



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**ENCANTARIAS PERFORMATIVAS:
A TESTEMUNHA**

MARCOS VINÍCIUS MARINHO SILVA DA COSTA

Rio de Janeiro

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**ENCANTARIAS PERFORMATIVAS:
A TESTEMUNHA**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para a obtenção do diploma de
Comunicação Social - Jornalismo

MARCOS VINÍCIUS MARINHO SILVA DA COSTA

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

Rio de Janeiro

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

MC837e Marinho Silva da Costa, Marcos Vinícius
Encantarias Performativas: A Testemunha /
Marcos Vinícius Marinho Silva da Costa. --
Rio de Janeiro, 2022
51 f.

Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola
da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Jornalismo, 2022.

1. desencanto. 2. programa performativo. 3.
arte da performance. 4. hesitar. 5. A
Testemunha. I. Franco Ferraz, Maria Cristina,
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Encantarias Performativas: A Testemunha**, elaborada por Marcos Vinicius Marinho Silva da Costa.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 02/02/2022

Comissão Examinadora:

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Doutora em Filosofia pela Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne – PARIS 1
Departamento de Fundamentos da Comunicação - UFRJ

Prof^ª. Dra. Maria Helena Rego Junqueira
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação - UFRJ

Prof^ª. Dra. Eleonora Batista Fabião
Doutora em Performance Studies pela Tisch School of the Arts – NYU
Departamento de Expressão e Linguagens - UFRJ

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao ventre que me gerou e geriu, minha primeira casa, de onde fui parido para o mundo, minha mãe Janaína Raquel, pela alegria de ser seu filho. Agradeço, em seguida, a mão cuidadosa de meu pai, Paulo Cesar, por tanto amor, dedicação, cuidado e por me ensinar o caminho da educação como uma possibilidade de vida fértil. Concluir essa graduação é uma conquista nossa e de nossos ancestrais.

À Rosângela Costa, por toda força e carinho.

Aos meus tios, de quem fui e sou muito amigo, por dar a mim chaves sobre a nossa ancestralidade que meus pais, pela nossa relação e convivência, não puderam dar. Dentre eles, agradeço, particularmente, aos meus tios João Batista, Iolanda e Lilian pelos ensinamentos de vida.

Aos meus irmãos Bruna, Rodrigo e Rafael. E meus sobrinhos Carina, Diego e Davi.

À professora Maria Cristina Franco Ferraz, meus respeitos, minha referência, pelo processo de orientação desse trabalho. Obrigado por tamanha dedicação, entrega, cuidado, precisão neste processo, desde seu embrião até o seu nascimento. Aprendi com ela que para ser pesquisador é preciso ser generoso. Obrigado por tamanha generosidade.

A meu mestre Beto Russo. Obrigado pelos cafés, pelas conversas, por me apresentar o filósofo que muito mudou a sua vida e sua arte, Henri Bergson. Esse trabalho certamente nasce dos diálogos do nosso encontro lá no alto de Santa Teresa.

À minha mestra e amiga Neila Ruiz Alfonzo. Obrigado por tamanha disponibilidade em me receber em sua casa, ouvir sobre este trabalho, dialogar comigo, me dizer as palavras que precisava escutar para dar movimento a minha vida. Obrigado pela amizade que nasce nas aulas de música do Colégio Pedro II e se mantém viva até hoje. Nossa amizade musical.

À Talita Magalhães. Obrigado pela parceria e cumplicidade na realização da performance “A Testemunha”. Seu olhar fotográfico ampliou a performance de modo sensível, poético, artístico e afetuoso.

Às professoras Guiomar Ramos e Gabriela Lírio, pela articulação institucional junto com minha orientadora no desdobramento jurídico de “A Testemunha”.

Às professoras Luciana Boiteux e Anna Cecília Bonan, pela estratégia de defesa e a defesa no processo jurídico de “A Testemunha”.

À professora Marie Santini, pela oportunidade de fazer parte do seu laboratório de pesquisa, o NetLab, no início do meu caminho de graduação na UFRJ. Essa experiência foi decisiva para que eu seguisse o caminho da pesquisa acadêmica.

Ao professor Amaury Fernandes, grande servidor público, pelas longas conversas sobre a coisa pública, pelas histórias que me contou sobre a UFRJ, as divergências, os conselhos e o carinho. Foi uma honra ser representante discente nos conselhos da Escola de Comunicação durante a sua gestão na direção da ECO.

À professora Maria Helena Junqueira. Obrigado pelo convite de ser seu monitor na disciplina “Comunicação, Política e Cidadania III”. Foi ali mesmo que afirmei para mim o desejo de ser professor.

À professora Eleonora Fabião, pela inspiração e provocação, através de suas ações performativas, escritos, falas e aulas como artista e teórica da performance, que me tornou um artista e pesquisador da performance.

À Seita da Jararaca, grupo de amigos que fiz ao longo do caminho de graduação, obrigado pelas trocas, as dicas, as divergências políticas, a curtição, as bebedeiras todas, as fofocas, as brigas, o carinho de sempre. Amo vocês. Obrigado a todos que fizeram parte disso em algum momento! Obrigado João Domingos, Johanns Eller, Karla Correa, Leonardo Lupi, Letícia Sansão, Lucas Rocha, Mariana Reis Frois, Nathania Menezes e Ruggeron Reis.

Ao meu amigo Caue Chistian, por todo o carinho e apoio neste processo de escrita.

Ao meu amigo Cleiton Sobreira, por toda força e movimento

COSTA, Marcos Vinícius Marinho Silva da. **Encantarias Performativas: A Testemunha**. Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2022

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar e discutir certas rotas de emergência, via experimentações artísticas, face à política do desencanto. Com o avanço do domínio territorial de grupos armados, como as milícias, pelo território da cidade do Rio de Janeiro, a política do desencanto se firma nos cotidianos episódios de violência marcados pelo derramamento de sangue. Na adequação dos corpos aos modos de ser/estar dominantes solicitados pelas milícias e pelo capitalismo pós-industrial é que opera a violência. Na política de desencanto, os corpos são destituídos de suas relações com outras formas da natureza, empobrecendo sua potência de criação e sociabilidade. Fechado para as relações com o mundo, estes corpos se desencantam, tornando-se impossibilitados de pertencer e de se afetar com a diversidade da vida. Contra tal impossibilidade é que alguns artistas da performance se lançam, através de programas performativos, em experimentações estéticas que suspendem hábitos arraigados e instigam a hesitação ante o movimento desencantado. Nessa direção, este trabalho analisa algumas experimentações de artistas da performance e se propõe a elaborar e ativar o programa performativo “A Testemunha”.

Palavras-chave: desencanto; programa performativo; arte da performance; hesitar; A Testemunha.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O DESENCANTO.....	11
2.1 Uma política de morte.....	12
2.2 Milícia: uma guerra.....	14
2.3 Guerra é Guerra: hesitação e ampliação da percepção.....	17
3 ENCANTARIAS PERFORMATIVAS.....	27
3.1 Corpo desencantado.....	27
3.2 Programa performativo.....	30
3.3 Gota.....	31
4 A TESTEMUNHA.....	34
5 CONCLUSÃO.....	47
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso nasce do meu descontentamento com o curso de Jornalismo da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ. Em 2017.1, período em que praticamente só fiz matérias práticas de jornalismo, me dei conta de que a formatação da escrita jornalística tirava todo o meu prazer de escrever – um dos motivos pelos quais ingressei na ECO. Em 2017.2, resolvo fazer um giro por outros cursos da UFRJ, para experimentar outros modos de viver a universidade e a escrita. Estive na Faculdade Nacional de Direito, na Faculdade de Letras, na Escola Politécnica de Engenharia e na Escola de Bellas-Artes. Ali, conheci algo que mudaria a minha relação com a escrita e meu caminho: a prática performativa de Eleonora Fabião. Em seus trabalhos, sobretudo os que estão apresentados no livro *Açôes* (2015), Eleonora tece um outro modo de escrever e ler a matéria-prima de todo jornalista: o cotidiano. Seja na ação em que leva duas cadeiras da cozinha de sua casa e as coloca uma de frente para outra no Largo da Carioca e, com cartaz, convida desconhecidos para conversar sobre qualquer assunto. Seja na ação em que troca todos os itens que veste ou carrega por outros itens de desconhecidos.

Paralelamente, em 2017 tive uma das experiências que me lançaram definitivamente para o campo da arte: o espetáculo musical “Todos os Santos”. Produzido pelo Coral Altivoz da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o espetáculo tematizava a diversidade de ritmos presentes em diferentes ritos religiosos praticados no Brasil e na cultura popular brasileira. Foram interpretados arranjos e composições do catolicismo popular, da umbanda, do candomblé e de povos indígenas. Na ocasião tive a alegria de conviver de modo próximo com o diretor de teatro Beto Russo. Em nossos encontros diários, regados a muito café, Beto me falava sobre como a filosofia de Henri Bergson tinha modificado o seu modo de fazer arte. Especialmente, pelo entendimento bergsoniano do tempo como duração, no qual passado, presente e futuro se desenrolam de maneira indissociável. Em nossos cafés, muito era falado sobre política e do avanço das igrejas evangélicas neopentecostais pelo Brasil, sobretudo, nas comunidades com maior vulnerabilidade social e material. Sempre lembrava de minha experiência intensa na igreja católica entre os 6 e 18 anos. Sempre falávamos numa certa política de assujeitamento presente no *modus operandi* de um cristianismo cruzadístico, que é inimigo da diferença.

Em 2019, conheço a obra do historiador Luiz Antonio Simas chamada *O corpo encantado das ruas* e, com ela, o entendimento de desencantamento como uma política de morte fundada ainda no período colonial pelos cristãos europeus e que se desenrola até os dias de hoje. Em seguida, questão de meses, conheço a segunda parceria do historiador com o pedagogo Luiz Rufino, e me aprofundo no entendimento do desencantamento como uma política de morte que tem por objetivo a adequação dos corpos a um modo dominante de ser/estar no mundo. Essa política é gerenciada por diferentes grupos na sociedade, desde igrejas até organizações armadas e se caracteriza pelo uso da violência para adequar os corpos.

Em 2020, já durante a pandemia, tenho duas oportunidades que me ajudam a olhar com precisão para a costura conceitual de minha pesquisa: a disciplina *Memória, Tempo e Percepção*, ministrada por minha orientadora Maria Cristina Franco Ferraz no Programa de Pós-Graduação em CoMunicação e Cultura da ECO/UFRJ; e a disciplina *Performance: poéticas e políticas do contemporâneo*, ministrada por Eleonora Fabião. De um lado, tenho a oportunidade de aprofundar na obra do filósofo francês Henri Bergson, especialmente sobre os conceitos de tempo, memória e hesitação. De outro, conheço o trabalho de Ronald Duarte que tematiza, nas suas ações visuais da série *Guerra é Guerra*, o estado – e o Estado – de violência em que se vive na cidade do Rio de Janeiro. Instigado por sua visceral abordagem, resolvo me aprofundar mais no agente dominante que gere e gera a política de morte hoje em dia no contexto urbano carioca: as milícias.

Ao mesmo tempo em que me sinto instigado a caracterizar esse grupo, também me sinto motivado a descobrir rotas de fuga dessa política de morte. Transformar morte em vida. Nesse sentido, proponho uma interlocução com os conceitos de Encantamento, de Simas e Rufino, o entendimento bergsoniano sobre o hesitar, com o conceito de programa performativo de Eleonora Fabião, para pensar a performance como uma prática que cria uma política de vida ante o desencanto.

