

Centro em Rede de Investigação
em Antropologia, Instituto
Universitário de Lisboa, Portugal.

PAULO RAPOSO

A “REVOLTA DAS BARCAS”: SOBRE SILENCIAMENTO PERFORMATIVO E IMATERIALIDADE DO PROTESTO NA (IN)VISIBILIDADE CONTEMPORÂNEA DAS PERIFERIAS URBANAS

RESUMO

Neste artigo pretendo pensar do ponto vista da antropologia da performance o cruzamento entre espaço público, performances políticas e mediatização. Através da leitura de uma revolta urbana espoletada em 1959 em Niterói, a Revolta das Barcas, propus aos participantes de um curso-oficina na Universidade Federal Fluminense, em Novembro de 2014, uma instalação-performativa para revisitar sua memória e, sobretudo, para a reatualizá-la de um ponto de vista político face aos conflitos recentes associados ao Movimento Passe Livre no Brasil. Começo por analisar um conjunto imagético de protestos recentes em Portugal, Estados Unidos, Espanha e Brasil para explicitar traços semelhantes no modo de atuação dessas mobilizações políticas e na resposta dada pelo poder dominante. “Artivismo” emerge como conceito a explorar nos protestos políticos contemporâneos. Ao longo do artigo, tentarei sublinhar a sua performatividade ativista, seus efeitos de carnavalização e suas possíveis articulações entre repertórios e arquivos.

palavras-chave

performance; artivismo;
revoltas urbanas; movimentos sociais;
culturas visuais digitais; Niterói.

PRÓLOGO IMAGÉTICO

Queria começar este artigo com três imagens etnográficas, se quisermos aceitá-las sob essa fórmula. Imagens que permitem pensar uma relação ainda em aberto entre silêncios, invisibilidades e imaterialidades no cotidiano insurgente de algumas periferias urbanas contemporâneas. Numa primeira leitura, à superfície, tais imagens poderão parecer deslocadas do contexto de debate que aqui me proponho lançar, i.e., pensar do ponto de vista da antropologia da performance o cruzamento entre espaço público, performances políticas e mediatização através de uma proposta de leitura de uma revolta urbana espoletada em 1959 em Niterói (Revolta das Barcas¹), sobre a qual criamos em Novembro 2014, no mesmo local, uma instalação-performativa² para revisitar sua memória e, sobretudo, para a reatualizá-la de um ponto de vista político considerando os conflitos associados ao Movimento Passe Livre³. Mas, se as olharmos – revolta, instalação e imagens – de

1. A Revolta das Barcas é o nome pelo qual ficaram conhecidos, em 22 de maio de 1959, os violentos e performáticos confrontos entre populares e militares junto ao então porto das barcas que atravessavam a baía de Guanabara (Niterói – Rio de Janeiro), no Largo da Cantareira, e nas residências dos donos da empresa das barcas – a família Carreteiro. Niterói, na época, era ainda capital do Estado de Rio de Janeiro.

