

## PROCEDIMENTOS DRAMATÚRGICOS EM CIDADE CORRERIA: OCUPAÇÕES URGENTES, CORPOS INSURGENTES

DRAMATIC PROCEDURES IN CIDADE CORRERIA:  
URGENT OCCUPATIONS, INSURGENT BODIES

**Adriana Schneider Alcure**

**Thiago Florencio**



Adriana Schneider Alcure  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professora do Curso de Direção Teatral da UFRJ. Atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Doutora em Antropologia (PPGSA / IFCS / UFRJ) com estágio doutoral na Freie Universität Berlin. Recebeu o Prêmio de Pesquisa por Abertura de Campo do Instituto Internacional da Marionete, de Charleville-Mézières, na França, pela tese de doutorado Prix de la Recherche: Ouverture de champ - Institut International de la Marionnette.

**Adriana Schneider Alcure**  
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)

Professor of the Theater Direction Course at UFRJ. Current coordinator of the Post-Graduate Program in Arts of the Scene, School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ. PhD in Anthropology (PPGSA / IFCS / UFRJ) with doctoral internship in the Freie Universität Berlin. Received the Prize of Research by Field Opening of the International Institute of the Marionete, of Charleville-Mézières, France, by doctoral thesis Prix de la Recherche: Ouverture de champ - Institut International de la Marionnette.



Thiago Florêncio  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ)

Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professor do módulo Atualidade dos Clássicos no curso de especialização Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo. Participou do projeto de residência artística DIGIBAP, da AMI (Aide aux Musiques Inovatrices - França), que envolveu encontros entre artistas e pesquisadores de países da África francófona, França e Brasil. Membro do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro).

**Thiago Florêncio**  
Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC/RJ)

PhD in Literature, Culture and Contemporaneity at the Pontifical Catholic University, Rio de Janeiro, PUC-RIO. Florêncio is professor of the module Contemporaneity of the Classic in the course of specialization Literature, Art and Contemporary Thinking, PUC-RIO. He took part in the DIGIBAP artistic residency project of AMI (Aide aux Musiques Inovatrices - France), which involved meetings between artists and researchers from countries in Francophone Africa, France and Brazil. Member of FICINE (Black Cinema Itinerant Forum).

## RESUMO:

Este artigo apresenta algumas questões sobre o processo de criação dramaturgical da peça Cidade Correria, realizada pelo Coletivo Bonobando, formado por jovens atores de territórios populares. A dramaturgia foi construída coletivamente numa dinâmica de fricção entre estratégias de transformações urbanas para a realização dos Jogos Olímpicos, por um lado, e as táticas de ocupação dos corpos insurgentes dos jovens atores, por outro. A exploração da relação entre corpo e territorialidade, junto a reflexões sobre feridas coloniais que permeiam essas relações, foram fundamentais no processo. Diante disso, foram propostos exercícios que levaram a reflexões sobre a cena contemporânea: é possível falar de uma cena urgente, em que a proposta de descolonização radical adquire potência porque conectada a corpos insurgentes?

**Palavras-chave:** Dramaturgia; Criação Coletiva; Corpos Insurgentes; Territorialidade; Ferida Colonial;

## ABSTRACT:

This article presents some questions about the process of dramaturgical creation of the piece Cidade Correria, realized by the Collective Bonobando, formed by young actors of popular territories. The dramaturgy was built collectively in a dynamic of friction between strategies of urban transformations for the accomplishment of the Olympic Games, on the one hand, and tactics of occupation of the insurgent bodies of the young actors, on the other. The exploration of the relationship between body and territoriality, along with reflections on colonial wounds that permeate these relations, were fundamental in the process. In view of this, exercises were proposed that led to reflections on the contemporary scene: is it possible to speak of an urgent scene, in which the proposal of radical decolonization acquires power because connected to insurgent bodies?

**Keywords:** Dramaturgy; Collective Creation; Insurgent Bodies; Territoriality; Colonial Wound;

## PROCEDIMENTOS DRAMATÚRGICOS EM CIDADE CORRERIA: OCUPAÇÕES URGENTES, CORPOS INSURGENTES

Adriana Schneider Alcure e Thiago Florêncio

No dia 25 de Novembro de 2010 o helicóptero da Rede Globo transmitia ao vivo cenas da fuga de traficantes da Vila Cruzeiro após a ocupação da favela por policiais. Tratava-se de uma incursão que inaugurava novo projeto de segurança pública baseado na retomada desses territórios através das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), cujo modelo da Polícia de Proximidade tinha por princípio ocupar e se fixar no território para garantir a suposta entrada de serviços públicos, infra-estrutura, projetos sociais, esportivos e culturais.