Movido por essa força de vida, me lanço à experimentação no campo performativo através da elaboração e ativação do programa performativo “A Testemunha”, no qual revisto a extensão de minha pele com páginas da bíblia para falar sobre desencanto e encantamento.

Nesse sentido, o trabalho está estruturado do seguinte modo:

No capítulo 1, intitulado “O desencanto”, dialogo com a dupla de pensadores brasileiros Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino para falar sobre a política de morte em

curso na cidade do Rio de Janeiro. Nesse movimento, apresento a série de ações visuais *Guerra é Guerra*, do artista Ronald Duarte, e suas operações estéticas que dialogam com a filosofia de Henri Bergson.

No capítulo 2, intitulado “Encantarias Performativas”, dialogando com conceitos de pensadores como Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino, Maria Cristina Franco Ferraz, André Lepecki, Suely Rolnik e Eleonora Fabião, avalio que a política de desencanto também é uma prática cinética e subjetiva e proponho que a prática de programas performativos como encatarias que afirmam uma política de vida.

No capítulo 3, intitulado “A Testemunha”, apresento a performance realizada por mim no dia 16 de agosto de 2019 e seus desdobramentos sociais, políticos, jurídicos, institucionais e afetivos.

2 O DESENCANTO

Um homem entorna um líquido vermelho pelas ruas do bairro de Santa Teresa. De cima de um caminhão-pipa, tipicamente utilizado no abastecimento de água, o homem se desloca pela localidade, entornando o líquido pelas comportas do veículo e por uma mangueira de incêndio manejada por ele.

Vruuum, vruum, vrum e asfalto, paralelepípedos, trilhos de ferro, muros de pedra, luz do dia, derramamento, vermelhidão e *splash!*

Nos chãos do bairro, o vermelho escorre preenchendo os espaços vazios entre os paralelepípedos ou entre os trilhos de ferro do bonde e, por vezes, se represa nos acidentes das ruas, refletindo as arquiteturas e as movimentações de Santa Teresa.

Construções e vegetações, carros, ônibus e bonde, moradores e turistas, ladeiras, mirante e céu, vermelhidão e cotidiano.

Nos bares, algumas pessoas assoviam e aplaudem a ação. Nas andanças, pés desviam do molhado pisando em espaços onde o líquido vermelho ainda não tinha tomado conta. Na esquina, uma mulher grita: “Babaca! Babaca! É babaca! É um idiota! Tá pintando essa merda de vermelho pra quê, babaca?! Não adiante você mudar querendo ficar lembrando de coisa ruim. É lembrar fazendo coisas boas”. Noutra rua, a polícia manda o homem parar o caminhão-pipa com uma arma de fogo em punho.

Pistola 765, sinal com a mão para encostar, mãos na parede, cigarro, gente envolvida e gente interessada, vermelhidão e dissenso.

Em seguida, numa conversa, o homem explica: “É uma questão de visibilidade, de tentar enxergar o que é o óbvio”.

Pah, pah! Pah, pah, pah, pah, pah... pah! E asfalto, paralelepípedo, trilhos de ferro, construções e vegetações, pedestres, moradores e turistas, ladeiras, mirantes e céu, derramamento, corpos, sangue, vermelhidão e violência.¹

¹ Descrição da performance “O que rola você vê” (2001), do artista Ronald Duarte, realizada a partir da videoperformance “O q rola vc vê”, disponível em: <https://vimeo.com/49786140>. Acesso em 30/11/21

Guerra é Guerra. Eis o nome de uma série de ações do artista Ronald Duarte, que realiza, em espaços públicos, proposições que visibilizam a política de morte praticada cotidianamente na cidade do Rio de Janeiro. Em suas ações visuais, o artista remonta a zona de guerra carioca, onde se mata e se morre, para gritar poética e politicamente diante do intolerável: o estado – e o Estado – de violência em que vivemos. Suas ações visuais escancaram a violência de uma guerra entre diferentes forças que disputam entre si territórios a fim de ampliar seu próprio negócio. Nessas disputas estão envolvidos agentes de muitos tipos, como a milícia, o narcotráfico, a polícia e, até mesmo, setores da sociedade civil. Foi testemunhando um dos episódios desses confrontos que Ronald Duarte disparou a série *Guerra é Guerra*. Em uma manhã, retornando de um passeio matinal com o filho recém-nascido, Duarte se depara com o corpo de um homem esquartejado em cima de uma poça de sangue, bem em frente ao portão de sua casa, no bairro de Santa Teresa. Esse episódio de violência disparou o artista: “tenho que fazer alguma coisa pra mostrar pra todo mundo que isso acontece”. Assim, surge, há 20 anos, a série *Guerra é Guerra*, composta de ações artísticas que visibilizam a política de morte vivenciada cotidianamente na cidade do Rio de Janeiro.

2.1 Uma política de morte

Essa política de morte é o que o historiador Luiz Antonio Simas, em parceria com o pedagogo Luiz Rufino, chamam de desencantamento. Cito Simas e Rufino: “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto” (SIMAS; RUFINO, 2019, n.p). Segundo os autores, o desencantamento é uma política que tem por finalidade a adequação da vida à determinados modos dominantes de ser/estar no mundo. Fundado pelo projeto colonial, o desencantamento atravessa mais de 5 séculos e se apresenta como uma maquinaria bem estruturada de violência que produz ataques à vida em duas dimensões: a da matéria e a da memória. De acordo com eles, o desencantamento opera, em primeiro lugar, no ataque à matéria nas formas do assassinato, da tortura, do estupro, da domesticação e do trabalho escravo. Bem como opera no ataque à memória nas formas da captura, subalternização e rejeição de diversos princípios explicativos de mundo que são relegados ao esquecimento. Nessa perspectiva, o desencanto é uma política que investe na perda de potência de vida, de vivacidade, da relação integrante e integrada entre diferentes formas da natureza, com o o propósito de adequar a vida em suas múltiplas dimensões aos desígnios de determinadas forças dominantes que se querem totalizantes.

Simas e Rufino salientam que o desencantamento consiste na erradicação da diferença e da diversidade como princípios de vida. O desencanto é um importante instrumento de dominação que apazigua, “achata”, simplifica, homogeneiza a singularidade e a heterogeneidade da vida, incluindo o próprio entendimento acerca do signo “morte”. Quando afirmam que o contrário da vida não é a morte, a dupla salienta que a “morte” é um signo que compreende muitos entenderes em apenas um dizer. No entanto, na lógica colonial, a morte opera na condição do desencantamento, pois é reduzida ao mero entendimento de uma prática de adequação dos corpos a um modo dominante de ser/estar no mundo. Em outras palavras, na lógica colonial, a morte é reduzida como um instrumento de interdição da enunciação de diferentes planos da existência do ser. Nesse sentido, em diálogo com o filósofo martinicano Frantz Fanon, a dupla insiste na linguagem como um campo a ser investigado e problematizado a fim de encontrar rotas de emergências ante o desencantamento.

Para pensarmos a respeito da investigação e problematização da linguagem como uma rota de emergência à política de desencanto, proponho fazer uma breve passagem pelo estudo “A verdade e a mentira no sentido extra-moral”, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Para o filósofo, a linguagem é um importante instrumento para o homem da verdade, pois orienta o seu agir e pensar como se o mundo girasse em torno dele, iludindo a si mesmo quanto ao valor da existência, envaidecendo-se do próprio conhecer. A verdade, então, nada mais seria que uma designação, isto é, uma metáfora intuitiva dada para a relação das coisas com os viventes, que absolutamente não corresponderia à suposta “essência” das coisas ou “à coisa em si”. Nietzsche aponta como a linguagem é um importante instrumento para o homem da verdade: ela apazigua em conceitos a singularidade e a individualidade das coisas. Seu estudo alude, por exemplo, para o fato de que nenhuma folha é inteiramente igual a outra; elas possuem texturas, contornos e cores diferentes. Ao atribuir a essas diferentes qualidades o conceito “folha”, uma arbitrária abstração das singularidades e individualidades se forma, operada pelo esquecimento dos fatores diferenciais. Em outras palavras, o conceito surge através da igualação do não-igual (NIETZSCHE, 2007, p. 35).

O “não-igual” se desloca para o plano do “igual”, fazendo crer que o vivente tem e é a medida de todas as coisas, que tem diante de si objetos puros, esquecendo que o conceito que se apresenta diante dele é uma metáfora intuitiva, que ele toma pela própria coisa. Desta forma, o vivente se esquece como sujeito criador, preferindo uma certa estabilidade ilusória construída em cima daquilo que não cessa de mover e mudar. Ele busca a verdade no domínio da razão, supondo que as relações entre sujeito e objeto, superfície e profundidade, interioridade e exterioridade vigoram num nexos de causalidade. Para Nietzsche, ao contrário, essas relações se

desenrolam numa dimensão estética, ou seja, numa mediação perceptiva “poética e inventiva” que se apresenta como “uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciente para uma língua totalmente estranha” (NIETZSCHE, 2007, p.42).

Nota-se, à luz do estudo nietzschiano, que o chamado feito por Simas e Rufino por uma investigação e problematização da linguagem, como uma rota de emergência ante a política do desencanto, requer uma mudança na mediação dos indivíduos com seu próprio entorno, com sua vida cotidiana. Em vez de tomar a linguagem como um instrumento, que mede a vida por uma redução das singularidades, o chamado é para que cada um e cada uma tome a linguagem como uma experimentação que cria vida por uma afirmação das diferenças. Aqui, retomando o diálogo que a dupla de pensadores brasileiros faz com o filósofo Frantz Fanon, a linguagem entendida como experimentação deixa de falar meramente sobre as formas e passa a tratar da existência como um todo (SIMAS; RUFINO, 2019). Isto é, da indissociabilidade entre as múltiplas dimensões da vida; entre o humano e o não humano, o visível e o invisível, a matéria e a memória. Uma resposta ao chamado para a experimentação da linguagem como rota de emergência ante o desencantamento pode ser encontrada nas ações visuais da série *Guerra é Guerra*, do artista Ronald Duarte. Antes de nos debruçarmos na sua experimentação e operações artísticas, no entanto, voltemos à contemporaneidade e situemos de que modo a política de morte age na cidade do Rio de Janeiro.

2.2 Milícia: uma guerra

Embora já tenham se passado duas décadas do início da série *Guerra é Guerra*, a realidade carioca (d)enunciada por Ronald Duarte é quase a mesma ainda hoje: a de uma cidade sitiada por diferentes grupos armados. É o que aponta o *Mapa dos Grupos Armados*², um estudo que reúne pesquisadores do Grupo de Estudos dos Novos Ilegalismos da Universidade Federal Fluminense, do datalab *Fogo Cruzado*, do Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo, da plataforma digital *Pista News* e do Disque-Denúncia. Segundo o Mapa, 72,9% do território da cidade do Rio de Janeiro é dominado por organizações criminosas. O estudo aponta que, com dados referentes ao ano de 2019, apenas as milícias controlam cerca de 57,5% do território, enquanto o narcotráfico, na soma de diferentes facções, domina 15,4%. Ainda há em disputa, conforme o estudo, mais de 25,2% do território do Rio de Janeiro. Outro dado

² *Mapa dos Grupos Armados*. Disponível em: [Mapa dos grupos armados do Rio de Janeiro – NEV USP](#). Acesso em 11/11/2020.

fundamental no Mapa diz respeito ao poder que esses grupos armados exercem sobre a população. Em áreas dominadas pelas milícias, vivem cerca de 2.178.620 e, em áreas do narcotráfico, ao todo, 1.584.207 pessoas.³

Chama a atenção a extensão territorial dominada pelas chamadas milícias, que controlam mais da metade da cidade do Rio de Janeiro. Milícias são grupos armados caracterizados pelo domínio territorial e populacional, pela a coação como estratégia de manutenção de seu poder, pela a motivação de lucro individual, pelo o discurso de combate ao narcotráfico e a instauração de uma ordem protetora e, por fim, pela a participação de agentes armados do Estado. De acordo com o estudo *No Sapatinho - a evolução das milícias no Rio de Janeiro*, realizado pelos sociólogos Ignácio Cano e Thais Duarte, a confluência entre essas cinco características apresenta o se entende por “milícia”. Segundo o estudo, as milícias têm origem nos grupos de extermínio que atuavam, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, na Baixada Fluminense e na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em plena ditadura militar, esses grupos paramilitares cobravam uma taxa de “zeladoria”, de segurança, de comerciantes para impedir assaltos e matavam sob encomenda.