2. Esta instalação-performativa realizou-se no dia 13 de novembro de 2014, na porta das instalações da Universidade Federal Fluminense, no famoso Largo da Cantareira, local onde em 22 de maio de 1959 se deu a assim designada “Revolta das Barcas”. O evento esteve ligado ao Curso-Oficina de antropologia da performance sob o título “Espaço Público, Performances Políticas e Mediatização” que orientei na UFF, a convite do Departamento de Antropologia e da Coordenadora do curso de Graduação em Antropologia, Prof. Ana Cláudia Cruz da Silva. Aproveito para agradecer, em particular, aos amigos e colegas do NaRua – Núcleo de Estudos em Artes, Ritos e Sociabilidades Urbanas, que ali me acolheram: Renata Gonçalves, Nilton Santos, Daniel Bitter, Ana Lúcia Ferraz e Alessandra Barreto. E quero agradecer muito em especial aos alunos de graduação e pós-graduação que frequentaram e/ou participaram do curso, da pesquisa de terreno e do evento performativo final: Amanda Rezende, Ana Carolina Costa, Ana Vitória Belluomini, Camila Marques, Carolina Carelli, Gabriela Franca, Júlia Vita, Karime Lima, Mayane Dore, Luiza Siqueira, Luiza Nasciutti, Pilar de Miguel, Renata Souza, Vanessa Lino, Walter Lima e aos insubstituíveis monitores, Amanda Mello Calabria, Daphne Cordeiro, Marcela Andrade e Vinicius Lordes. Finalmente, agradeço ao meu centro de pesquisa, CRIA – centro em rede de investigação em antropologia e à minha universidade, ISCTE-IUL, a possibilidade de mobilidade acadêmica e o financiamento para essa curta deslocação ao Brasil, junto com meu colega de departamento, Filipe Reis, a quem agradeço também a ajuda na nossa oficina com a criação e o registro de materiais sonoros para a instalação-performativa, realizada também com alguns dos participantes da oficina de som que meu colega ali lecionou.

3. O Movimento Passe Livre é um movimento social brasileiro que reclama a adoção da tarifa zero

uma perspectiva particular veremos que se manifestam naturezas semelhantes e comparáveis; nesse sentido, tentaremos sublinhar a sua performatividade ativista (Schechner 2014), seus efeitos de carnavalização (Bakhtin 1970) e suas possíveis articulações entre repertórios e arquivos (Taylor 2003).

PRIMEIRA IMAGEM: ESTADO DE EXCEÇÃO

Enquanto escrevia este artigo, o Brasil vivia uma Páscoa sangüinolenta em uma das maiores zonas faveladas do Rio de Janeiro – o Complexo do Alemão. Eduardo Ferreira, um menino de 10 anos, baleado à queima roupa em sua própria casa por um agente encapuzado da Polícia Militar, poderia ser retratado num qualquer manuscrito bíblico como um Jesus da Nazaré, e sua mãe, Terezinha Maria, trabalhadora doméstica, como a sua Santa Mãe. Mas, na verdade, apesar de idêntico fim, até Jesus da Nazaré teve direito a qualquer coisa que se assemelhou a um julgamento. Eduardo, como tantos outros moradores das favelas, das periferias ou de lugares abandonados do Brasil contemporâneo, raramente conseguem resistir à perene condição de exceção que ali se vive e que acaba se camuflando sempre de “bala perdida”.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, afirma que o estado de exceção nas sociedades contemporâneas se apresenta perigosamente como um patamar de indefinição entre democracia e absolutismo (Agamben 2004, 13). Charles Tilly, em várias das suas obras, mas, de forma significativa, em *From Mobilization To Revolution* (1977), retrata a repressão política, em particular a do Estado, como um dos aspetos principais da contenção e controle da ação coletiva e dos desafios ao *status quo*, bem como de quem os desafia – frequentemente entendidos como os movimentos sociais, mas também como marginais. Podemos entender então a repressão como obstáculos criados pelo Estado (ou seus agentes) para as ações individuais e coletivas de seus adversários em um dado território. Nesse contexto, Tilly refere que o uso violento da força (da barreira policial ao confronto armado), de ações preventivas (ilegalizações

para o transporte coletivo. Foi fundado em uma sessão plenária no Fórum Social Mundial em Porto Alegre (2005), decorrente de um protesto feito em Florianópolis em 2004 contra o aumento das tarifas de transporte, e associado à reivindicação de estudantes universitários daquela cidade pela gratuidade do transporte público já desde 2000. Uma revolta semelhante em Salvador, a Revolta do Bazú, em 2003, esteve também na base desse ideário de insurgência popular ligado à mobilidade urbana. Esse movimento ganhou grande expressão recentemente em São Paulo, em 2013, em razão de um protesto contra o aumento do custo dos transportes públicos, e se espalhou depois por todo o Brasil, ganhando uma visibilidade internacional relevante.

de grupos ou de canais de difusão de mensagens, ocupações de espaços etc.) ou de infiltração de agentes provocadores são algumas das maiores constantes na ação repressiva.