Essas imagens, de forte apelo midiático, tornaram-se simbólicas para o novo momento de euforia que a cidade vivia após ter sido anunciada sede do maior evento global do mundo do entretenimento esportivo: os Jogos Olímpicos de 2016. Sintomaticamente, tais imagens foram usadas para a criação de um videogame em que o objetivo do jogador é atirar sobre os traficantes em fuga<sup>1</sup>. O jogo *Fuga da Vila Cruzeiro* explicita o desejo latente de muitos cariocas: exterminar a chamada “banditagem” como solução para a chegada de uma nova era de prometida “paz perpétua” para os moradores da cidade do Rio de Janeiro.

Dois anos depois desse episódio inaugurava-se a Arena Carioca Dicró, equipamento cultural da Prefeitura situado na Penha, a poucos metros da Vila Cruzeiro, local de moradia e proveniência da maioria dos atores envolvidos na peça *Cidade Correria*<sup>2</sup>. Foi dentro da Arena Dicró, por onde circulavam diariamente policiais da UPP, que ocorreu a

1 O jogo pode ser acessado neste link: [http://jogosonline.uol.com.br/fuga-da-vila-cruzeiro\\_1934.html#rmcl](http://jogosonline.uol.com.br/fuga-da-vila-cruzeiro_1934.html#rmcl)

2 Ficha técnica: Com: Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha. Dramaturgia: Criação Coletiva. Direção: Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider. Direção de movimento: Cátia Costa e Mariana Mordente Direção musical e trilha original: Ricardo Cotrim. Direção de arte: Fabiana Mimura. Iluminação: Nina Balbi. Preparação corporal: Cátia Costa. Treinamento de máscaras balinesas: Lucas Oradovschi Preparação vocal: Verônica Machado. Assistência de arte: Filipe Duarte. Direção de produção: Karla Suarez. Produção executiva: Marcelo de Brito.

residência artística<sup>3</sup> de dois anos de duração. As demandas de ocupação dos territórios da cena teatral por parte dos corpos insurgentes dos jovens que se descobriam atores, corpos estes em sua maioria negros e de zonas periféricas, friccionava explicitamente com os modelos de ocupações policiais através das UPPs. Nesse combate de ocupações, as dinâmicas de territorialização mostraram-se cada vez mais prementes no processo de criação coletiva do grupo, desembocando na peça *Cidade Correria*<sup>4</sup>, que tem a própria cidade como protagonista.

As motivações iniciais do projeto consistiam em criar relações afetivas, estéticas, culturais e políticas com os territórios ao redor da Arena Carioca Dicró. O espaço da Arena, em toda sua materialidade, também se tornou fonte de criação. Cenas nos banheiros, no porão da arena, nas rampas, escadas, na cantina, atrás das grades laterais, no pátio, foram desenvolvidas pelos atores, que criaram as dramaturgias relacionando o espaço com questões pessoais contundentes. Os funcionários da arena, os garis e policiais que trabalham no entorno e que almoçam na cantina, e eventualmente o público de algum evento matinal do espaço assistiam às improvisações, ampliando as relações durante o processo.

O primeiro mote escolhido para o trabalho foi o texto *As Bacantes* de Eurípedes. A história de Dioniso fazia muitos paralelos com uma espécie de dramaturgia imanente da própria residência. Jovens atores de territórios populares ocuparam a Arena Carioca Dicró, desafiando Penteu, metáfora das condições institucionais e dos modelos de cidade historicamente privilegiados nos projetos urbanísticos no Rio de Janeiro. Na residência, esses atores, em sua maioria negros e moradores de favelas, podiam experimentar seu lugar de cidadãos-artistas, atritando as políticas culturais excludentes e desiguais, centradas em lugares específicos da cidade.

---

3 O projeto aconteceu em 2014, através da parceria entre o Observatório de Favelas e o Grupo Teatro da Laje. Em 2015, o projeto ampliou a parceria para o Coletivo Bonobando, que havia sido criado durante o primeiro ano de residência.

4 Estreou em 30 de outubro de 2015, na Arena Carioca Dicró da Penha. Depois circulou por todas as arenas municipais. Realizou temporada no Espaço Cultural Municipal Sergio Porto, de 7 a 30 de maio de 2016 e no Teatro Ipanema em 17 de maio a 22 de junho de 2017.