Atualmente, embora as milícias se configurem como uma organização mais complexa em seus aspectos sociais, econômicos e políticos do que os grupos de extermínio, é exatamente com a prática de derramamento de sangue que ela se insinua por novos territórios. Seu *modus operandi* é o de oferecer serviços de “zeladoria” de segurança para comerciantes e, posteriormente, para moradores, com a promessa de livrar o território local de práticas criminosas ligadas ao narcotráfico. Em outras palavras, seu procedimento nada mais é do que o de extermínio, expulsão, morte de outros grupos criminosos e de seus negócios. Quando o território está livre do poder de grupos inimigos, usam da violência para adaptá-lo ao seu modelo de negócio. Aqueles que não atendem às exigências de suas práticas são igualmente eliminados. Para as milícias, o derramamento de sangue não é apenas uma questão de “defesa” de seus negócios, mas a sua própria razão de ser. Isso se confirma em seus rituais de iniciação. Conforme revelaram as investigações da Polícia Civil e do Ministério Público⁴, aspirantes a milicianos passam por um ritual de iniciação que inclui ações como tortura, assassinato, decapitação, esquartejamento e sepultamento de inimigos da organização criminosa. Esse batismo de sangue é o modo como esses aspirantes se tornam milicianos.

Tal prática era vista como simpática por autoridades políticas. Em certa ocasião, o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, César Maia, chegou a classificar as milícias como

⁴ (BARRETO FILHO, 2019).

“autodefesas comunitárias”, sugerindo que esses grupos paramilitares seriam um mal muito menor para a sociedade do que o narcotráfico. Aliás, outras autoridades políticas e parte da sociedade endossaram a ideia das milícias como um “mal menor” ou “mal necessário” para o enfrentamento do “maior” inimigo do Estado: o narcotráfico. Essa percepção corroborou para a legitimação dessas práticas milicianas diante da população e para o avanço territorial dos milicianos. Entretanto, em 2008, houve um ponto de virada na opinião pública com relação às milícias: 3 jornalistas do “O Dia”, que faziam uma matéria sigilosa sobre as milícias disfarçados como moradores, foram sequestrados e torturados por milicianos que dominavam a Favela do Batan, em Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro⁵. A partir de então, conforme mostram as reportagens da época, os meios de comunicação adotaram uma postura mais enérgica com relação aos grupos paramilitares, cobrando respostas do Estado. A Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), então, instaurou uma Comissão de Inquérito Parlamentar (CPI) sobre as milícias. O relatório final⁶ apontou que os grupos paramilitares atuam em pelo menos 3 níveis: grupos de extermínio constituídos para combater o crime; cobrança de taxas aos moradores do território; venda de produtos e serviços;

Em áreas controladas pelas milícias são elas que detêm o monopólio de serviços e produtos. São delas, principalmente, os serviços clandestinos de TV a cabo e de internet, a venda de botijão de gás, o transporte alternativo, o empréstimo de dinheiro a juros excessivos, a construção e venda de moradias em terrenos oriundos da grilagem de terra. Quase sempre os moradores são obrigados a consumir, exclusivamente, os serviços e produtos dos milicianos. Além disso, as milícias atuam como uma autocracia que elabora suas próprias políticas territoriais. Em algumas localidades, por exemplo, existem horários nos quais os moradores são obrigados a fazer um toque de recolher. Em situações de impasse entre moradores, as partes envolvidas são chamadas e a decisão é tomada por um tribunal miliciano. Práticas religiosas e culturais de toda ordem só podem ser realizadas com a permissão dos “donos” do território.

De fato, a milícia é uma organização que instaura uma nova ordem social, econômica e política. Entre os milicianos estão deputados, vereadores, ex-policiais, policiais, bombeiros, agentes penitenciários, servidores do poder judiciário e outros servidores públicos. Tal penetrabilidade revela sua influência sobre o Estado e a dificuldade de coibir suas práticas. Para o sociólogo José Cláudio Souza Alves, as milícias não se caracterizam como poder paralelo, mas como o próprio Estado⁷. Essa percepção está associada ao fato de que milicianos são eleitos

⁵ (O DIA, 2008)

⁶ (ALERJ, 2008)

⁷ (SIMÕES, 2019)

para cargos legislativos, que são responsáveis pela elaboração de leis e políticas públicas; são integrantes de órgãos de justiça que investigam e punem práticas criminosas; são integrantes de órgão de segurança pública, responsáveis pela execução de decisões judiciais, pelas operações policiais, pelo patrulhamento ostensivo e a administração do sistema penitenciário.

Dada tamanha penetrabilidade em instituições públicas da milícia, proponho pensá-la como um novo tipo de Estado Colonial, isto é, uma organização responsável pela produção de morte como política de desencanto. De acordo com o historiador Luiz Antonio Simas e o pedagogo Luiz Rufino, o desencanto é uma política que “exige corpos adequados para o consumo e para a morte em vida” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.5), isto é, um projeto que define interesses e metas a serem vividas e que se utiliza do poder da violência para realizá-los. Suas diretrizes são determinadas por organizações que detêm o domínio da força de violência e que, por isso, implementam suas práticas deliberadamente em determinado território. Eles enfatizam ainda, nesse sentido, que o uso da violência é uma estratégia de produção de bestialidade, de abuso, de trauma, de humilhação com o objetivo de “delimitar” as possibilidades dos corpos no território.

Deve-se, desse modo, considerar com seriedade o poder das milícias como um novo tipo de Estado Colonial, seu poder de mediar os cidadãos, o seu entorno e, em geral, a vida cotidiana. Ao analisarmos o nosso estudo sobre as milícias, podemos notar que, de modo elementar, a política de desencanto se expressa, milicianamente, por meio do derramamento de sangue. Seja nas investidas para a tomada de territórios, seja na implementação de suas práticas em territórios já conquistados, seja até mesmo em seus rituais de iniciação. Em certa medida, derramar sangue é a linguagem primeira das milícias, seu modo de reduzir as singularidades dos territórios e daqueles que os habitam, o instrumento para a implementação de seus negócios. Se a milícia produz derramamento de sangue como estratégia de efetivação de sua política de morte, me interessa pensar a experimentação artística como produção de uma política de vida. Nessa perspectiva, sigamos, agora, aos trabalhos do artista Ronald Duarte, e notemos suas operações artísticas ante e contra o desencantamento.

2.3 Guerra é Guerra: hesitação e ampliação da percepção

A série *Guerra é Guerra*, do artista Ronald Duarte, realiza experimentações que visibilizam a política de morte em curso, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, sitiada por diferentes grupos armados. Entre as diversas ações visuais que compõem a série, sinto-me instigado a analisar três delas: *O que rola você vê*, *A sangue frio* e *Mar de amor*. Todas propõem

uma visibilidade visceral da política de morte que é praticada cotidianamente. Nestas três ações, Duarte propõe uma visibilidade do sangue derramado com a finalidade de suspender os efeitos do desencantamento. Vejamos.

Figura 1 – *O que rola você vê*



Fonte: Wilton Montenegro/*O que rola você vê*

Em *O que rola você vê*, primeira ação visual da série Guerra é Guerra, Ronald Duarte dá um banho de sangue nas ruas de Santa Teresa: mais de 30 mil litros são entornados no chão do bairro. O sangue – feito de corante de beterraba – é falso, mas visibiliza a política de morte praticada na guerra cotidiana. Na ação, a arquitetura e as movimentações do bairro como os paralelepípedos, os trilhos de ferro, os muros de pedra, construções, vegetações, pedestres, moradores, turistas, ladeiras, mirantes e céu são reinsertados no contexto das disputas territoriais.

Figura 2 – A Sangue Frio



Fonte: Fernanda Rabelo/A *sangue frio*

Em *A Sangue Frio*, Ronald Duarte coloca, em um espaço público, claramente aséptico, uma pedra de gelo e um pouco de corante de maçã do amor enrolados em um pano. À medida que a pedra de gelo derrete, o corante se espalha e dá a impressão de que há algo morto debaixo do pano. Para ele, este trabalho é “uma contradição entre aqueles que têm coragem de matar a sangue frio e o próprio ‘sangue frio’ de quem se habitua a esse derramamento diário” (DUARTE, 2019, p. 8). Essa ação visibiliza a indiferença, o torpor, a anestesia com que os cidadãos e as cidadãs lidam cotidianamente com a política de morte em curso na cidade.

Em *Mar de amor*, Ronald Duarte transforma a praia do Arpoador, um dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro, em um imenso mar vermelho. Nas palavras dele: “o sangue cobre o mar disparando a violência da cidade, mas eu chamo a performance de ‘Mar de Amor’, porque é o que falta, porque isso tudo que já está aí, eu já estou excedendo para saber se alguém consegue ver” (DUARTE, 2019, p. 5).

Figura 3 – *Mar de Amor*



Fonte: Robin Resch/*Mar de Amor*

O vermelho presente nas ações visuais da série *Guerra é Guerra*, tomando de empréstimo à leitura que a artista e teórica da performance Eleonora Fabião faz dos trabalhos de Duarte, realiza uma operação artística que oferece estética contra anestesia. O vermelho derramado no chão, que vaza por debaixo do pano, ou despejado no mar – já cristalizado por um cotidiano marcado por uma política de morte –, de acordo com Fabião (2016), é uma oportunidade performativa para que o público se relacione com as forças que dão forma a sua vida cotidiana, porém numa outra perspectiva. Nesse sentido, a oportunidade performativa de que fala Fabião, sugiro, é uma operação artística que, ao mesmo tempo, permite com que os presentes hesitem ante o movimento automatizado dos corpos suscitado pela política do desencanto e ampliem o grau de percepção com relação à vida cotidiana. Essa capacidade de hesitar está bastante enfatizada no trabalho filosófico de Henri Bergson, sobretudo no livro *Matéria e Memória*, escrito na virada do século XIX para o XX, em 1896.

Para pensarmos a respeito de nossa potência de hesitar, vale a pena percorrer algumas trilhas filosóficas traçadas em *Matéria e Memória*, por Bergson. No primeiro capítulo, denominado “Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo”, é apresentada a ideia de que toda a matéria, incluindo o nosso próprio corpo, é imagem. O universo se apresenta como um conjunto de imagens solidárias, em que nada pode ser produzido de novo a não ser

por intermédio de certas imagens particulares, como o nosso corpo. Entre imagens, o corpo é um centro de ação que recebe e devolve movimento, que escolhe o modo de devolver aquilo que recebe, como aponta esta passagem:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2010, p.14)

Nota-se que o corpo é um objeto destinado a mover outros objetos, a agir, despertado pelo movimento das imagens exteriores; seu movimento reflete sua ação possível. É a própria percepção que esboça o espectro de ações possíveis do corpo. Se matéria, por definição bergsoniana, é o conjunto das imagens, percepção da matéria é a delimitação que o corpo faz sobre as imagens exteriores para executar uma ação. Só que antes mesmo de executá-la, movimentos no interior do corpo, que localizam os objetos no espaço, se insinuam por toda a parte com o intuito de orientar seu campo de ação. Esses movimentos são chamados de ações possíveis ou virtuais.