No Complexo do Alemão, foi justamente uma sobreposição de critérios identificadores dos adversários que levou ao ataque violento da comunidade, culminando no triste desfecho da morte de um inocente garoto. Argumentando a perseguição a criminosos traficantes em uma ação de limpeza da favela semelhante a tantas outras já executadas, as forças da ordem invadiram a comunidade manifestando incomensurável poder e autoridade. A comunidade foi assim identificada como covil de “vagabundos” – classificativo que terá sido proferido pelo militar que fuzilou Eduardo ao pai do menino quando tentava em vão socorrê-lo. A ideia de marcar o território do complexo de favelas como potencialmente integrante e, por isso mesmo, passível de intervenção e controle do Estado, representa a eficácia a que se propunha essa ação repressiva e de violência simbólica e real.

O quadrinho produzido pelo artista plástico e ativista Carlos Latuff (2015), difundido pelo Twitter, tornou-se presente na rede social Facebook com imagens filmadas alguns minutos após a execução de Eduardo e tornadas virais pelo coletivo Mariachi⁴ (mais de 120 mil visualizações e de 2 mil compartilhamentos na rede social), introduzindo alguns elementos de reflexão sobre as intervenções musculadas da polícia nesse Complexo de favelas no Rio de Janeiro, e, sobretudo, procurando contrariar a narrativa hegemônica do evento ao revelar a brutalidade da repressão policial, numa óbvia estratégia de movimento social.

figura 1
Quadrinho de
Carlos Latuff
difundido em sua
conta no Twitter



4. O coletivo Mariachi é um grupo de mídiativistas que, além da página na rede social Facebook (<https://www.facebook.com/coletivomariachi>), utiliza também um canal de vídeos no YouTube (<https://www.youtube.com/user/coletivomariachi>).

SEGUNDA IMAGEM: ARQUIVO E REPERTÓRIO

Santa Filomena. Despejo de moradores de um bairro favelado nas periferias de Lisboa. Em 2012, o Município da Amadora, cidade satélite da capital portuguesa, Lisboa, iniciou um programa de despejo e demolições forçadas no Bairro de Santa Filomena envolvendo centenas de famílias, na sua maioria imigrantes africanos e/ou seus descendentes, com base na aplicação regulamentar de um programa de realojamento com mais de 20 anos, o Programa Espacial de Realojamento (PER) de 1993. Os dados do programa estão, obviamente, completamente obsoletos no que se refere ao seu recenseamento populacional, uma vez que o universo das famílias e suas características naturalmente mudou no decorrer dos 20 anos.

Os efeitos desses despejos têm sido completamente desastrosos do ponto de vista humano e social: a maior parte dos agregados ainda abrangidos pelo PER sofreram alterações nas suas formações, e as possibilidades de realojamento agora apresentadas são muito inadequadas. Às famílias não abrangidas pelo obsoleto PER, o Município não apresentou qualquer alternativa. Paralelamente e na sequência desses quase 3 anos de conflito, um conjunto de protestos têm juntado ativistas políticos (principalmente do coletivo Habita⁵) e moradores afetados, em formas diversas de resistência.

Uma das formas mais sensíveis dessa resistência surgiu pela mão de dois estudantes finalistas do curso de Design de Comunicação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Ana Santos e Diogo Dória, que desenvolveram um projeto de arte com grande intensidade interventiva – projeto #65.⁶ A sua proposta de fotografar rostos de moradores, imprimi-los em formatos de grandes dimensões e afixá-los efemeramente nas paredes das casas a demolir pelo mandato de despejo do município alcançou algum efeito de visibilidade midiática temporária. Diana Taylor (2003) desenha dois elementos centrais na construção da memória em termos performativos; por um lado, o arquivo, e, por outro, o repertório:

5. O coletivo Habita, grupo de ativistas que lutam pelo direito à habitação e à cidade, tem um blog onde podemos encontrar 39 postagens sobre o conflito entre Município da Amadora e os moradores do Bairro de Santa Filomena. HABITA, 2015.