A festa da Penha foi outro foco inicial de investigação<sup>5</sup>. O apogeu da festa da Penha se deu em fins do século XIX e início do XX, quando se notabilizou por ser a segunda maior festa popular da cidade, atrás apenas do carnaval. Paralela à festa sagrada, milhares de populares se reuniam ao redor da Igreja em rodas de samba, de capoeira, de expressões populares e de religiosidade afro-brasileira. Ilustres compositores participavam da festa, apresentando suas novas composições. Algumas destas canções se tornaram célebres, rendendo homenagens à santa e à cultura popular carioca. O estudo da festa da Penha encontrava analogias evidentes com o mito de Dioniso, constituindo-se como base para as pesquisas introdutórias.

Os atores pesquisaram histórias sobre a festa da Penha em suas próprias famílias e entre os vizinhos. Diversos relatos foram recolhidos, cobrindo a festa em diversas épocas, desde os anos 1920 até episódios mais recentes de 1960, de 1980, de 1990, possibilitando reflexões sobre a história oral da festa e sobre as mudanças sócio-culturais e políticas da região. Os atores elaboraram criações de personagens a partir das pessoas que lhes forneceram os relatos. Diversos exercícios se originaram destes materiais, que friccionavam realidade e ficção. Entretanto, a festa da Penha não capturava por inteiro os desejos e questões dos jovens atores. Havia ali uma distância temporal, geracional, que impedia uma aproximação mais vigorosa com pulsões e movências contemporâneas destes jovens. Era preciso desvendar a presença individual destes atores para dilatar as conexões com os múltiplos territórios da cidade.

Então a própria experiência de vida dos atores, seus corpos e trajetórias se constituíram como territórios sensíveis a serem cartografados e percorridos. Estes materiais subjetivos foram transpostos para as investigações cênicas. Estas dramaturgias pessoais funcionavam não só como metodologias pedagógicas para a qualificação profissional destes jovens, mas, especialmente, problematizavam as políticas dos corpos em criação. Assim, a composição de performances passou a se apoiar em materiais auto-biográficos, que também eram desenvolvidos em exercícios e técnicas com a intenção de revelar poéticas de si.

---

5 O mote de investigação sobre a festa da Penha e sua relação com o texto *As Bacantes*, de Eurípedes foram propostos pelo professor Veríssimo Junior, coordenador da residência e diretor do Grupo Teatro da Laje.

A figura do bufão se tornou uma chave para os atritos micropolíticos e macropolíticos que iam surgindo durante a pesquisa. Em seu sentido mais geral, o bufão é uma figura fundamental no campo da comicidade, que tem no desafio ao poder uma de suas características emblemáticas. O bufão é um perdedor por excelência, porque não tem medo de perder. É aquele que diz verdades escondidas, que desafia as contradições sociais, as hierarquias políticas, que revela um mundo ao contrário. O bufão opera o grotesco, sem recalcar sua libido, desafia através da palavra, questiona a ordem estabelecida. Trabalhar a bufonaria com estes atores significou desenvolver uma forma de presença como empoderamento de si, como coragem de estar no mundo. Nestes experimentos, foram produzidas dramaturgias que perpassavam temáticas sobre o poder, que utilizamos em ações performativas na rua e em espaços públicos.

As relações entre os territórios subjetivos, essas dimensões de si, e os territórios objetivos, espaços específicos da cidade, conduziram o processo a interrogar sobre a noção de personagem. Se por um lado, as dramaturgias pessoais foram importantes para os processos de formação política e pedagógica dos atores, por outro, resultavam numa cena muito conectada a traumas pessoais, quase terapêuticas. Este material pessoal interessava ao processo apenas na medida em que estabelecia conexões com campos políticos mais amplos. A auto-biografia não era suficiente ao que se buscava como caminho para o espetáculo. Era preciso encontrar procedimentos que dilatasse a personalidade, de modo a escapar a um possível naturalismo redutor. Daí a figura do bufão como chave para desencadear um riso sobre si mesmo, sobre suas próprias perdas e traumas. Um outro procedimento fundamental no processo foi a amplificação da personalidade auto-biográfica para o conceito de tribalização. O exercício sobre as tribos<sup>6</sup> foi um dispositivo chave para a elaboração dos personagens e para a compreensão das políticas de subjetividades implicadas na dramaturgia<sup>7</sup>.

