Cenas de Arte e Ficção – teatralidades contemporâneas**. (orgs) DIAS, A.M. GLENADEL, P. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2015.

LAPOUJADE, David. Fendre la Monade. In: **Deleuze, les mouvements aberrants**". Paris: Les éditions de Minuit, 2014.

_____. O Corpo que Não Aguenta Mais. In: **Nietzsche e Deleuze, Que pode o corpo**. Org. D. Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós- Dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LEPECKI, André. Permissão para Dançar. In: **eRevista Performatus e o autor**. Trad. de Nathália Mello. Ano 1, nº 4, maio de 2013. Disponível em: <http://performatus.net/permisso-para-dancar/>

_____. **Exhausting Dance**. Performance and the Politics of Movements. Nova York: Routledge, 2006.

_____. Dance as a Practice of Contemporaneity. In: **Dance**. Documents of contemporary art. Londres: Withechapel gallery, 2012.

_____. Coreo-política e Coreo-polícia. In: **Ilha Revista de Antropologia**. Vol 13, p. 41- 60 n. 1, 2, 2011. Arquivo em formato digital. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>

_____. 9 variações sobre coisas e performance. In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Vol 2, p. 93-99, n. 19. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em teatro, novembro de 2012.

_____. Coreography as Apparatus of Capture. In: **TDR: The Drama Review**. Vol 51, p. 119-123, n.2. New York: MIT press, 2007.

LÍRIO, Gabriela. Entre imagens e dispositivos: novas cartografias da cena. In: Anais do VII Congresso da ABRACE (Tempos de memória: vestígios, ressonância e mutação). Porto Alegre, outubro de 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/historia/Gabriela%20LIRIO%20Entre%20imagens%20e%20dispositivos-%20novas%20cartografias%20da%20cena.%20docx.pdf>

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MEIRELLES, Flávia. **Post no Facebook**. 13 de março de 2016.

MORAES, Alana et al. **Junho: potência das ruas nas redes**. São Paulo: Fundação Friedrich Ebert, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. O que é uma ocupação? In: **Blog Polis + arte: educação política mídia e arte**. Post do dia 10 de setembro de 2016. Disponível em: <http://a8000.blogspot.com.br/2016/09/o-que-e-uma-ocupacao.html> Último acesso: 30 de outubro de 2017.

MOURA, Gilsamara. Espelho, espelho meu: procedimentos empáticos em dança. In: **Revista eletrônica MAPA D2**. Salvador: junho de 2016. Disponível em: [file:///Users/clarissezarvos/Downloads/16876-56434-1-PB%20\(1\).pdf](file:///Users/clarissezarvos/Downloads/16876-56434-1-PB%20(1).pdf). Último acesso em: 22/12/2017.

_____. **O corpo multidão aprende a se comunicar: políticas públicas para a dança em Araraquara de 2001 a 2008**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2008.

_____. Texturas afetivas na dança de Cunningham e de Paxton. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; MARQUETTI, Flávia Regina (org.). **Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo**. São Paulo: Intermeios, FAPESP; Campinas, UNICAMP: 2016.

MUSE, John M. Flash Mobs and the Diffusion of audience. In: **Theater**. Connecticut: Yale School of Drama and Duke University Press, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.

NIETZSCH, Friederich. **Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O ENIGMA de Andrômeda. Direção: Robert Wise. Estados Unidos: Universal Studios, 1971.

O SÉTIMO Selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Allan Ekelund, 1957.

PAIS, Ana. O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia. In: **Temas para a Dança Brasileira**. Organização de Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

OS VÂNDALOS. **Vinagre**: uma antologia de poetas neobarracos. Edições V de Vândalo, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3468951/mod_resource/content/0/VINAGRE_UMA%20ANTOLOGIA%20DE%20POETAS%20NEOBARRACOS_2ed_junho2013.pdf. Último acesso em: 27/12/2017.

PALHETA, Ugo. “L’insurrection qui revient: les influences visibles du Comité invisible. In: **Revue du Crieur**. Vol 4 (enquêtes sur les idées et la culture). Paris : Mediapart/ La Découverte, junho de 2016.