Nesse sentido, ao ligar a materialidade à imagem, a concepção bergsoniana supõe que tudo seja relacional. Nela, a percepção não está destinada a ser conhecimento puro, ou seja, a circular pelo campo das representações. A percepção é extensiva à matéria; o filósofo convoca a ideia de ser como puro movimento e mudança absoluta. Assim, contesta a tradição filosófica ocidental essencializante, baseada nas ideias de estabilidade, imobilidade e substancialização (FERRAZ, 2010). Tais noções metafísicas fundam um terreno fértil para a fixação de identidades bem definidas que distinguem o eu e o mundo, o sujeito e o objeto, a interioridade e a exterioridade como pólos separados. Essas distinções conclamam uma “estabilidade ilusória” que tem por objetivo “imprimir os contornos nítidos de formas estanques ao que não cessa de mover e mudar” (FERRAZ, 2010, p. 40). Decerto, essa estabilização produz um efeito prático para atividades que realizamos com certa frequência em nosso cotidiano. Entretanto, a visada bergsoniana problematiza a estabilização como orientação pragmática da percepção.

Com efeito, a percepção delimita, do conjunto de imagens, aquelas que interessam ao vivente, convocando suas ações virtuais ou possíveis. Tal é a medida de sua percepção, que recorta no conjunto de imagens aquelas que são promessas ou ameaças. Essa delimitação está diretamente associada à indeterminação do agir, ou seja, depende da quantidade e da distância de pontos no espaço com que o centro de ação estabelece relação. Ao selecionar imagens a partir do campo de relação do corpo, a amplitude da percepção anuncia e prepara o campo das

ações possíveis. Isso revela que a percepção está intrinsecamente endereçada à ação; de fato, para Bergson, perceber propriamente já é agir. Nesse sentido, o centro de ação incorpora algo que é próprio do objeto exterior, traz para si e seleciona o que vai devolver ao mundo sob a forma de ações. Ao ser recebida pelo sistema nervoso, a percepção é transmitida até o cérebro, que analisa o movimento recolhido e devolve ou escolhe o movimento a ser executado. Desse mecanismo participa também o sistema nervoso que, através do movimento centrípeto, prolonga os estímulos apreendidos do movimento das imagens exteriores e, através do movimento centrífugo, prolonga no universo as ações possíveis refletidas pelo corpo.

O cérebro, nesse processo, tem por função transmitir ou retardar a comunicação entre a entrada de estímulos e as ações possíveis, atuando como uma espécie de “central telefônica” (BERGSON, 2010, p. 26). Os estímulos recebidos pelos órgãos perceptivos chegam, através do sistema nervoso central, até o cérebro e retornam pelos mecanismos motores. Em todo esse caminho, escolhe-se se aqueles dados serão endereçados à ação. Caso sim, eles são prolongados através de mecanismos motores até os órgãos de reação sob a forma de (re)ação. Caso não, esses dados virtuais são suspensos, podendo se dividir infinitamente e, por consequência, permanecer no estado de reações motoras apenas nascentes (BERGSON, 2010, p. 26-27). Nesse sentido, o cérebro goza da faculdade de conduzir esses estímulos para determinados órgãos de reação ou de abri-los à totalidade das vias motoras para que se delineiem várias re/ações possíveis. Na perspectiva bergsoniana, o papel do cérebro não é o de representar ou conhecer, mas o de hesitar, suspender, adiar, diferir, fazer esperar ou “dar a comunicação” de imediato. Assim, liberta-se de automatismos, de repetições necessárias, criando aberturas para a invenção, a criação e a liberdade (FERRAZ, 2010, p. 44).

Atrelada à imagem, como já vimos, a percepção de fato remete a um processo duracional, que, escoando no tempo, implica memória. De modo geral, eis como se estabelece o novo dualismo da obra de Henri Bergson: *Matéria e Memória*. Trata-se de um dualismo que concerne ao tempo pensado como duração: o presente e o passado coincidem e não podem ser separados, pois se desenrolam numa temporalidade que não cessa de fluir. Com efeito, a percepção efetiva, ao mesmo tempo, mede a amplitude do corpo no espaço e mistura dados de experiências passadas em favor das experiências presentes. Percepção e Memória combinam, então, uma dupla força: a percepção pura é uma ação nascente que toca, penetra e se faz presente na atualidade do vivido; o contato com o vivido convoca a memória, traz à tona imagens absorvidas pelo corpo e integralmente conservadas em sua virtualidade. Assim, a atualidade da percepção reside em sua atividade, uma vez que percebemos para agir, enquanto a virtualidade da memória consiste em um passado que já não atua mais. Ou seja: “o passado não é senão

ideia, o presente é o ídeo-motor” (BERGSON, 2010, p. 72). No entanto, o presente não pode ser entendido como uma apreensão instantânea do real. Na medida em que se movimenta, o vivente vai abrindo espaço à sua frente e fechando o tempo atrás de si. Em outras palavras, o imediatamente vivido e a produção de memória se confundem, de modo que jamais existe para nós o instante. Portanto, o dualismo proposto - matéria e memória - se estabelece numa correlação entre a virtualidade (passado) e a atualidade (presente).

A progressão do passado no presente se dá através do mecanismo de atualização, que consiste na passagem do plano da virtualidade para o plano da atualidade. Se o passado nunca deixou de ser no plano da memória, da virtualidade, ele só pode progredir se for útil à ação presente. Nesse sentido, o mecanismo de atualização está diretamente remetido à atividade, de modo que o passado só pode continuar no presente caso suas imagens-lembranças sejam úteis para as ações corporais. Assim, a atualização necessita de auxílios motores do corpo. É na forma deles que o passado se atualiza em nós sob duas maneiras: *memória-hábito* e *memória por excelência*. Na primeira forma, o passado atua em nós por intermédio de esquemas sensório-motores gerados pela repetição de uma determinada atividade como, por exemplo, andar de bicicleta. Na segunda, o passado age e sonha em nós por meio de lembranças puras que guardam caprichosamente as singularidades de uma experiência passada e são geradas pela diferença. De antemão, é importante destacar que a filosofia bergsoniana lança luzes sobre o processo de automatização dos corpos na cultura do espetáculo do século XIX; para isso, distingue o passado entre o que se estabelece pela repetição (*memória-hábito*) e outro pela diferença (*memória propriamente dita*, no sentido bergsoniano).

A *memória-hábito* é adquirida pela repetição de um mesmo esforço que, pouco a pouco, se inscreve e torna familiar no corpo. Tomemos, por exemplo, o ato de andar de bicicleta. Quando começamos a aprender, observamos os movimentos do corpo necessários para nos mantermos equilibrados e nos deslocarmos quando andamos de bicicleta. Nas primeiras tentativas, provavelmente, não iremos muito longe. Até que, repetindo os movimentos quantas vezes forem necessárias, nos estabilizamos em cima da bicicleta. Todavia, muito antes que estejamos à vontade para pedalar, a repetição de um mesmo esforço exige inicialmente a decomposição e, em seguida, a recomposição de seu movimento total (BERGSON, 2010, p. 126-127). Ao observarmos uma outra pessoa andando de bicicleta, a percepção visual que temos é a de um todo que se desenrola continuamente, ou seja, a de uma pessoa montada em sua bicicleta pedalando pela rua. Ao tentar reconstituir essa imagem percebida, o nosso movimento será confuso, pois há, no ato de andar de bicicleta, uma série de tensões e contrações musculares que só serão compreendidas pela experimentação e pelo exercício.

Para Bergson, o movimento confuso inicial que imita a imagem percebida já configura uma decomposição do movimento. A repetição tem por efeito, em primeiro lugar, decompor e, em seguida, recompor a ação, falando diretamente à “inteligência do corpo”. A cada nova tentativa de executar o mesmo esforço, ela chama a atenção do corpo para novos detalhes anteriormente despercebidos, de modo que o labor do corpo redesenhe movimento a movimento, reconhecendo as linhas que compõem a estrutura de seu movimento total. À medida que a repetição aperfeiçoa o vínculo de solidariedade entre pequenas percepções e movimentos e o movimento total, esquemas sensório-motores se tonificam no corpo, são literalmente incorporados, garantindo o ganho de autonomia e precisão da reconstituição de todo o movimento. Isto é, para que o vivente saiba executar o movimento, é preciso que o corpo o tenha compreendido. Progressivamente, o hábito vai-se fixando em nós por meio de mecanismos ou esquemas sensório-motores ou, simplesmente, de atitudes corporais. A passagem a seguir elucida bem este processo:

Ora, a lógica do corpo não admite os subentendidos. Ela exige que todas as partes constitutivas do movimento pedido sejam mostradas uma a uma, e depois recompostas juntamente. Uma análise completa torna-se aqui necessária, sem negligenciar nenhum detalhe, acompanhada de uma síntese atual em que não se abrevia nada. O esquema imaginativo, composto de algumas sensações musculares nascentes, era apenas um esboço. As sensações real e completamente experimentadas dão-lhe o colorido e a vida. (BERGSON, 2010, p. 128)

O hábito, portanto, monta esquemas sensório-motores que estabelecem conexões entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza para se desenhar no espaço. À medida que essa impressão sensorial se repete, a conexão com o movimento se cristaliza no corpo, introduzindo esquemas sensório-motores já montados. A repetição incorpora esses esquemas sensório-motores de modo a gerar um efeito de naturalização, de familiaridade. Ao fixar circuitos sensório-motores as impressões sensoriais apreendidas de uma imagem, o sujeito incorpora uma estabilidade ilusória a fim de que tão logo que se reconheça uma impressão sensorial se siga uma ação com seu movimento correspondente. Reproduzir um hábito ou apenas reconhecer implicam o empobrecimento de nossa relação estética com o mundo, pois se trata de um campo fértil para a consolidação de corpos automatizados. É justamente na automatização dos corpos que a emergente cultura do espetáculo, no contexto do surgimento de *Matéria e Memória*, opera seu controle através da domesticação dos viventes. Nesse sentido, a filosofia bergsoniana inaugura uma nova noção de memória: um passado que sobrevive em nós como potência imaginativa, conservando a singularidade de imagens em riqueza de detalhes daquilo que não se repete, instituindo, assim, a memória por excelência.

Em função da necessidade natural de nos relacionarmos com o passado, a memória por excelência registra, caprichosamente, os acontecimentos de nossas vidas através de lembranças puras, que preservam todos os detalhes, gestos, cores, cheiros, toques, sons, locais e datas. Sem qualquer interesse em transformar esses dados em ação, elas são geradas pela diferença do vivido. A geração de uma lembrança pura e o mecanismo de atualização de lembranças na percepção de fato estão diretamente relacionados à nossa potência de hesitar. Conforme já abordado: o cérebro tem por função transmitir ou retardar a comunicação entre estímulos e movimentos do corpo, atuando como um centro que possui a faculdade de devolver os estímulos recebidos sob a forma de ação ou de hesitar ante esses estímulos, abrindo as vias motoras para que se esbocem várias reações possíveis. Hesitar é, de antemão, a abertura de nossas vias motoras para que se delineiem movimentos apenas nascentes, suspendendo o reconhecimento automático para propiciar a percepção das diferenças.