É relevante observar a emergência de uma cena contemporânea que vem evidenciando os corpos “minoritários”, que colocam em xeque veios de produções artísticas historicamente excludentes. Estas cenas têm sido protagonizadas por

---

6 Este exercício foi desenvolvido por Natã Ferreira Lamego, aluno do Curso de Direção Teatral – ECO/UFRJ, durante o processo de encenação de *Macunaíma*, exercício de Direção VI, orientado pela Prof. Adriana Schneider, em 2014.

7 Este procedimento dramaturgico será analisado em outro artigo.

artistas que aderem às opções estéticas, às linguagens, suas experiências de vida, suas vivências de mundo. É possível falar de uma cena urgente, feita por um corpo insurgente que comporta dramaturgias específicas, que adquirem potência porque conectadas a corpos específicos? Esta cena urgente coloca em foco o debate das políticas identitárias referentes aos contextos locais. Nesse sentido, o aporte conceitual dos estudos pós-coloniais e decoloniais, como por exemplo em Stuart Hall (2016) e Walter Dignolo (2008), tem se mostrado eficaz para o questionamento destes procedimentos e contextos artístico-culturais contemporâneos. Quando observamos que é preciso problematizar esta cena contemporânea, por meio de dramaturgias que correspondem, por potência, a determinados corpos e não a outros, estamos arriscando um exercício de descolonização radical da cena, como um projeto de abalo necessário no sensível hegemônico.

Ao identificar e definir estes corpos como insurgentes, estamos considerando um tipo cena que vem despontando no contexto contemporâneo brasileiro que traz para a visibilidade corpos que, em geral, não estão presentes em certos nichos da arte. Estamos falando de corpos de atrizes e atores negros, por exemplo, que no espelhamento perverso da sociedade brasileira, ainda são pouco vistos nas artes da cena. No imaginário televisivo brasileiro, o olhar do espectador se habituou a ver estes corpos representando personagens subalternos, estas são as imagens hegemônicas. No contexto teatral brasileiro, quantos negros e negras vemos em cena? Como são vistos? Quantas companhias de artistas negros estão em atividade? Quantos diretores e diretoras negros?

Este debate se conecta a uma mudança significativa destes paradigmas, notada nos últimos anos, que vem sendo problematizados pela retomada dos debates micropolíticos no Brasil. Talvez, se possa eleger como marco, o ano de 2013, quando estas agendas ganharam visibilidade nas ruas de forma distinta, talvez mais contundente que em períodos de crises anteriores. Os protestos políticos que eclodiram nas ruas, por exemplo, operaram a crise macropolítica a partir de planos e agendas micropolíticos; se organizaram a partir das redes sociais e uso dos recursos de internet; aboliram a necessidade de lideranças; criaram contrapontos de informações às mídias corporativas; articularam-se de forma suprapartidária, evidenciando a crise da representação;

criaram outras formas de manifestação e organização políticas, rompendo com dispositivos tradicionais de militância. Colocaram em cheque as economias globais, os modelos econômicos, os modos de vida, o colapso capitalista. Os manifestantes, de perspectiva progressista, falam em sonhos; defendem liberdades individuais; lutam pelo fortalecimento dos feminismos, contra o racismo, contra a intolerância religiosa; intensificam-se os debates sobre gênero, legalização das drogas; colocam em evidência a gravíssima crise ambiental, que comprometerá o futuro a curto prazo. Estas ações de protesto e ativismo utilizam recursos e dispositivos da arte, retomando os debates entre estética e política, com entendimento de que forma é também conteúdo, reposicionando alguns artistas e os trazendo para dentro desta cena.

Esta abalo paradigmático não será analisado detalhadamente neste texto, mas muito poderia ser observado para a noção de corpos insurgentes que estamos trazendo para o debate. Já é possível detectar sintomas que vem desencadeando críticas ácidas e irreversíveis no campo da arte. Em 2015, por exemplo, a Cia Os Fofos em Cena foi alvo de críticas pelo uso de *black face* em seu espetáculo *A mulher do Trem*, tendo que cancelar a temporada que seria realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo<sup>8</sup>. A retomada do complexo debate sobre apropriação cultural também é uma outra consequência destas discussões.