6. Este projeto teve início em maio de 2014, no âmbito de um trabalho acadêmico de final de licenciatura em Design de Comunicação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. No entanto, o projeto #65 surgiu apenas em agosto, depois de toda uma pesquisa prévia orientada para a temática cidade/território suburbano e do acompanhamento por duas parcerias estabelecidas: a Artéria — Humanizing Architecture e a Architecture for Humanity. Entrevista com seus protagonistas PARQ, 2015.

“A memória de arquivo são documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo, do grego, etimologicamente refere-se a “um edifício público”, “um lugar onde são mantidos os registros.” De *arkhe*, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo. Se transformarmos os verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderemos concluir que o arquivo, desde o início, sustenta o poder. O repertório, por outro lado, concretiza a memória incorporada: as performances, os gestos, a oralidade, o movimento, a dança, o canto - em suma, todos os atos pensados em geral como conhecimento efêmero, não reproduzível. Repertório, etimologicamente “um tesouro, um inventário”, permite a agência individual, referindo-se a “aquele que acha, o descobridor”, e significa “descobrir”. O repertório exige presença: as pessoas participam na produção e reprodução do conhecimento por “estarem lá”, fazendo parte dessa transmissão.” (Taylor, 2003, 19-20)

Presentimos aqui uma tensão entre o arquivo institucional plasmado nos dados estatísticos de um Programa de recenseamento populacional (com mais de 20 anos) sustentando o poder de representar o território e seus moradores, e um repertório de imagens efêmeras, feitas de participação performativa que as máquinas de demolição irão de súbito apagar sob inspeção policial, mas que parecem permanecer presentes em memórias incorporadas pelos moradores. Evidentemente, arquivo e repertório cruzam-se aqui também, pelo menos quando essas imagens se fixam na imprensa, em webzines ou arquivos escolares.

figura 2
Bairro de Santa Filomena –Projeto #65 (fotografia: Park/Francisco Vaz Fernandes⁷)



7. Fotografia retirada do webzine *PARQ*, *Blogue da revista de cultura urbana* (Parq, 2015).

TERCEIRA IMAGEM: INSURGÊNCIAS DIGITAIS

Edward Snowden, especialista informático da NSA (Agência de Segurança Nacional Norte-americana) que acabou revelando, em 2013, uma série de informações confidenciais sobre programas de espionagem dos Estados Unidos da América sobre os seus próprios cidadãos. Tendo escapado e se refugiado na Rússia, foi o sujeito principal de uma intervenção artista⁸ em plena Brooklin, na cidade de Nova York. O grupo de artistas ativistas permitiu ao Blog/Fanzine *Animal* acompanhar uma ação de guerrilha artista, salvaguardando as identidades dos participantes que construíram uma falsa estátua de Snowden e instalaram o seu busto ilicitamente, de madrugada, em um jardim público de Nova York no topo de um já existente memorial aos mortos da guerra da independência americana (designado *Prision Ship Martyrs Monument*). Mais tarde, os artistas justificaram a sua ação em uma declaração com o título de *Prison Ship Martyrs Monument 2.0*, que foi publicada no citado blog com a seguinte declaração⁹:

O Monumento dos Mártires da Prisão em Navio no Parque de Fort Green (em Nova Iorque) é um memorial aos POWs (prisioneiros de guerra) americanos que perderam as suas vidas durante a guerra revolucionária (ou da independência 1775-83). Nós atualizamos este monumento para sublinhar aqueles que sacrificaram a sua segurança na luta contra as tiranias contemporâneas. Seria uma desonra para aqueles cuja memória aqui se celebra não saudar os que lutam pelos ideais pelos quais lutaram, tal como Edward Snowden fez ao trazer à luz a violação da 4ª emenda dos programas de vigilância da NSA (Segurança Nacional Americana). Demasiadas vezes, figuras que se esforçam por defender estes ideais têm sido caracterizados¹⁰ como criminosos, em vez de esculpido em bronze. Nosso objetivo é trazer uma renovada vitalidade àquele espaço e interpelar ainda mais os visitantes para refletirem sobre os sacrifícios feitos pelas suas liberdades. Esperamos que isto os inspire a refletir sobre a responsabilidade que todos carregamos para assegurar a existência das nossas liberdades no futuro.

8. “Artivismo”, conceito muito prolixo de sentidos e definições e ainda nada estabilizado. É um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade, quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas quanto prolixas e polémicas entre arte e política e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão.

9. Citação retirada do site de *Animal* (ANIMAL, 2015).

10. Cast em inglês significa também fundido como as estátuas feitas em metal; (parêntesis nossos)

figura 3
Holograma
do coletivo
mídiaativista The
Illuminator¹²



O busto de Snowden foi prontamente retirado da estátua pela polícia local no dia seguinte, mas um novo coletivo de mídiativistas, The Illuminator¹¹, voltou ao local, recriou hologramaticamente o busto deposto e difundiu essas imagens pela internet com a seguinte nota em seu blog¹²:

Inspirado pelas ações desses artistas anônimos, o Coletivo de Arte Illuminator recriou a intervenção de modo efêmero, projetando uma imagem da escultura em uma nuvem de fumaça. Nossa sensação é que enquanto o Estado pode remover quaisquer artefatos materiais que desafiem o autoritarismo oficial, os atos de resistência permanecem no consciência pública. E é no partilhar desse ato de desafio que reside a esperança.

11. O coletivo mídiativista The Illuminator é um grupo de ativismo e guerrilha urbana inspirado nos ideais do movimento Occupy. Usa uma plataforma web para difundir as suas ações e mensagens (<http://theilluminator.org/about>) e uma carrinha modelo Van equipada com material áudio e vídeo projeção para fazer as suas ações pela cidade de Nova York. Nesta postagem divulgam a ação mencionada neste artigo sobre a intervenção no falso monumento a Edward Snowden.

12. The Illuminator *website* Cf. THE ILLUMINATOR, 2015.

13. Montagem fotográfica retirada de: <http://animalnewyork.com/2015/fuck-the-police-state-art-collective-protests-removal-of-edward-snowden-sculpture-with-ghostly-projection/>.

No mesmo sentido, o coletivo ativista No Somos Delito¹⁴, muito recentemente, na Espanha, utilizou os mesmos meios hologramáticos para protestar contra a Lei Mordaça¹⁵. Frente à proibição de se manifestarem em monumentos ou edifícios oficiais do Estado Espanhol, os ativistas decidiram criar no Palácio do Congresso, em Madrid, uma manifestação virtual composta pela multiplicação de imagens criadas pelo mundo e enviadas ao coletivo para montagem final e projeção hologramática no local. Um dos aspectos mais significativos do ativismo contemporâneo tem sido justamente o uso de tecnologias de comunicação extremamente eficaz e de compartilhamento acessível, que tem levado alguns autores a falar numa nova ecologia midiática (Postill 2012; Raposo 2014; Toret 2012). Todavia, nesses dois exemplos poderemos ainda pensar na questão do espaço público enquanto lugar, arena e depósito de negociações, tensões e conflituosidade que na contemporaneidade urbana tem merecido uma enorme focalização, como bem documentaram autores como Anna Harendt (1958), Jurgen Habermas (1962), Henri Lefèbvre (1968), Daniel Innearity (2010) e David Harvey (2012). Em alguns casos verificamos até como o espaço público se torna lugar de privatização e de negócio ou de apertada vigilância. Mas, nos exemplos imagéticos referidos, não se trata apenas de observar a tensão e a luta pela voz na formalização do espaço público – a rua, a praça, o bairro, o jardim etc. – como reforço da esfera pública (i.e., lugar onde se cruzam discursos, narrativas, visões do mundo) e como *locus* de relações de poder desiguais (em que ao aparelho de Estado ou aos interesses econômicos cabe a parcela hegemônica), mas ainda a de pensar a sua transformação e reformulação através de novas formas de participação e representação trazidas pelos instrumentos informáticos e de comunicação digital que amplificam o significado de espaço e esfera pública. De certo modo, revisitamos o que Habermas designou por “agir comunicativo”, talvez eficazmente plasmado na definição de mídia radical de John Downing:

Esse tipo de mídia hoje vai além do uso das tecnologias, ela inclui uma gama de atividades como o teatro de rua, a dança entre outras manifestações comunicacionais. [...] A mídia radical não está interessada na audiência por ser domesticada pelo mercado a ser estática e efêmera. [...] A mídia radical propõe a seu público o debate, a crítica e a ação. (Downing, 2002, 39-42)

14. Sobre Coletivo político No Somos Delito ver: <http://nosomosdelito.net/>

15. Sobre estes protestos contra a Lei Mordaça em Espanha ver mais informação em: <http://pt.euronews.com/nocomment/2015/04/12/protesto-virtual-nas-ruas-de-madrid/>; ou <http://revolution-news.com/first-hologram-protest-in-history-held-against-spains-gag-law/>

figura 4
Projeção
hologramática
do protesto
em Madrid pelo
coletivo No
Somos Delito¹⁵



Gostaria de equacionar, por fim, essas imagens etnográficas como uma possível transposição das chamadas TAZ – Temporary Autonomous Zones (Zonas Autônomas Temporárias) de Hakim Bey 1985 (2001). Tais espaços de liberdade provisória e efêmera que as utopias piratas possibilitaram como tática de resistência e evitamento do poder. Assim como os piratas e corsários do século XVIII, que inspiraram Bey a propor zonas libertadas, esses novos ativismos performativos não necessitam confrontar diretamente o poder, como em uma revolução. Essas imagens emergem como operações de guerrilha digital que liberam certa área, assunto, informação, ou protesto para, em seguida, se esfumarem e virem a nascer em outro ponto antes que o Estado ou o poder as possa esmagar totalmente. Em suma, as imagens, tal como as TAZ, são ideias, atos de fala e performances. Exploram componentes da *mimesis* aristotélica (enquanto espelho do mundo), da *poesis* de John Austin a Richard Schechner (criando mundos) e, sobretudo, da *kinesis* de Dwight Conquergood (rompendo e refazendo mundos). São, afinal, lugares *heterotópicos*, para usar um conceito caro ao filósofo francês Michel Foucault, ou seja, lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis, reais e, portanto, ao contrário das utopias.

16. Fotografia do coletivo No Somos Delito publicada em Revolution.News.com (REVOLUTION NEWS, 2015).

De algum modo, elas procuram também “ocupar” provisoriamente, em um esforço de constituição de contra-narrativa, as narrativas hegemônicas da mídia *mainstream* e oficial. Por isso mesmo emergem pontualmente nas primeiras páginas dos jornais, dos *flashes* noticiosos televisivos, das rádios oficiais; difundem-se em plataformas *mainstream* como o YouTube, a rede social Facebook ou o Twitter para depois se “esconderem” (como as ilhas remotas dos piratas ou os castelos dos *assassins* muçulmanos do século IX referidos por Bey) entre canais e plataformas independentes (Indymedia, por exemplo), e mais ou menos encriptadas ou de acesso restrito (RiseUp ou blogs e websites de baixa divulgação). E este é o contexto de atuação de novos movimentos sociais, ou novíssimos movimentos sociais, como alguns preferem designar, uma vez que, segundo enfatizava Marcelo Exposito:

De hecho, se necesita sacudir el lugar común que identifica un movimiento con la exclusiva imagen reductora de las masas en la calle. Un movimiento es también la ola de experimentación en contraconductas que desde hace décadas remodela las subjetividades y reconfigura el comportamiento de los cuerpos sexuados de varias generaciones en todo el mundo, desmantelando la heteronorma sin necesidad de cobijarse bajo un único eslogan ni estructurarse siempre como una organización categorizable (Exposito, 2012, 19).

CARNAVALIZAÇÃO E SANGUE: ARQUIVOS E REPERTÓRIOS

“Exército ocupa Niterói e restabelece a ordem”: este é o título de capa do *Jornal do Brasil* de sábado, 23 de maio 1959. A Revolta das Barcas tinha estalado bem na manhã de sexta-feira, 22 de maio, e ao longo do dia várias foram as incidências que resultaram em um motim urbano de expressiva dimensão. Pela noite, o motim tinha sido contido pelas forças da ordem. Chegava ao fim o tempo de carnavalização¹⁷.

17. “Carnavalização” é um conceito desenvolvido pelo pensador russo Mikhail Bakhtin a propósito do seu trabalho sobre cultura popular medieval, notadamente através da análise da obra de François Rabelais. O conceito se refere a pensar as manifestações carnavalescas (que estão para lá do tempo do Carnaval) como um princípio holístico de compreensão da própria cultura popular em termos de sua visão do mundo. O elemento unificador seria o riso, um riso coletivo que se opunha à seriedade e solenidade repressivas da cultura oficial e do poder real e eclesiástico. O autor se detém depois em 3 elementos centrais da carnavalização presentes por exemplo, nas festas populares sobretudo carnavalescas, nas composições cômicas (paródias sacras por exemplo) e no vocabulário vernacular popular usado em praça pública: a) a relativização da verdade fabricando um mundo às avessas, uma inversão de hierarquias, tempos, status, etc.; b) o realismo grotesco da representação corporal (o baixo-corporal); a máscara e a transgressão identitária.

Ainda hoje as interpretações divergem quanto ao motivo da revolta, e as certezas quanto aos verdadeiros gatilhos da revolta estão envoltos numa densa névoa. O mais curioso, porém, é o intenso silêncio ou a indiferença com que este acontecimento tem sido abordado na história urbana contemporânea do Brasil. Para além de uma visibilidade descritiva nos dias da revolta, em alguns jornais, e da documentada obra de Edson Nunes (2000), poucas outras investigações tratam ou se referem à revolta. Esta foi uma das primeiras surpresas que marcou o grupo que estava pesquisando comigo as memórias do evento e a sua ressonância na história presente, durante o curso-oficina sobre Espaço Público, Performances Políticas e Mediatização que estava orientando na UFF (vide nota 2). De fato, foi extremamente difícil constituir um arquivo de informações sobre a Revolta das Barcas, pois simplesmente não se encontrava muita documentação (textual ou visual) nos Arquivos locais¹⁸ sobre o evento, impondo um rumo à busca apenas em direção à recolha oral de sujeitos que tivessem presenciado os acontecimentos ou que dele tivessem informações. Foi isso que se deu durante algumas sessões, nas imediações do largo da Cantareira, com moradores, comerciantes, visitantes, vendedores ambulantes e moradores de rua.

Desde logo, e seguindo Stanley Tambiah (1997), o termo

riot [tumulto] tem conotações conservadoras e autoritárias, e pode ser usada como um opróbrio pelas autoridades e forças de segurança do Estado, ou pelas classes dominantes e pela aristocracia proprietária para qualificar a resistência, os protestos políticos e a mobilização coletiva dos chamados estratos inferiores: operários, camponeses, lumpem, proletariado e “classes criminosas”. Partindo desse modo de avaliar e desse uso retórico, as multidões são tratadas como “turbas” ou multidões desordenadas [*mobs*], sugerindo que seus participantes são irracionais, descontrolados, dispostos a queimar e saquear, fazendo jus, portanto, à intervenção repressiva da polícia, do Exército e dos comitês de vigilância (Tambiah, 1997, 12).