Publicado na virada do século XIX para o XX, *Matéria e Memória* fornece trilhas filosóficas que nos deixam valiosas pistas para pensarmos as operações artísticas de Ronald Duarte, em *Guerra é Guerra*. Em primeiro lugar, como já apontado por Eleonora Fabião (2016) e como também encontrado na filosofia bergsoniana, é o mecanismo de atualização que a materialidade vermelha presente nas ações de Duarte ativa. Quer derramada no chão do bairro de Santa Teresa, quer escorrido por debaixo de um pano, que sugere um corpo morto, num espaço público gentrificado e asséptico, quer vazada no mar postal da Praia do Arpoador, o vermelho atualiza os episódios de violência vivenciados cotidianamente na cidade do Rio de Janeiro. Esse mecanismo de atualização que a materialidade vermelha ativa em *Guerra é Guerra*, como nos fala Fabião, é uma oportunidade performativa que permite que os presentes estabeleçam com a experimentação artística uma relação de proximidade, uma vez que traz à tona imagens virtuais da violência praticada cotidianamente. Portanto, o vermelho pode ser entendido como uma operação estética de Duarte que, de saída, tematiza e evidencia o contexto do derramamento de sangue praticado como política de morte.

Por outro lado, a materialidade vermelha em *Guerra é Guerra* permite que os presentes estabeleçam uma relação de distanciamento com o desencantamento, na medida em que se trata de uma ação artística, e não de um episódio de violência. Embora o vermelho reinsira, virtualmente, os presentes no cotidiano de violência e evoque em seus corpos determinados movimentos automatizados, seu uso – derramado, escorrido, vazado – cria uma distância que permite que cada um e cada uma hesite diante da política de desencanto. Em vez da impressão sensorial suscitada pelo vermelho emancipar movimentos correspondentes já automatizados

pelos corpos, abre-se uma fissura que viabiliza o esboçar de outras movidas que diferem da anestesia, do torpor, do medo ou da indiferença gerada e gerida pelo desencanto.

3 ENCANTARIAS PERFORMATIVAS

Rua, substantivo feminino. Nas cidades, caminho público por onde se encontram manifestações de fé em procissões de santo, palavras de pregadores religiosos, oferendas despachadas numa esquina; o zigue-zague de crianças que brincam de pique ou que correm atrás de doces de São Cosme e Damião; o debicar de pipas que voam no céu; o gingado sincopado de bêbados e equilibristas, malandros, pedintes, moradores em situação de rua, vendedores ambulantes, passistas ou o gingado sincopado dos tambores; o cheiro de refogado de alho com cebola vindos de qualquer casa que prepara seu almoço ou seu jantar; as arruaças exibidas nos pares de tênis enrolados nos fios de postes; etc. Embora esta não seja a definição oficial da palavra rua no dicionário, este entendimento de rua, na rua, com a rua, reaprendi com o historiador Luiz Antonio Simas que a compreende como “espaço praticado por ritos de pertencimento” (SIMAS, 2019, p. 74). Nessa perspectiva, a rua, quando praticada como profissão de fé, zigue-zague, debique, gingado, arruaças, se torna espaço de encontro onde os corpos manifestam a vida em processos de invenção e de reconstrução de sociabilidades (SIMAS, 2019).

Essa manifestação de viva-cidade de rua, na rua e com a rua é o que Simas, em parceria com o pedagogo Luiz Rufino, chamam de encantamento (2020). Segundo eles, o encantamento é uma política de vida que se “expressa no cruzo entre naturezas e linguagens” (RUFINO; SIMAS, 2020, n.p, grifo original), na qual estão implicadas as dimensões da comunidade e do rito. A rua, nessa perspectiva e no contexto urbano, se apresenta como território integrante de diversas formas de vida – humana e não humana –, do visível e do invisível, da materialidade e da espiritualidade, de diferentes espaços-tempos (RUFINO; SIMAS, 2020); onde corpos inscrevem saberes e modos de vida que se encontram, confrontam, atravessam e dialogam; onde criança, palavra, vento, céu, tambor, alho, cebola, Cosme, Damião, entidade, tênis, passistas, som, são ritualizados em atos que reinventam o cotidiano, plasmando diversas outras formas de vida.

3.1 Corpo desencantado

No entanto, conforme nos aponta Simas (2019), a rua vem sendo pensada e praticada no contexto das cidades como território que integra os corpos ao *desencantamento*. Trata-se, como vimos no capítulo anterior, de uma política de morte praticada, principalmente, por grupos armados como as milícias, e que opera na adequação dos corpos à determinados modos

dominantes de ser/estar/saber no/de mundo. Essa adequação exige, conforme apontam Simas e Rufino (2019, p.5), “corpos adequados para o consumo e para a morte em vida”. Por esse lado, o corpo desencantado é aquele que perdeu sua potência de vida, sua vivacidade, sua relação integrante e integrada com as outras formas da natureza; que é adequado à lógica do capital.

Essa adequação dos corpos à lógica do capital pode ser entendida, conforme revelam os estudos da filósofa Maria Cristina Franco Ferraz (2015), em termos de movimento. Segundo ela, os modos de vida das sociedades capitalistas pós-industriais solicitam uma circulação espacial frenética caracterizada por um saltitar de uma pequena coisa (atividade, tarefa, relação, etc.) a outra, dando “a ilusão de movimento, de liberdade, de um rico e amplo espectro de desejos” (FERRAZ, 2015, p. 94). Essa ilusão, de acordo com Ferraz, está associada ao deslizar por superfícies lisas e escorregadias, nas quais o corpo não se detém, não se atrita em nada. Sem atrito ou aderência, a acelerada rotatividade apenas simula a inscrição de experiências corporais. É isso que a filósofa chama de modo teflon de movimento e de vida, tal como as características do material artificial que reveste painéis, com baixo coeficiente de atrito e maior grau de impermeabilidade, como podemos ver na passagem a seguir:

Nesse modo teflon de se mover e de viver, os corpos deixam de se afetar mutuamente, o que dificulta (senão inviabiliza) a produção do sentimento de continuidade. Tem-se a sensação igualmente ilusória de “liberdade”, de uma liberdade aliada a um desejo que em nada se detém, não consegue se fixar, tornando-se progressivamente impermeável a laços duradouros de pertencimento e afeto. (FERRAZ, 2015, p.95)

Nessa perspectiva, de acordo com o teórico da performance André Lepecki (2011), o chão do urbano contemporâneo, se torna um palco para a representação de todo esse agito. De um lado, segundo ele, a rua se torna o espaço onde os corpos performam a sensação de “movimento” e de “liberdade”; de outro, o espaço organizado – topologicamente – que orienta e determina uma experiência urbana de trânsito ininterrupto. Para Lepecki (2011), movimento e arquitetura são dois elementos indissociáveis que se articulam na rua por meio de coreografias. Segundo ele, retomando o entendimento de Andrew Hewitt, coreografia é uma matriz estético-política que diz respeito à “disposição e manifestação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT apud LEPECKI, 2011, p. 46). A topologia da rua, assim, programa modos de disposição e de manifestação dos corpos em detrimento de outros. Quando articulados na lógica do agito, movimento e arquitetura compõem um duo coreográfico que programa corpos hiperativos: isso é o que Lepecki (2011) chama de coreopólicia. Uma fusão particular entre coreografia e policiamento, que tem por objetivo garantir certa ordem de circulação – uma

circulação frenética, passiva, desencantada, fechada às relações e modos de vida que implicam o outro, impossibilitada de inscrever nas ruas atos de pertencimento.

Em tal impossibilidade de pertencer e se afetar, conforme sugere a psicanalista Suely Rolnik (2019), é que opera o capital em sua dobra pós-industrial. Segundo ela, é de nossa força de criação e de cooperação que o capital se apropria, por meio de uma política de subjetividade e de desejo dominante, para reduzir a nossa experiência de mundo à nossa experiência como “sujeitos”. Em virtude de tal política, segundo Rolnik, somos dissociados de nossa relação com outras naturezas, humanas e não humanas, que reverberam em nosso corpo e nele engendram gérmenes/possibilidades de outros mundos em estado virtual. Indicando diferentes modos de vida, esses mundos virtuais engendrados desestabilizam a subjetividade:

Gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da “conservação das formas em que a vida se encontra materializada” e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da “conservação da vida em sua potência germinativa”, a qual só se completa quando tais embriões tomam consistência em outras formas da subjetividade e do mundo, colocando em risco suas formas vigentes. Tensionada entre esses dois movimentos, a subjetividade converte-se num grande ponto de interrogação, para o qual terá que encontrar uma resposta. (ROLNIK, 2019, p. 56)

A subjetividade, então, diz Rolnik, estranha tal tensão e convoca o desejo para responder sua questão através de ações na superfície topológico-relacional do mundo (das ruas), para devolver a ela um contorno, uma direção e sentido. Entretanto, reduzidos por meio de uma política de subjetivação dominante à experiência de “sujeito” – isto é, à nossa capacidade de apreender o mundo através das formas, códigos, representações já materializadas –, compreendemos que a atualização dos mundos virtuais engendrados implica o “desfazimento” de formas de mundo já existentes, o que, segundo Rolnik, tomamos pelo fim do mundo e, portanto, pelo nosso próprio fim (2019). Essa política de subjetivação dominante, nesse sentido, tem por efeito o fechamento dos corpos ao efeito das forças do mundo, impossibilitando-os de criar, através das ações do desejo, outros modos de existência.

É nesse impossível que artistas da performance se lançam, por meio da elaboração e prática de programas performativos, para imaginar outros modos de vida das ruas, nas ruas e com as ruas. A questão aqui é, como diz a artista e teórica da performance Eleonora Fabião (2020), acreditar no impossível como uma matriz de pensamento e ação. Pensar e agir rua como território inventivo. Pensar e agir rua como território de encontros. Pensar e agir rua como matéria e memória da diversidade de princípios explicativos de mundo. Pensar e agir rua como horizonte de futuro. Pensar e agir rua como encantamento. Esses impossíveis que se abrem,

sigo com Eleonora, são ímpetus políticos que nos convocam a imaginar o que não existe; a virtualizar o que não há (FABIÃO, 2020). Interessa, nessa perspectiva, lançar-se com determinação no campo da imaginação e lançar-se à indeterminação da imaginação com toda a força vital que o impossível abre para reinventar as ruas, a vida, o mundo.

3.2 Programa performativo

Artistas da performance se lançam nesse chamado com toda a força vital por meio de programas performativos. Em diálogo com o conceito “programa” de Gilles Deleuze e Félix Guattari no escrito “28 de novembro de 1947 – Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos”, Eleonora Fabião insere a proposta dos filósofos no campo da performance. Eles afirmam que “programa é motor de experimentação” (DELEUZE; GUATTARI apud FABIÃO, 2011, p. 241) e ela complementa que a prática de um programa “cria corpos e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 4). Trata-se do enunciado da performance que apresenta o conjunto de ações e combinados a serem realizados pelo performer, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Listo, como exemplo, alguns programas performativos da própria Eleonora Fabião:

1. Sentar em uma cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar.
2. Me aproximar de desconhecidos e perguntar: “Você trocaria alguma coisa comigo? Te dou uma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe. Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo.” A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.
3. Encher um copo d’água até o limite. Caminhar numa rua movimentada com o copo na mão, braço estendido, sem derramar uma gota. Se derramar, encher novamente até o limite e prosseguir.

Um programa performativo é um procedimento composicional que articula diferentes matérias – humanas e não humanas –, tencionando-as na experiência presente para gerar uma ação futura; que realiza o chamado para que os presentes se posicionem, para que coloquem seus corpos em ação. Quando um performer realiza um programa, ativa uma experimentação

psicofísica que desprograma a si e ao meio como formas supostamente “naturais”. Ou seja, bergsonianamente, rompe hábitos do corpo.