Foi nesse contexto que se pensou um trabalho específico em que fosse possível experimentar de forma mais minuciosa a relação coletiva e subjetiva entre corpo e território. Daí o convite feito para que se realizasse uma oficina com o grupo<sup>9</sup>. A proposta tinha como eixo quatro ações fundamentais: a cartografia, a deriva, o achamento de objetos e o despacho. O que deu liga a essas ações foi o princípio de acaso como potência e prática estética capaz de ativar a fisicalidade dos corpos na emergência local do presente imediato. Esse trabalho resultou em materiais escritos por parte dos atores que, de forma indireta, contribuíram para a dramaturgia do espetáculo. Jardila Batista, uma das atrizes do Bonobando e moradora da Vila Cruzeiro, explicitou em um de seus

---

8 A produção decidiu pela realização de um debate, que pode ser visto na íntegra aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=LG\\_cRXBsKfE](https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE)

9 A oficina partiu de pesquisas e ações de "deriva etnográfica" propostas por Thiago Florencio. Desde 2010 venho articulando essas proposições, inicialmente em residência artística com o coletivo DIGIBAP (Digital Brésil-Afrique-Provence) e posteriormente dentro do programa de Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RIO.



escritos esse embate entre as ocupações dos corpos das juventudes periféricas com as ocupações do corpo do Estado através do aparato militarizado das UPPs.

Ate cinco anos atrás antes da invasão da UPP, eu me sentia uma criança livre, com os pés descalços, que saia correndo, brincando com os amigos se divertindo pelas rua da comunidade como se fosse um terreno cheio de grama verdinha, verdinha brincava livremente as vezes pisava em gravetos furando os pés caia e se machucava, mais sabia que no outro dia ia sara para começar tudo de novo. Agora me sinto um soldado corajoso obrigado a pisa em um campo minado sem saber o que fazer, sem saber oque vai acontecer, mais sabendo que iria morrer a qualquer momento. Esses sentimentos só percebi depois do exercício, porque me acostumei com tudo isso que aconteceu depois da invasão.<sup>10</sup>

O exercício a que Jardila se refere em seu texto foi o da oficina de *deriva etnográfica*<sup>11</sup> proposta que envolvia, num primeiro momento, exercícios de cartografia aliados à prática de deriva. As práticas cartográficas têm se revelado cada vez mais presentes em experimentos artísticos no mundo contemporâneo. São muitos fatores em jogo para entender essa virada cartográfica da contemporaneidade. Não vem ao caso explorá-los neste artigo. De todo modo, parece haver um movimento comum nesses diálogos entre práticas artísticas e cartográficas: a necessidade de desviar-se dos dispositivos de controle que tolem e ameaçam os fluxos afetivos dos corpos nos territórios. Isso se torna ainda mais notório quando se tem em mente o fato de que a razão ordenadora do espaço está na raiz daquilo que se entende por cidade, principalmente a partir do Renascimento europeu, cujos modelos ideais de cidade foram transpostos para o Novo Mundo a partir do século XVI. As cidades coloniais foram, muitas das vezes, frutos de planejamentos estratégicos que se valiam de uma suposta neutralidade objetiva da geometria analítica para projetar no espaço a ordem social hierárquica almejada (Rama, 2015). O primeiro Mapa-Mundi, publicado no famoso Atlas de Mercator (1636), evidencia esse jogo semiótico em que a pretensão de um senso de

10 Texto escrito a partir de proposições e exercícios da oficina de *deriva etnográfica*.

11 Esse conceito é esmiuçado no artigo <http://revistared.com.br/artigo/38/especies-de-despachos>.

objetividade geométrica busca apagar os principais elementos que definiram a Europa como fonte preferencial de significado para o resto do mundo (Rabasa, 2015).

A crença na neutralidade e objetividade dos mapas, hoje transposta para o universo digital de fotografias satélites (a exemplo do *Google Maps*) é ainda muito forte. Essa crença foi desmontada tão logo realizamos a primeira proposta de exercício cartográfico com o Coletivo Bonobando. Tratava-se, num primeiro momento, de gerar um mapa digital através das coordenadas do endereço de cada um dos atores do coletivo. A partir desse mapa, fornecido pela plataforma *Google Maps*, foram gerados pontos aleatórios ao redor do endereço de cada ator, utilizando um aplicativo desenvolvido pelo artista e pesquisador de ferramentas livres Ricardo Palmieri<sup>12</sup>. A ideia da oficina, fundamentada na prática do aleatório como exercício de potencialização dos espaços afetivos, era fazer com que eles encontrassem (ou fossem encontrados, esse é o jogo) por algum objeto nesses pontos casuais marcados nos mapas. Os objetos encontrados seriam levados para a sala de ensaio no dia seguinte. Acontece que muitos deles, moradores de favelas, não tinham seus endereços precisados nos mapas. Suas ruas nem sempre existiam. Outras vezes, o nome de uma rua que estava no *Google Maps* não coincidia com o nome conhecido pelos moradores do bairro. Ou seja, evidenciou-se que a suposta neutralidade objetiva do *Google Maps* esconde padrões narrativos sobre os territórios: há lugares que o aplicativo não percebe, ou não quer perceber, pois não importa sua visibilidade cartográfica, incluindo os habitantes deste territórios em suas subjetividades, diante da hegemonia representativa de certos espaços.