PESCHANSKI, João Alexandre. Os “ocupas” e a desigualdade econômica. In: **Occupy**: movimentos de protesto que ocuparam as ruas. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

PLATEN, Alain. Entrevista concedida a Geert Van der Sperten. In: **Teatro Real**. 22 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.teatro-real.com/es/noticias/actualidad-tr/detalle/platel-choeurs-recoge-tambien-la-revolucion-de-los-indignados>. Último acesso: 22/12/2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. In: **Revista ArtForum**. Trad: Danielle Ávila. Arquivo disponível em formato digital, 2007. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/> REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa. **No contemporâneo**: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito/ FAPERJ, 2011.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: 2010, editora Circuito (coleção circuito).

RIVERA, Tânia. Por uma ética do estranho. In: **Ações**. Rio de Janeiro: Programa Rumos Itaú Cultural, 2015.

ROCHA, Thereza; TIBURI, Marcia. **Diálogo/Dança**. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2012.

ROLNIK, Raquel. Apresentação – As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. In: **Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo editoria, 2013.

ROQUE, Tatiana. Os novos movimentos se constituem a partir de *diagramas* (e não de programas)... In: **Revista DR**. Dossiê: subjetividade, política e mídias. Ano 1, nº 1, 2015. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/#!revista-numero-1/c1c32>

ROY, Philippe. De la politique comme libération des gestes (à la manière d'Artaud et de la danse). In: **Gestes en éclats: art, danse et performance**. Org. Aurore Deprés. Paris: Les presses du réel, 2016.

SAFATLE, Vladimir. Amar uma ideia. In: **Occupy: movimentos de protesto que ocuparam as ruas**. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

SANSAL, Boualem. An open letter to Mohamed Bouazizi. In: **Worlds Without Borders** (The online magazine for International Literature). Julho de 2011. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/an-open-letter-to-mohamed-bouazizi>

SANZI, Elisa Quadros Pinto. Meu nome não é Sininho. Entrevista concedida a Mariana Simões e Natália Viana. **Publica**: Agência de reportagem e jornalismo investigativo. 13 de abril de 2017. Disponível em: <https://apublica.org/2017/04/meu-nome-nao-e-sininho/> Último acesso: 27/12/2017.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **Que est-ce que c'est la littérature?** Paris: Gallimard, 1948: p. 161-163.

SMALL, Daniele Ávila. O saber sem tripé: notas sobre o trabalho de Rabih Mroué e Lina Majdalanie. In: **Mitsp 2017 catálogo**. 2017. Disponível em: <http://mitsp.org/2017/revolucao-em-pixels/> .Último acesso em 22/12/2017.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Spcione, 2006.

SONTAG, Susan. **Oeuvres Completes: La Maladie Comme Métaphore; le Sida et Ses Métaphores**. Paris, Christian Burgois éditeur: 2009.

SRNICEK, Nick; WILLIAMS, Alex. **Inventing the Future**: Postcapitalism and a World Without Work. Londres, Nova York: Verso, 2015.

SZANIECKI, Barbara. **Barbara Szaniecki**: Monstro e multidão – a estética das manifestações. [6 de agosto de 2014]. Brasília: Universidade Livre Feminista.

THE PLAGUE at the Karatas Village. Direção: Adilkhan Yerzhanov. Cazaquistão, 2012.

TSOMOU, Margarita. Palestra: Occupied Syntagma Square 2011. Assembled Images, Contentious Affectivity and Self-Representa. Video Vortex #9. Centre for Digital Cultures. Leuphana University Lüneburg (Germany). Disponível em: <https://vimeo.com/66055798>.

UTOPIE Russe. Direção: Joanna Dunis e Léa Todorov. França: Velvet film, sister productions, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/171474593> Último acesso em: 27/12/2017.

VALDERRAMA, Mara. Chasing the Gaze of the Killer: Rabih Mroué's The Pixelated Revolution. In: **Arab Stages**. Vol.5. N.1. 2016. Disponível em: <http://arabstages.org/2016/10/chasing-the-gaze-of-the-killer-rabih-mroues-the-pixelated-revolution/>. Último acesso em: 25/12/2017.

VANNUCCI, Alessandra. **Invisíveis. Militância estético-política e modificação do imaginário urbano**. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

VITAU, Jean. **Histoire de la Peste**. Paris : Presses Universitaire de France, 2010.

ZIZEK, Slavoj. O violento silêncio de um novo começo. In: **Occupy**: movimentos de protesto que ocuparam as ruas. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.