É por meio da ativação de programas performativos que o artista suspende o pertencimento enquanto algo dado, automático, mecânico, passivo e desencantado. Em direção contrária, a realização de um programa performativo convoca o pertencimento como ato. Para Eleonora, trata-se de um ato tríplice no qual estão implicados o mapeamento, a negociação e a reinvenção “não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos” (FABIÃO, 2013, p.5). Recentemente, em entrevista ao performer Elilson, Eleonora Fabião (2020) afirmou que o *programa performativo* é um *contorno* de uma ação que manifesta e atualiza um desejo. Um contorno da força vital que o impossível abre, um contorno que estranha as formas organizadas de mundo, que evidencia a vulnerabilidade e convoca a ação do desejo; um contorno que oxigena a rua.

3.3 Gota

Ante o desencanto, o movimento frenético, o fechamento total dos corpos, interessa contornar nas ruas ações que afirmem uma política de vida. Nessa perspectiva, gostaria de mencionar uma performance que se desdobra em mim como uma política de vida. É a performance “Gota”, do artista Elilson Nascimento, programada e ativada durante sua pesquisa de mestrado desenvolvida na Escola de Comunicação da UFRJ. Eis o programa:

Um balde de plástico vermelho made in Brazil com capacidade para 13,6 litros de data de validade indeterminada é o objeto precário-relacional que norteia uma quase deriva, uma caminhada-busca por quem estiver bebendo água ou trabalhando com água. A caminhada só se completa quando o recipiente estiver transbordante com águas doadas pelos transeuntes, gota a gota, com as próprias mãos. Toda a água coletada é revertida em ações de lavagem, de escrita e de exposição oral. (NASCIMENTO, 2018, p.135)

Em uma das ações de “Gota”, realizada no dia 07 de julho de 2016, no campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Elilson caminha com o balde de plástico vermelho, made in Brazil, com o objetivo de apagar a pichação VIADO BOM É VIADO MORTO e a resposta de complementação E VC CONTINUA VIVO?, realizada no banheiro masculino, localizado num contêiner do campus. Com o balde, Elilson aborda cada membro da comunidade acadêmica – alunos, professores e funcionários – para coletar um pouco de sua “água pessoal”, ou seja, água mineral ou potável, própria para o consumo – que cruza seu caminho.

Figura 4 – Gota



Fonte: Wilton Montenegro/*Gota*

A cada abordagem em busca de um pouco da “água pessoal”, um desdobramento da ação “Gota”. Apresento a seguir uma passagem do relato do próprio Elilson:

Uma professora caminhava conversando com cinco alunos, era a única do grupo com água ao alcance da minha vista. Pedi licença. Ela atendeu e, como uma deixa, os alunos se despediram. Pedi água. “Meu Deus do céu... Isso tem a ver com o menino que morreu no Fundão?” “Que foi morto”, respondi. “Ele era gay? Eu estou por fora...” “Gay, negro, cotista, militante e de Ananindeua, no Pará”. “Meu Deus! Isso tá no contêiner? Eu dou aula lá. Só de pensar que pode ter sido um aluno meu...” Disse ela, despejando toda a sua água no balde. “Ei!”, ela, antes de abrir o carro. “Oi!”, eu, antes de dobrar a esquina. “Eu vou falar sobre isso amanhã em todas as minhas aulas, certo? Eu prometo”. (ELILSON, 2018, p. 139)

“Gota”, de saída, por meio da abordagem de Elilson pedindo um pouco da água pessoal de cada um e explicando a finalidade da coleta, dispara uma imagem virtual que, na época, estava muito vívida na comunidade acadêmica da UFRJ: o assassinato do aluno Diego Vieira Machado. Diego era estudante do curso de arquitetura e foi encontrado morto às margens da Bahia de Guanabara, dentro do campus da Cidade Universitária, na Ilha do Fundão. O assassinato aconteceu no dia 02 de julho de 2016. Na época, a principal linha de investigação

apontava que havia fortes indícios de que o assassinato de Diego tinha motivação homofóbica e racista. Após 4 dias, surgem a pichação “viado bom é viado morto” e o complemento “e vc ainda está vivo?”.

“Gota” enfrenta a política de morte com uma política de vida.

4 A TESTEMUNHA

Há sangue no céu?

Subi ao terraço de uma igreja numa tarde de um sábado. Estava acompanhado de outras não sei quantas pessoas.

Som ambiente, latão de ferro, correntes e vermelho.

Lá no “céu” – assim é como se chama o terraço – um aglomerado de corpos se forma nas margens do espaço deixando o centro vazio.

Meio-retângulo-meio-círculo.

Da única porta estreita que dá acesso ao “céu”, um homem entra, ocupando o espaço vazio, e de lá pra cá/daqui pra lá nos diz o quanto Deus é bom.

Correntes nas mãos.

Só que para merecermos a bondade de Deus, ele dizia, deveríamos fazer “sacrifícios” em nome de Jesus Cristo.

Açoites no latão de ferro.

“Você que se masturba” PAH! “Você que transa antes do casamento” PAH! “Você que mantém relações homossexuais” PAH! “Você que cultiva outros Deuses” PAH!

Silêncio, latão de ferro, correntes, mãos, vermelho, marrom e bege.

Uma mulher entra no “céu” vestindo uma túnica e um véu. Nas mãos, ela carrega um amontoado de recortes de panos de chão e os oferece para nós. E o homem anuncia: “Limpem o sangue de Jesus Cristo derramado pelos pecados do mundo inteiro”.

Pano branco e líquido vermelho. Pano vermelho e mãos sujas.

Meio-cheio-meio-transbordando.

Desci do terraço da igreja certo de que nunca mais entraria no céu.

Esse episódio aconteceu no Encontro de Jovens que Amam a Cristo (EJAC), em 2015, na Paróquia de Santa Isabel, no bairro de Bento Ribeiro, no Rio de Janeiro. O evento, que acontece anualmente, tem por finalidade chamar jovens entre os 17 e os 24 anos para um aprofundamento na experiência da fé cristã, através do trabalho pastoral. Durante 2 dias, esses jovens participam de um conjunto de atividades dentro da Paróquia, envolvendo palestras, dinâmicas, danças, momentos de oração, etc. Cada momento desses é programado em diálogo com algum tema importante para a igreja naquele momento. Para um desses momentos, foi convidado um grupo da Renovação Carismática Católica (RCC), segmento da igreja católica que incorporou algumas características do pentecostalismo protestante norte-americano, como a oração em línguas, liturgias animadas e até mesmo esse modelo de evento que estou relatando agora. O movimento surge nos anos 60 como uma tentativa de conter a progressiva perda de fiéis da Igreja Católica. Bem, se cada momento do evento era marcado pela participação de algum palestrante que tinha por objetivo transmitir uma mensagem da Igreja, certamente esse grupo RCC foi chamado para dar conta da política de desencanto praticada por setores católicos.

Latão, correntes de ferro, corante vermelho no chão, pano de chão. Diferente do sangue no chão, lá do primeiro capítulo, que Ronald Duarte espalha no chão para falar sobre princípios de vida e de não violência, aqui o sangue no chão fala sobre as adequações que o corpo deve sofrer para estar apto a entrar no céu – a grande promessa cristã. Só que, para entrar no céu, é preciso não ser. Não ser viado. Não se masturbar. Não transar antes do casamento. Não cultivar outros deuses e outras relações “místicas” com a natureza. Correntes de ferro na mão e porradas no latão. O corante de groselha derramado no chão é a medida do fechamento dos corpos. A partir desse episódio, fui instigado a criar 4 anos depois, o seguinte programa performativo:

Caminhar com uma bíblia em mãos seminu, parar em algum ponto do espaço, colocar a bíblica no chão, passar cola sobre o corpo, destacar as páginas da bíblia e colocar sobre a extensão da pele. Caminhar pela a cidade.

Esse programa performativo nasceu da articulação de minha experiência religiosa com a leitura do livro *Ruminações: cultura letrada e dispersão hiperconectada*, da filósofa Maria Cristina Franco Ferraz, especificamente do capítulo “Paradoxos da Pele: da porosidade à pele-

teflon”. Nele, Cristina, dialogando com os estudos do teórico da dança José Gil, lembra que a pele é um meio de comunicação por excelência, um meio ambiente de trocas e trânsito entre o dentro e o fora. Nesse sentido, a pele possui uma textura paradoxal na qual dentro e fora não são cindidos, mas contíguos. Entretanto, conforme aponta Ferraz, a dimensão paradoxal da pele é esquecida no Ocidente:

O esquecimento dos paradoxos da pele articula-se sem dúvida, no Ocidente, à noção literalmente incorporada de indivíduo, que convoca uma dialética entre dentro e fora de que tem sido difícil escapar. Pensar as relações de um corpo com o que estaria fora dele tem por base o pressuposto segundo o qual nossos corpos próprios seriam isoláveis do entorno (social, natural, cultural), e com ele se comunicariam a partir dessa separação prévia. (FERRAZ, 2015, p.106)

Fiquei provocado por essa ideia de uma cisão filosófica da pele a partir da experiência corporal vivenciada no Ocidente, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, legislada por uma política do desencanto. Resolvi revestir a minha pele com as páginas da bíblia, conjunto de livros que fundamentam a filosofia cristã, e em que recorrentemente os gestores da política de morte se embasam para operar a adequação dos corpos. Revestindo minha pele com as páginas da bíblia, resolvo dar movimento às páginas da bíblia. Se, numa perspectiva desencantada, a bíblia adequa corpos ao seu modo de ser/estar no mundo, nesse programa performativo, o corpo, numa perspectiva encantada, dá outro movimento às páginas da bíblia.

**

Silêncio. Durante toda a execução da performance estive calado. Só falei para perguntar ao sargento o porquê de estar recebendo voz de prisão e para onde seria conduzido. Gravei em vídeo o programa performativo e fui de dentro do Centro Cultural da Caixa para a Almirante Barroso. Despi as roupas. Bíblia na mão esquerda, pote de cola na mão direita. Olhos fechados para respirar e dados lançados. Vim no compasso em que se caminha em uma procissão. O vermelho da bíblia e da sunga me lembraram canções de São Jorge e de morte, mais especificamente três: “Santo Guerreiro”, “São Jorge” e “Incelença”. A primeira, um canto da saudação e um pedido de intercessão pela proteção do santo. A segunda, uma celebração da qualidade de guerrear do santo. A terceira, uma canção fúnebre que celebra o morto e por ele intercede. Mentalmente ia cantando trechos e trechos destas canções, sabe-se lá porquê. Elas vieram e eu as recebi. Atravessei o mar de vendedores ambulantes do Largo da Carioca. Muitos deles olhavam para mim. Escuto uma voz que reclamou mais ou menos assim: “Esse negócio com bíblia é vacilação”. Mas a grande maioria dos que se manifestaram ao longo da caminhada fazia coro ao fato de eu estar de sunga vermelha no largo e suponho que pelo fato de ser um corpo gordo passeando pelo Centro da Cidade. De longe pude ouvir adjetivos pejorativos,

sempre no feminino como “Princesa”, “Bonitinha” e “Tchutchuca”. Não virei a cara para onde vinha o som. Escutei. O meu olhar estava ao longe, para lá do largo. Essa foi a maneira que encontrei para manter minha atenção no ritmo da procissão. Ao longe, a multidão vinha galopante, apressada, no sentido inverso. Passavam por mim, olhavam, caras e bocas, e olhos, leve desaceleração da velocidade, encontro de olhos e... caminhada. Chegando mais ou menos no local em que gostaria de parar, me surgiu uma sensação de desconforto por estar ali. Olhei em frente, andei mais um pouco. Hesitei. Dei a volta na obra do relógio do Largo da Carioca e parei. Bíblia no chão. Cola na mão. Estava colando na perna páginas da bíblia, quando um moço de estatura mediana e crucifixo no peito perguntou o que era aquilo que estávamos fazendo ali. Silêncio. Thalita disse que era uma performance artística. O rapaz insistiu em perguntar o porquê daquilo. Silêncio. Thalita disse que era um gesto pessoal meu, que já tinha quase ido para o seminário. Ele se afastou. E eu estava lá imerso no meu silêncio. Cola na mão. Mão na pele. Esfregação. Destacando as páginas da bíblia. Cuidado. Colando sobre a pele. Repetição. E cada vez mais tomado por esse silêncio. Algumas páginas já estavam se desintegrando antes mesmo que a cola secasse, pensei comigo: “essas palavras não aguentam movimento”. Sorri. Continuei. Logo uma multidão de umas 20 pessoas na minha frente, galera de celular na mão registrando a ação. Ou capturando a ação. Cada vez mais iam se aproximando, silenciosos. Nenhuma palavra proferida em minha direção. Falavam entre si num efeito de sussurro no meio daquele grupo. Continuei. Thalita se aproxima de mim e diz que é melhor ir embora porque os policiais estavam filmando. Destaco mais uma página, colo no corpo. Pego a bíblia no chão e o pote de cola. O policial se aproxima de mim e diz: “O senhor está preso por atentado ao pudor e intolerância religiosa”.

