

O PODER DA ARTE

novas insurgências estético-políticas em Belo Horizonte

João Paulo de Freitas Campos

Graduando em Ciências Sociais

Universidade Federal de Minas Gerais

Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET - Ciências Sociais - UFMG)



3 Anos de "Praia" - Foto: Priscila Musa

Nos últimos anos o Brasil tem sofrido profundas transformações políticas, tanto na esfera oficial do poder quanto nas formas de mobilização e associação das pessoas em movimentos sociais, grupos de reivindicações específicas e, *last but not least*, mobilizações artísticas insurgentes. Essas manifestações se apresentam como performances que animam uma “política de presença maciça e unificada” – para lembrar os termos que Diana Taylor emprega em sua análise do cenário político instaurado no México após as eleições de 2006, fortemente marcado pela participação democrática performática em seu devir processual (Taylor, 2013: 148).

Nesse contexto, práticas biopolíticas neoliberais de governo e gestão do espaço urbano e da arte vêm se expandindo e se enraizando no quadro político do país. Destaca-se nesse processo – e para esta discussão específica – a expansão da retórica da cultura e arte no planejamento urbano da cidade, promovendo processos de gentrificação da cidade com a criação de aparelhos culturais oficiais como Museus, Centros Culturais, Bibliotecas, Teatros, Festivais de Música etc. Essas estratégias oficiais de gestão da cultura e do espaço urbano são impulsionadas em detrimento da dinâmica cultural e espacial características dessas regiões, seguindo as regras do jogo do capitalismo neoliberal.

Com a eleição do prefeito Márcio Lacerda no ano de 2009, Belo Horizonte sofre uma intensificação deste processo e, em resposta ao decreto número 13.863/2010, sancionado pelo prefeito, surge o movimento “Praia da Estação”. Como aponta Rena *et al* (2013), sobre o decreto supracitado:

O decreto limitava a realização de eventos na Praça da Estação, área na região central da cidade que apresenta qualidades cívicas para receber eventos de grande porte: é plana e permite aglomeração de um grande número de pessoas. Esta medida polêmica deu continuidade às políticas urbanas de cunho nitidamente mercadológico, emplacadas pelo prefeito desde o início de seu primeiro mandato (Rena et al 2013: 80).

A “Praia da Estação” foi, portanto, o estopim de uma expansão exponencial de mobilizações que deram início a um processo de construção coletiva – ou conectiva – de novos arranjos de associação e formas de produção artística e experiência urbana. O movimento promove encontros lúdicos e carnavalescos de ocupação da praça supracitada, alvo do decreto 13.863/2010. As pessoas se reúnem para desfrutar coletivamente da cidade, com roupas de banho, bicicletas, guarda-sóis, boias, bolas de futebol e, assim, concorrem para a transformação da estética urbana da cidade e constroem uma alternativa criativa – com forte apelo estético – e performativa de experimentar o espaço urbano em meio à música, sol e jatos de água desengatilhados por um caminhão pipa.

Diversas mobilizações do gênero surgiram na cidade, configurando um quadro *sui generis* de redes sociais que mobilizam a arte e a festa para reivindicar questões políticas, urbanas e artísticas, com forte apelo estético. Essas mobilizações reinventam espaços abandonados ou lugares que são palco de controversas públicas – como a Praça da Estação –, fendas ou focos do mapa biopolítico oficial, para expor tensões sociais e reivindicar mudanças específicas ou estruturais através de encenações performáticas. São ritos de rebelião, no sentido que Max Gluckman (2011) dá ao termo, que ambicionam reviver os espaços comuns de convivência e construção coletiva na cidade e transformar a lógica de produção artística – como é o caso do Sarau Vira-Lata, Sarau Comum, Espaço Comum Luiz Estrela, Duelo de MC’s, dentre outras mobilizações performativas. Esses grupos apostam no bom e velho *doing things together* para demonstrar sua indignação pelo cerceamento da vida pública e produção artística promovidos pelo poder público e seus dispositivos e, principalmente, transformar a arte e a cidade através da ação concreta. Ao invés de simplesmente exigir mudanças, essas pessoas agem, fazem com as próprias mãos, ocupando a cidade criativamente e produzindo uma *diferença* através de ações de levante, experiências de pico espalhadas pelas ruas e praças da cidade (André, 2011).

Creio que outras duas mobilizações do gênero devem ser mencionadas sucintamente nesta breve discussão, as duas sendo indiscutivelmente boêmias, insurgentes e de cabal importância para esta nova tendência de imanência na

vida urbana e produção artística alternativa belo-horizontinas: O Duelo de MC's e o Sarau Vira-Lata. Começamos com o Duelo de MC's (doravante Duelo).

Espaço comum por excelência, o Duelo reúne pessoas de vários estilos, *backgrounds* e regiões de Belo Horizonte. Rico em diversidade cultural e indiscutivelmente rebelde, o evento, organizado pelo “Coletivo Família de Rua”, tinha o Viaduto Santa Tereza como palco, espaço tradicionalmente ocupado por movimentos sociais e artísticos da cidade. Atualmente o local está interdito devido a obras – mais um processo de enobrecimento e sequestro do “comum” no centro de BH – e, dessa maneira, o evento está acontecendo em outros lugares da cidade. O mais importante: a porta da prefeitura da cidade, novo palco preferido dos MC's.

A experiência é singular: entre uma multidão plural, seguimos nas noites de sexta-feira da cidade, entre tragos e improvisos. Cabe ressaltar que os MC's participam ativamente das lutas urbanas em Belo Horizonte, autonomamente ou se mobilizando em associação com movimentos sociais e outros grupos.