O objetivo desse exercício cartográfico é de explorar uma disjunção entre a abstração cartográfica e a materialidade inusitada dos encontros dos corpos que caminham num exercício aberto ao surgimento de acasos. A busca por efêmeros pontos aleatórios situados no mapa força a pessoa a jogar o corpo para lugares e situações inusitados, fazendo desse jogo disjuntivo entre abstração cartográfica e fisicalidade dos corpos uma possibilidade efetiva da emergência de um espaço afetivo e performativo, em que se destacam acontecimentos e eventos relacionais e sensoriais. Ou seja, os pontos aleatórios servem como elemento mobilizador de derivas. Não é o caso aqui traçar uma genealogia deste termo e de suas práticas. Basta compreender que a

12 Para mais informações sobre Ricardo Palmieri: <http://www.vjpalm.com/p/quem-sou.html> e <http://www.noisetupi.com.br/>.

deriva, conceituada pelos situacionistas nos anos 1950, tinha por base uma postura sociopolítica que visava pensar e sensoriar, através de deslocamentos corporais, os múltiplos e complexos fluxos da cidade em contraposição à centralidade narrativa dos planos urbanísticos. Como relata a atriz Vanessa Rocha em seu texto escrito a partir das derivas, “o acaso não é acaso se ele era o objetivo do corpo e da alma”<sup>13</sup>. E Karla Suarez, outra atriz do coletivo:

A rua fala e conta histórias. Penso, às vezes, que com o olhar viciado do cotidiano esquecemos de realmente enxergar. Nos tornamos cegos com visão. Olhamos e não vemos aquilo que pensamos enxergar. No concreto das coisas há muito mais de subjetivo do que podemos imaginar.<sup>14</sup>

É interessante notar que as práticas estéticas de caminhadas pelas cidades, tornadas mais notórias a partir do ato de flunar tal qual proposto por Baudelaire na Paris do século XIX, são quase sempre relacionadas a momentos de intensas reformas urbanas que buscam criar novos tipos de controle sobre os transeuntes da cidade<sup>15</sup>. Se o ato de flunar emerge como contranarrativa dos planos urbanísticos de Haussman em Paris, o mesmo parece acontecer com nosso trabalho junto ao Bonobando, ocorrido justamente no período áureo das reformas urbanas em função dos Jogos Olímpicos de 2016. É como contra-narrativa dos planejamentos urbanísticos que visam traçar a cidade como um plano capaz de ordenar e controlar o fluxo dos corpos que estes se insurgem em derivas pelas cidades.

No nosso caso, os corpos insurgentes não estão necessariamente postos diante de um Porto Maravilha, ou de uma cidade em plena remodelação de embelezamento urbanístico. O que resvala para os atores vivendo em bairros periféricos com assistência precária do Estado é um acirramento da violência por parte de um controle policial mais

13 Texto escrito a partir de proposições e exercícios da oficina de deriva etnográfica.

14 Texto escrito a partir de proposições e exercícios da oficina de deriva etnográfica.

15 O mesmo acontece com João do Rio em relação às reformas Pereira Passos no Rio de Janeiro, ou à reconstrução urbanista do pós-guerra em Paris no momento situacionista, ou com Helio Oiticica e seu projeto de deambulações “delirium ambulatorium” pelas ruas reviradas do centro do Rio de Janeiro durante as construções do metrô.

sistemático, como ocorreu a partir das ocupações da Vila Cruzeiro a partir das UPPs. Hugo Bernardo, ator do Bonobando e também morador da Vila Cruzeiro, assim relatou sua prática de busca dos pontos aleatórios, que foram numerados no mapa:

Eu busquei por pontos que eu não costumo passar (o 2 e o 3). O 2 é a nova boca de fumo e o 3 é a nova sede da UPP. E como previsto, as fotos perto da UPP e a recolha de objetos não foi possível. Começou uma operação na favela e era águia, era caveirão e eu... louco, buscando por algo. Tive senso que o ambiente estava mais perigoso que o normal e descí. Nessa corrida pra casa, eu encontrei uma armação de bicicleta acorrentada numa grade e me questionei "Quem está preso afinal?".<sup>16</sup>