Figura 5 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/*A Testemunha*

**

Suicídio. Ato de matar a si mesmo. Será que se, roçarmos demais essas linhas imaginárias do cotidiano, elas ar-rebentam? A imagem do suicídio, para mim, é entre a beira e um precipício. Sabotagem. Nelson disse a mim que “A Testemunha” é uma ação suicida. “Isso aqui é suicídio!”, exclamou em seu ateliê. Senti em seu olhar uma receptividade e um cuidado ao aconselhar-me: “Você precisa pensar para se proteger, esse é o tipo de coisa que poderia fuder com a sua cabeça”. Ou: “Você deveria ter chamado alguém para proteger a sua amiga”. Andei pelas ruas de Santa Teresa com uma camada a mais daquela experiência. Tudo poderia ter sido tão pior. De fato, não foi. Ao olhar nos olhos dos passantes, percebi que seriam capazes de muito mais. O encontro de nossos olhares revelou que, entre os presentes, havia quem não entendesse o porquê da ação. Outros ali em largo público já montavam o meu tribunal e me condenavam. Prisão. E morte. Uma senhora negra retinta, cabelos crespos bem curtinhos, blusa preta, batia no vidro da janela da viatura e com as seguintes palavras me condenou: “Tem que morrer mesmo!”. Outro senhor, meia-idade, gordo, dentes tortos, cabelo agrisalhado, ao fazer contato visual comigo, deu um passo para trás e anunciou quase como um sussurro que se apreende pela leitura labial: “Se você voltar aqui, eu mato você!”. E foi então a minha vez de olhar como quem não entende o porquê. Eram quase 3 da tarde naquela sexta-feira de sol

escaldante. Sentado no banco dos réus da viatura do “Centro Presente”, sentia o veredito popular que me condenava. Os agentes da lei batiam cabeça para decidir se conduziriam a Thalita também. Naquele momento, meu medo era o de ser conduzido sozinho para a delegacia. Lembro que, ao receber a voz de prisão do policial, recorri a Thalita para pedir-lhe que não me deixasse só. “Não me deixe só/ Tenho medo do escuro/ Tenho medo do inseguro/ E dos fantasmas da minha voz”. Ao envolvê-la com esse pedido, posso tê-la lançado no mesmo precipício ou do mesmo andar alto que eu. O suicídio nem sempre acaba em morte, pode ser apenas uma tentativa mal-sucedida. Thalita já na viatura, dedos entrelaçados, olhares circulantes, que, ao se cruzarem, me saúdam e quase nenhuma palavra é necessária. O pular da beira é sempre de peito aberto. Será que o que fiz é “A Testemunha” de um suicídio coletivo? Será que meu corpo se tornou um dispositivo para a beira do abismo ou a beira de um andar alto para aquelas pessoas passantes no Largo da Carioca? Em que medida a minha ação pode ter colaborado para a estigmatização e criminalização da arte? Coloquei o peito aberto e eles também. Linhas que talvez se manteriam paralelas, tecendo o cotidiano nosso de cada dia. Linhas que se embolaram tecendo uma teia de possibilidades de vida/morte nossa de cada dia. Se receptividade é ferramenta fundamental para a performance, de que modo elas transformam os corpos? Uma pista é que a receptividade possibilita atmosfera favorável para a liberação dos afetos. O cair das máscaras. Nossas máscaras, nossas profundezas. Todos saem da passividade da vida cotidiana e assumem o protagonismo daquilo que está por vir, do futuro. Nós. Todos (os) nós.

Figura 6 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/A Testemunha

Figura 7 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/A Testemunha

**

Serenidade. Cerca de 10 policiais vieram para me prender. Disse que era artista e que estava realizando uma performance artística. Acatei quase que imediatamente a voz de prisão. Em direção à viatura prata do “Centro Presente”, o primeiro medo foi o de apanhar dos policiais depois que o Largo da Carioca ficasse para trás. Banco de trás do carona. A multidão, antes silenciosa, agora falante. Só desejava que Thalita estivesse junto comigo naquele momento. Muitos do lado de fora gritavam: “Viado!” “Como pode fazer isso com a palavra de Deus?” Olhei nos olhos daqueles que estavam ao meu alcance: olhos incendiários. Um transeunte opina na decisão dos policiais sobre prender a Thalita ou não: “Leva ela também, ela tá com a câmera.” Uma senhora negra se aproxima, dá algumas porradas no vidro de minha janela e diz que tenho que morrer. Alguns presentes afastam esta senhora que, ao longe, vocifera contra mim. Muitos outros com os celulares na mão capturando a captura. Olho para o outro lado; um senhor de meia-idade volta seu corpo para trás e diz como se quisesse que ninguém soubesse: “Se você voltar aqui, eu mato você!” Nem sei se de fato ele emitiu som, mas soou como um sussurro. Sentia naquele momento um pouco de piedade. Mas que sentimento mais cristão, não? Decisão policial, Thalita entra no banco de trás da viatura. Dizemos que gostaríamos que nossas bolsas fossem conosco no banco de trás. Aos berros um policial dispara: “Não estou pedindo! Estou mandando! Agora!” Bolsas na mala. Antes da partida os policiais se saúdam em um aperto de mão. Carro ligado, aceleração. O que ficou pelo vidro traseiro foi a reunião de desconhecidos, a alegria da conquista, pedras portuguesas, céu azul, o quente das 15h e o relógio da carioca em obras. No caminho, entrelacei meus dedos nos dedos de Thalita, olhávamos entre nós. Receptividade. Acolhimento.

Figura 8 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/*A Testemunha*

**

Chegamos à delegacia pelas portas dos fundos. Antes de entrarmos, o policial me pergunta se é a primeira vez que sou detido. Porta de ferro aberta e ingressamos de fora para dentro. Fora, uma superfície de ladrilhos amarelos. Dentro, parede branca com marcas de sujeiras impressas pelo movimento dos que passaram por ali. Nos colocaram para sentar num banco de um corredor bem apertado entre uma cela e outra. Naquelas celas não ficava ninguém por muito tempo, mas elas tinham pouquíssimas passagens de ar, eram escuras e fétidas. A delegacia me causou mal-estar. Pensava como contaria a notícia para a minha família. Se ficaria mais que um dia por ali. Se minha família viria ou não me ajudar, já que eles foram contrários à ação antes mesmo que eu a fizesse. Se cancelaria o festejo de aniversário do dia seguinte. Que angústia pensar. Não pensa, que dói. Estar preso numa delegacia é como se a ideia de um futuro angustiasse e o presente não tivesse fim. 4 longas horas ali. Quando dei por mim nervoso, voltei minha atenção para Thalita, que disse que eu não deveria ficar daquele jeito, já que não tinha feito nada demais, nada fora da lei. Engraçado como a gente vai interiorizando as atmosferas instaladas por outros. Do medo para a celebração. Demos muitas risadas da situação d’eu sair de casa e ela do estágio para terminarmos o dia em plena delegacia, na Central do Brasil. Rimos mais por ser o dia do meu aniversário. Entrelaçamos as mãos algumas vezes; noutros momentos apenas silêncio. Muitas marcas de sujeiras na parede amarelada: mãos, pés, braços, costas -

aquelas marcas só podiam ser de corpos em movimento. Os policiais revezavam o olhar para nós. Às vezes era olho no olho, às vezes olhavam as páginas coladas. Cada grupo de policiais que chegava - eles só trabalham em grupos - com suas ocorrências era atualizado sobre o nosso caso. Lá pelas tantas, alguém chama os policiais do nosso caso para dentro de uma sala. De fora ouve-se assim de uma voz talvez do inspetor ou até mesmo do delegado: “Vocês estão de brincadeira! Tanta coisa pra gente resolver e vocês trazem isso?! Ele tava falando alguma coisa contra a religião? Não? Então não é intolerância religiosa! Se eu quiser, posso rasgar qualquer livro e colar no corpo!” Nunca vou me esquecer dessas palavras. Nos entreolhamos, eu e Thalita, sorriso mudo. O corpo começa a distensionar. Lá de dentro só se escuta os policiais: “Mas chefe! Mas Chefe! Mas chefe!” Poucos minutos de falatório de dentro da sala, vem um grupo de 5 ou 6 policiais - todos estavam no Largo da Carioca. De pé, encurralaram a mim e a Thalita no corredor e perguntaram com estupidez o porquê de estarmos fazendo aquilo. Respondo que sou artista e que aquilo era um trabalho artístico inspirado na minha experiência religiosa. O policial interrogador de braços cruzados, todos os outros de mãos entrelaçadas ou no bolso da calça, quase nenhum movimento. Enquanto todos eles nos colocam contra a parede de modo tão rígido e autoritário, as sujeitas das paredes pareciam dançar. Eles voltam para a sala lá de dentro e o que se ouve é: “Chefe, eles disseram que fizeram isso porque são artistas!”. Rimos outra vez do lado de fora. Riso pouco, contido. Silêncio e espera. Mais espera. Algumas pessoas que trabalham na delegacia e que, aparentemente, não eram daquele setor dos detidos começam a aparecer aos poucos. Cochicham um pouco com os policiais sobre o nosso caso, olhando para mim. As reações são diversas. “Essa porra é maluca mesmo!”, risos, balançar negativo de cabeças. Ao me prenderem do jeito em que estava performado, acho que aqueles policiais não imaginariam levar a performance para dentro da DP.