Resultado profícuo da atividade de alguns MC's e integrantes de um sarau de periferia chamado “Coletivoz”, o Sarau Vira-Lata surgiu em 2011 com o objetivo de ocupar a cidade com a produção artística, reinventando o espaço urbano e a arte através de saraus nômades, boêmios e rebeldes. Manifestação ao mesmo tempo artística e política, os vira-latas desterritorializam e reinventam tanto a experiência na cidade como a produção e circulação da arte, recolocando a rua como espaço de sociabilidade de atores plurais e promovendo intervenções na paisagem urbana da cidade de Belo Horizonte. Assim, estes artistas errantes, boêmios, loucos de rua, militantes de movimentos sociais, enfim, esta riquíssima gama multitudinária que compõe a emergente cachorrada de rua incorpora fortemente a nova tendência das lutas políticas e estéticas na metrópole, através de performances nômades em eventos regulares organizados pelo “Sindicato dos cachorros de rua”^[1].

Para concluir esta brevíssima discussão, apontarei alguns elementos indispensáveis à reflexão sobre essas novas manifestações estético-políticas (ou *artistas*, como são chamadas comumente). Primeiramente, o conceito de “drama social” proposto por Victor Turner se torna importantíssimo para a compreensão de elementos centrais destas manifestações. Segundo o autor,

“dramas sociais são [...] unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito” (Turner, 2008: 33) e possuem fases específicas em que as tensões sociais podem se reorganizar na vida pública das pessoas ou se prolongar. Os ritos, segundo o autor, vão servir para a busca de uma ordem, um rearranjo estrutural e anti-estrutural da sociedade através de performances dramáticas. Como unidade processual, o drama social da *formação de novos processos destituíntes e constituintes* na sociedade belo-horizontina, tanto na sua dimensão política, urbana ou estética, nos é apresentado de maneira multivocal – ou polifônica. De um lado, diversos artistas e ativistas são reagregados à lógica biopolítica de gestão da arte, penetrando em eventos e editais oficiais do Estado-capital (como exemplo disso podemos citar a participação ativa dos vira-latas nas programações oficiais das duas últimas Viradas Culturais de Belo Horizonte, em 2014 e 2013; o lançamento de discos de MC’s; lançamento de livros de artistas rebeldes etc.). Após momentos de ruptura e declaração de um inimigo comum – mesmo que de maneira latente –, esses novos *ativistas* performáticos se reagregam parcialmente à sociedade.

Isto nos leva a uma questão cara a pensadores pós-estruturalistas: a produção de novos processos constituintes através de atividades culturais inovadoras e processos destituíntes por protestos políticos, construindo novos arranjos de vida. Isto é tudo que o Estado-capital mais teme e, com ele, o campo das artes. O maior medo dos estabelecidos é a insurgência autônoma de atores liminóides. A negociação e subsequente incorporação destes agentes em circuitos oficiais de eventos culturais faz parte de uma etapa do drama social. Porém, a maioria dos *ativistas* permanece em sua “liminaridade constituinte” e pluralidade ontológica, construindo novas formas de ser, fazer e pensar, simultaneamente nas fendas desta “oficialidade inimiga” e em seus centros, por dentro e por fora.

A análise e compreensão destes fenômenos é tarefa difícil e, obviamente, impossível de dar cabo neste curto texto. Nesse sentido, termino a discussão levantando duas questões que, espero, estimulem pesquisadores de várias áreas – não só antropólogos e sociólogos – a voltarem sua atenção para esta questão, importantíssima para o mundo contemporâneo e que, creio eu, o olhar antropológico tem muito a acrescentar. Podemos pensar em novos arranjos de

produção, circulação e apreciação da arte que, mesmo atuando “do lado de dentro” dos mundos da arte oficiais, promovem uma inovação processual – tanto política como artística e existencial – por meio da subversão e reinvenção das regras do jogo do mundo contemporâneo? Finalmente, qual é o papel dessa arte nos grandes centros urbanos contemporâneos? Como nos lembra Diana Taylor, “a política é um processo, um compromisso diário, uma forma de vislumbrar um futuro, um fazer (*doing*) e uma coisa feita (*things done*) – o que, aliás, também é a definição de performance” (Taylor, 2013: 148). Creio que esta asserção pode ser estendida para a experiência social em sua totalidade.

Referências bibliográficas:

CAMPOS, João Paulo de Freitas. 2014. *Boemia artística e paisagem urbana: o ruído vira-lata*. Belo Horizonte: 3º Colóquio Ibero-americano de Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto (Anais).

GLUCKMAN, Max. 2011. *Rituais de rebelião no sudeste da África*. Texto de aula: Antropologia 4. Brasília: UnB.

RENA, Natacha; BERQUÓ, Paula; CHAGAS, Fernanda. 2013. “Biopolíticas gentrificadoras e as resistências estéticas biopotentes”. *Lugar comum*, 41: 71-88.

SCHRÖTER, Susanne. 2004. “Rituals of Rebellion – Rebellion as Ritual: A Theory Reconsidered”. In: KREINATH, Jens; HARTUNG, Constance; DESCHNER, Anette (org.), *The Dynamics of Changing Rituals: The Transformation of Religious Rituals within Their Social and Cultural Context*. New York: Peter Lang. pp. 41-57.

TAYLOR, Diana. “Performando a cidadania: artistas vão às ruas”. *Revista de Antropologia*. 56 (2): 137-150.

TURNER, Victor Witter. 2008. *Dramas, campos e metáforas*. Rio de Janeiro: Eduff.

João Paulo de Freitas Campos

Graduando em Ciências Sociais

Universidade Federal de Minas Gerais

Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso
de graduação em Ciências Sociais - UFMG.

Currículo Lattes

[1] Tratei desta manifestação artística em especial em alguns artigos, sendo que um já está publicado nos anais do “III Colóquio Ibero-americano de paisagem cultural, patrimônio e projeto” (2014).