Nesse jogo disjuntivo entre cartografia e deriva, tal qual analisado anteriormente, a busca por pontos aleatórios aciona um tipo de presença diferenciada do corpo no território, em que a fisicalidade dos afetos parece reverberar outro tipo de vínculo entre sujeito e objeto. É o que parece ocorrer com Hugo. Coincidentemente, os pontos em seu mapa referiam-se a dois lugares antagônicos e marcantes no cotidiano da Vila Cruzeiro: a boca de fumo e a UPP. Impossibilitado de chegar a esses pontos porque ocorria então uma "operação", muito comum diga-se de passagem à época da experiência, é na volta para casa que um objeto se apresenta a ele e gera um questionamento possivelmente difícil de ocorrer em circunstâncias cotidianas. Ao ver uma armação de bicicleta presa numa grade ele se pergunta: "quem está preso afinal?".

Questionamento sociológico, político e filosófico de um corpo que desvia dos pontos de tiroteio ao mesmo tempo em que, ao sentir seu próprio corpo libertando-se pelos fluxos do acaso num jogo de deriva, é capaz de enxergar num objeto aparentemente banal uma pergunta existencial sobre os estados de aprisionamentos da sociedade. São aqueles, em sua maioria negros e pobres objetificados pelo sistema marcadamente racista e classista, encarcerados nos grandes presídios, nos sub empregos e na subalternização de suas humanidades, que sofrem mais diretamente os males dos aprisionamentos. Há moradores cerceados de ir e vir por conta de tiroteios entre policiais e traficantes em

16 Texto escrito a partir de proposições e exercícios da oficina de *deriva etnográfica*.

seus bairros, e há transeuntes cercados pelas muralhas do medo cotidiano em função da violência urbana. Por outro lado, as classes mais favorecidas têm a opção de se apartar numa aparente segurança entre condomínios e blindados.

Numa outra perspectiva, estamos todos aprisionados pelas mais diversas mercadorias de uso cotidiano. Objetos reduzidos a suas funções que, como lembra Lepecki, “subjugam e governam subjetividades” (Lepecki, 2012). Os objetos aprisionam e comandam nossas vidas. Desde celulares até brinquedos aparentemente inocentes, eles completam aquilo que Debord chamou de *colonização da vida social* (Lepecki, 2012). Quem está preso afinal?

Diante disso, vale retomar a pergunta feita por Moten e replicada por Lepecki: como descolonizar os objetos e sua relação com sujeitos, ou melhor, como transformar o objeto em coisa? Lembrando que o colonialismo, em sua prática, busca objetificar sujeitos que subjuga, transformando-os em mercadorias. Depois dos exercícios com mapas, pontos aleatórios e derivas propostos para os atores ao redor de suas residências, foi solicitado que trouxessem os objetos encontrados à sala de ensaio no dia seguinte. Juntaram-se em grupos de três a quatro pessoas. O procedimento era que transformassem os objetos coletados numa coisa comum. Um exercício que implicava buscar a alteridade das coisas ao mesmo tempo em que estas deveriam agenciar-se num bem comum. Exercício que implicava também ressignificar seus territórios e os objetos neles coletados aleatoriamente através de uma alquimia em que tais objetos ganhassem uma vida coletiva. Isso feito, preparamos para o dia seguinte a incursão pela Vila Cruzeiro onde seriam despachadas tais coisas e, para isso, cada grupo teve que escolher onde seria o ponto de ferida colonial para o despacho.

O despacho aqui proposto não deve ser pensado como prática litúrgica das religiões de matriz africana, cujos conhecimentos milenares de ingredientes específicos são usados caso a caso para equilíbrio energético, mas como princípio ativo de operar pela imanência do terreno áspero e pela multiplicação de perspectivas singularizantes das materialidades, através das quais as coisas falam. Assumir o despacho como operador conceitual, poético, político.

O conceito de *ferida colonial*, por sua vez, vem de Gloria Anzaldúa, intelectual estadunidense de origem mexicana que em seu livro *Borderlands, La Frontera*, discorre

sobre a fronteira México-Estados Unidos como “una herida abierta where the third world grates against the first and bleeds” (Anzaldúa, 1987). Procurar por esse lugares de ferida colonial conduzem a outro tipo de busca, em que o território assume-se enquanto lugar fraturado pelos regimes hierarquizantes dos projetos modernizadores, cujo arranjo ordenador de seus planos de cidade, faz proliferar uma série de feridas que, apesar das contínuas tentativas do sistema capitalista de invisibilizá-las, não cessam de friccionar os limites da Modernidade.