Figura 9 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/*A Testemunha*

**

Conforme o tempo ia passando, chegavam novas ocorrências. Todos os que chegavam eram meninos ou homens pretos. Um porque bateu a carteira de alguém. Outro por causa de um celular. Ou ainda um para uma “averiguação”. Nós por intolerância religiosa e atentado ao pudor. Na delegacia todos são tratados como culpados; os policiais nos olham assim. O rapaz camelô da rua 7 de setembro, que foi levado para “uma simples averiguação”, se dirige ao policial, se referindo à situação como um esculacho. Que para ele, morador da Baixada Fluminense, era mais fácil se envolver com o tráfico. Que dava um grande desânimo levar a vida honesta sendo tratado daquela maneira. Já era a terceira vez que era conduzido para averiguação. Um menino é retirado da cela escura, fétida e sem circulação de ar. Estados de perplexidade. Quase todos me olham com surpresa por me ver daquele jeito: sunga e pedaços de papel colados no corpo. Olhamos uns para os outros. Deciframentos. Entro para dar depoimento; em seguida, Talita. Eles perguntam sobre muitos dados, respondemos a todos. Quando aqueles meninos e homens eram perguntados sobre seus dados, quase sempre não batiam no sistema. Seja porque mentiam, seja porque dados como a data de nascimento ou o nome completo da mãe já se perderam no esquecimento da viagem. Cada viatura, delegacia, policial é um pouco de navio negreiro. Ali sou a testemunha de histórias que não são as minhas,

mas que só é possível encontrá-las por causa do testemunho de minha própria história. Sem muita contação, eles são fichados e logo liberados: eles passam, nós permanecemos. Por 4 horas. Talvez demore a voltar lá, talvez eles já tenham voltado por lá outras vezes.

Figura 10 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/*A Testemunha*

**

Transbordar. Muitos quiseram saber a explicação para a realização de “A Testemunha”, todos esses sequer presenciaram o ato no Largo da Carioca. A prisão foi repercutida em uma matéria de um jornal online, que compartilhei em um perfil de uma rede social. Muitos se manifestaram: amigos, familiares, ex-professores, ex-colegas de escola, de igreja e de vida, conhecidos de conhecidos e professores da Escola de Comunicação. Muitos desejam “força”. Outros perguntam se estava tudo bem comigo. Respondo que minha integridade física, mental e espiritual estava preservada. Muitos outros atribuem a ação à qualidade de um ato corajoso. Não me sinto corajoso, sou artista. Uma amiga artista visual duvida se “A Testemunha” é uma obra de arte. Uma prima alerta que o primeiro dia de meus 23 anos poderia ter sido o último de minha vida e me pedia que pensasse a esse respeito. Uma professora sugere, de modo impessoal e quase urgente, que elabore a experiência no meu trabalho final de conclusão de curso. Outra professora oferece, de modo pessoal e quase urgente, ajuda irrestrita para tratar das questões

jurídicas e apoio institucional. Amigos me abraçam e aconselham cuidado. Familiares se afastam e desaparecem.

Figura 11 – A Testemunha



Fonte: Talita Magalhães/A *Testemunha*

5 CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a analisar e discutir rotas de emergência em relação à política do desencanto. A partir da experimentação de artistas da performance pudemos entender como a problematização e a investigação a respeito da vida cotidiana abre caminhos para procedimentos artísticos ante/contra o desencantamento. No capítulo inicial, compreendemos a concepção de política de desencanto e vimos como ela ainda se incorpora, mais de cinco séculos após sua fundação, à realidade contemporânea da cidade do Rio de Janeiro.

Ao percorrermos esse caminho, observamos que o desencantamento surge no projeto de colonização das Américas, realizado pelos cristãos do ocidente europeu, e se desdobra, atualmente, como uma política de domínio territorial e corporal, executada por grupos armados, como as milícias. A adequação da vida aos modos dominantes de ser/estar no mundo é o fundamento da política de desencanto, cuja principal estratégia é a destituição do vivente de diferentes planos de enunciação de sua própria existência. Quer no âmbito da matéria, quer no âmbito da memória, a adequação se dá pela via da violência que prepara os corpos para atenderem aos desígnos de determinadas forças, como, no passado, as monarquias do ocidente europeu e, no presente, as milícias.

Assim, notamos que o desencanto é uma política que exige corpos desencantados, isto é, corpos destituídos de sua relação integrante e integrada com outras formas da natureza e, atualmente, adequado à lógica do capital. No contexto das sociedades capitalistas pós-industriais, como vimos, o desencantamento do corpo se dá através do movimento, de uma solicitação incessante e ininterrupta ao trânsito, saltando de um relacionamento, uma atividade, uma tarefa a outra. A acelerada rotatividade em que os indivíduos vivem apenas simula a inscrição de experiências corporais, de modo que dificulta a circulação de afetos e a produção do sentimento de continuidade. É isto o que é chamado de modo *teflon* de se mover e de viver. Em outras palavras, o corpo se desencanta pela impossibilidade de inscrever no mundo atos que enunciem sua existência; de inscrever em sua existência atos que enunciem o mundo.

Nessa perspectiva, o corpo desencantado é aquele que se esqueceu de sua relação com outras formas da natureza; aquele que foi impedido de se comunicar afetivamente com o mundo; aquele que foi isolado de seu entorno; aquele cujo o contorno é uma forma cristalizada. Por esse lado, como salientado nos capítulos 2 e 3, o corpo desencantando é aquele cuja pele perde sua textura/potência porosa e se transforma numa pele-teflon, ou seja, sem atrito ou aderência às experiências do mundo.

Em direção contrária a esse modo teflon de se mover e de viver suscitado por uma política de desencanto, artistas da performance têm se lançado em experimentações artísticas que possibilitam uma abertura para a circulação afetiva e da porosidade da pele, através de programas performativos. A ativação de tais programas promovem um evento artístico que relaciona muitos tipos de materialidades e sua ativação suspende o desencantamento dos corpos através da abertura a uma possibilidade performativa de circulação de afetos e integração com outras formas da natureza.

Em *A Testemunha*, me lanço numa experimentação performativa, que faz um contraponto à experiência religiosa marcada por um fechamento do meu corpo às exigências de um catolicismo cruzadístico, inimigo das diferenças. Se as páginas da bíblia, na experiência religiosa, desencantam meu corpo ao querer adequá-lo ao seu modo teflon de se mover e de viver, as mesmas páginas revestidas sobre a extensão de minha pele, em *A Testemunha*, ganham porosidade através do movimento de meu corpo. As página da Bíblia coladas em meu corpo formam uma camada dura e que limita o meu movimento pela cidade. No entanto, à medida que me movo, essas páginas vão se desintegrando – rasgando, abrindo buracos, fendas, brechas, frestas –, o que me possibilita hesitar, no sentido bergsoniano, ou seja, suspender o movimento automático que a Bíblia tentara introduzir em meu corpo.

Nesta análise em particular, hesitar é uma possibilidade de abertura a outros movimentos; de pentencer e de se afetar à potência germinativa da vida, de dar passagem a partir da porosidade da pele: de fora para dentro, engendrando as forças do mundo no corpo; de dentro para fora, contornando a subjetividade através de ações do desejo. Hesitar é uma oportunidade performativa de invenção e reconstrução de conexões destituídas pelo desencanto, como a relação entre o humano e o não-humano, o visível e o invisível, diferentes espaços-tempos e a matéria e a memória.

Mesmo cumprindo com os objetivos propostos inicialmente neste trabalho, a abordagem do tema desencanto/encanto adotada nesta pesquisa não termina por aqui, sendo possível caminhar em outras direções em pesquisas futuras. Uma delas seria avaliar em profundidade as relações de poder dos diferentes grupos que constituem o grupo armado denominado milícia, entender as relações entre eles, suas diferentes práticas de adequação de corpos e elaborar e ativar programas performativos que, nas fendas, nas brechas da política de morte em curso, afirmem uma política de vida.

Outra maneira de dar continuidade ao trabalho, brevemente acenada no capítulo 2, seria pensar a rua como matéria e meio de experimentação de uma política de vida através de programas performativos. Se as ruas, no contexto urbano, são organizadas topologicamente

para atender às demandas de uma política de morte executada via movimento, não seria possível ativá-las enquanto territórios de hesitação? Se as milícias se configuram como um Estado autocrático, não seria possível que a experimentação nas ruas, das ruas e com as ruas afirmassem sentidos de dissenso, diversidade e negociação? Como a prática de programas performativos inscreve nas ruas outros tipos de pertencimentos num contexto de desencantamento? Questões mantidas propositalmente em aberto, ativando e convocando futuros desdobramentos

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CANO, Ignacio & DUARTE, Thais. “*No sapatinho*”: a evolução das milícias no Rio de Janeiro (2008-2011). Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2012.

DUARTE, Ronald. #14 Confrontos: Performar nas urgências da cidade. **Revista 4Parede**, Recife, 5 dez. 2019. Disponível em: <http://4parede.com/14-confrontos-performar-nas-urgencias-da-cidade/>. Acesso em: 11 novembro 2020.

NASCIMENTO, Elilson. **Vulnerabilidade vibrátil: arte da performance e mobilidade urbana**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2018.

FABIÃO, Eleonora. #16 Urgência do agora: o impossível como matéria de pensamento e ação. **Revista 4parede**, Pernambuco, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>. Acesso em: 11 novembro 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 20 ago. 2020

FABIÃO, Eleonora. Performing Rio de Janeiro: estratégias artísticas en tiempos de banditocracia. **Divanes Nómades – Revista de la École Lacanienne de Psychanalyse**, Córdoba, v.3, p. 36-57, 2016. Disponível em: <https://ecole-lacanienne.net/en/publication/divanes-nomades-n-3-trazos-y-destellos-los-margenes-3/>. Acesso em: 9 novembro 2020

FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Org.: FABIÃO, E.; LEPECKI, A. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP)**, São Paulo, v.4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 2 abril 2018.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo Deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Ruminações: cultura letrada e dispersão hiperconectada*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

FILHO, Herculano Barreto. Batismo de sangue: Ritual de iniciação do RJ inclui assassinato, esquartejamento e cemitério clandestino. **UOL**, Rio de Janeiro, 22 dez. 2019. Disponível em:

[Ritual de iniciação da milícia do RJ inclui assassinato, esq
https://extra.globo.com/noticias/rio/jornalistas-sao-torturados-por-milicianos-no-rio-equipe-de-dia-foi-espancada-por-7-horas-na-zona-oeste-519747.html](https://extra.globo.com/noticias/rio/jornalistas-sao-torturados-por-milicianos-no-rio-equipe-de-dia-foi-espancada-por-7-horas-na-zona-oeste-519747.html) uartejamento e cemitério clandestino (uol.com.br). Acesso em: 11 novembro 2020.

JORNALISTAS são torturados por milicianos no Rio. Equipe de “O Dia” foi espancada por 7 horas na Zona Oeste. **EXTRA**, Rio de Janeiro, 31 mai. 2008. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/jornalistas-sao-torturados-por-milicianos-no-rio-equipe-de-dia-foi-espancada-por-7-horas-na-zona-oeste-519747.html>. Acesso em 11 novembro 2020.

LEPECKI, André. “Coreo-política e coreo-polícia”. **Ilha, Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p.43-60, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 24 julho 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Hedra, 2007.

RELATÓRIO Final da Comissão Parlamentar de Inquérito Destinada a Investigar a Ação das Milícias no Âmbito do Estado do Rio de Janeiro. **ALERJ**, 14 nov. 2008. Disponível em: http://www.nepp-dh.ufrj.br/relatorio_milicia.pdf. Acesso em 11/11/2020. Acesso em: 11 novembro 2020.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

RUFINO, Luiz & Simas, Luiz Antonio. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

RUFINO, Luiz & Simas, Luiz Antonio. *Fecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMÕES, Mariana. No Rio de Janeiro a milícia não é um poder paralelo. É o Estado. **AGÊNCIA PÚBLICA**, 28 jan. 2019. Disponível em: https://apublica.org/2019/01/no-rio-de-janeiro-a-milicia-nao-e-um-poder-paralelo-e-o-estado/?utm_source=twitter&utm_medium=post&utm_campaign=miliciario . Acesso em 11 novembro 2020.