A discussão coletiva dos atores divididos em grupos para chegar a um senso comum sobre qual seria o principal ponto de ferida colonial foi muito produtiva. Foram escolhidos três pontos: o Campo do Saracutaco, o Ponto do 13 e a Praça do Inter. Ao chegarmos no Campo do Saracutaco, local do primeiro despacho, o ator Thiago improvisou uma entrega de “gás do amor” ao cantar a melodia do caminhão de gás. No segundo ponto, o Ponto do 13, realizou-se um rito, com referências católicas, em que o pão e o suco de uva foram compartilhados em nome dos mortos na favela. O suco foi jogado sobre uma pedra fincada bem na esquina. O último ponto, onde foi instalado um container da UPP, os meninos realizaram brincadeiras de rua comuns nas favelas, como jogo de taco, prejudicadas depois da presença policial.

Apesar das reformas tentarem promover o ordenamento da cidade guiado por um desenvolvimento mercadológico e altamente hierarquizante, esses projetos não são sustentáveis pois os corpos continuam a insurgir, sempre propondo novos usos da cidade, ressignificando os lugares de atrito das feridas coloniais. Por fim, fechamos com a descrição feita por Hugo a respeito das ações propostas nos pontos de ferida colonial.

*Eu, quando acordei, já fiquei preocupado porque no dia anterior a bala tinha comido, como de costume. E já tava puto porque pensei que tínhamos que abrir mão desse fechamento por causa da situação.*

*Mas não. Meu lugar sempre me surpreende. A situação se acalmou como se nada houvesse acontecido no dia anterior. E então nós fomos. Fizemos o percurso que faço todos os dias de volta pra casa. Mas dessa vez não estávamos só eu, Jardila, Dani e Igor. Dessa vez tava a tropa na procissão, bonobando na cajá. E eu sentia que estávamos preparados para qualquer possível*

*eventualidade, a gente tava junto. A gente tava sagaz como qualquer um da Vila Cruzeiro.*

*O primeiro ponto de despacho foi no lugar onde tenho as maiores lembranças da Vila Cruzeiro, no campo do Saracutaco. Todos os sábados com pão e mortadela e muito futebol com os amigos. Aquele campo que vivia cheio, independente do horário, tava vazio. Na verdade tinha só com um menino com uma bola murcha.*

*O PONTO DO 13 (...), ponto "vida e morte" [local do segundo despacho]. Nessa mesma rua, um pouco mais a cima, a boca. Onde muitos do Saracutaco largaram a bola e foram se arriscar na atividade. Esses que nem pensariam em derramar o suco. PECADO MORTAL! E o pão sim, o pão era dividido com geral.*

*Continuamos a descer a Aymoré ... Até que chegamos na rua do mineirinho, na rua da feirinha, na rua do lazer digital e agora também rua do container da UPP. E então fomos pra praça onde tinha a antiga quadra do inter... BRINCAMOS LEGAAAAL!*

*Nós (Eu, Lívia e Igor) que conhecemos tão bem aquele espaço. Zoamos na praça, na NOSSA praça do inter. Na praça que participamos de campeonatos de futebol, jogos de taco, soltamos pipas, jogamos queimados, dançamos e curtimos as festas de final de ano.*

*E a bola murcha encontrada anteriormente não mais existia. Estávamos cheios, estávamos preenchidos de alegria por estar lá mostrando pra praça o nosso trabalho. Retribuindo tudo o que já nos foi proporcionado.*

*FLANEEEEEEEEEEEEEEEEEEI ♪*

*Quanto tempo eu não sentia esse meu lugar tão plenamente.<sup>17</sup>*

17 Idem.

## REFERÊNCIAS:

ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera: the new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Foundation Books, 1987.

HALL, Stuart. O espetáculo do outro. In: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; Apicuri, 2016.

LEPECKI, André. Nove variações sobre coisas e performance. *Revista Urdimento*, n. 19, Santa Catarina, p. 93-99, novembro de 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, 2008. (287-324).

RABASA, José. Alegorias do Atlas. In: *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento/ Organização de Sabrina Moura*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo, Boitempo, 2015.