O autor sugere o uso do termo, todavia, numa acepção mais neutra, na linha de toda uma tradição de estudos sobre multidões (E.P Thompson, E. Hobsbawm, C. Tilly entre outros). Na verdade,

18. Foram visitados o Arquivo Público do Rio de Janeiro, a Biblioteca Central do Gragoatá, a Biblioteca de Niterói e o Instituto Histórico Geográfico de Niterói, e, ainda, o Laboratório de História Oral (Labhoi) da UFF.

Tambiah, na análise dos conflitos étnico-nacionalistas no sul da Ásia, empenha-se em desvendar a composição social das multidões envolvidas (o que chama os “rostos na multidão”), revelando a presença de agentes socialmente caracterizados que orientam e incentivam a ação das massas, bem como mostrando que esses eventos tumultuosos afinal exibem sequências e organizações discerníveis e recorrentes. Tambiah sublinha, ainda, a centralidade da circulação de rumores e a “demonização” das vítimas nesses processos.

A Revolta das Barcas surge não em um quadro de tensão étnica, mas em um contexto de inúmeras greves que ocorriam à época nos principais centros urbanos do Brasil contra as péssimas condições de vida e trabalho. Assim, os trabalhadores do transporte aquaviário que ligava Rio de Janeiro e Niterói entraram em conflito com o grupo proprietário das barcas, a família Carreteiro, uma vez que não queria pagar o aumento salarial estipulado pelo governo. Diante dessa situação, o sindicato dos marítimos deflagrou uma greve na madrugada do dia 22 de maio de 1959. Paralelamente, a empresa alegou prejuízos e dificuldades e exigiu financiamento de apoio do Estado, o que terá posto em confronto o Governador do Estado, Roberto Silveira, e a família Carreteiro. Aliás, Roberto Silveira terá sido o candidato que se havia oposto ao candidato apoiado pela família Carreteiro, fato que aparentemente justificaria alguma tensão acrescida no confronto que terá desencadeado a Revolta das Barcas. Também por isso, algumas descrições dos eventos colocam peso na tese de manipulação de objetivos da revolta que teria sido de algum modo “permitida” pelo Governo estadual, o “rosto (escondido) da multidão”. Seja quais fossem as dinâmicas conflituais que desencadearam o tumulto, aparentemente a sua dinâmica turbulenta tomou proporções incontroláveis de carnavalização muito rapidamente, sem todavia deixar entrever alguns traços estruturadores.

A cobertura midiática dos eventos desses dias em Niterói – que relembro, era na altura da capital estadual – descrevem os acontecimentos de forma singular. Refere-se que os fuzileiros navais foram então solicitados para organizar o embarque da população nas barcas que estavam sendo disponibilizadas pela Marinha, mas, como as barcas não comportavam a população que necessitava do transporte, uma grande aglomeração de pessoas se formou na estação fluvial da Cantareira. Ao tentar organizar as filas de embarque, os fuzileiros navais passaram a usar violência contra as pessoas que estavam na estação. Em ato contínuo algumas pedras foram arremessadas contra os

fuzileiros que responderam com rajadas de metralhadoras, e esse foi o rastilho para a revolta da população se alastrar. As barcas foram atacadas, foram depredadas as instalações e incendiada a Estação Cantareira. De lá, ao grito de “Vamos queimar a casa dêesses ladrões” (JORNAL DO BRASIL, 1959), os manifestantes se deslocaram para a sede da empresa, onde móveis e documentos foram também incendiados na rua. Os manifestantes seguiram depois para a mansão da família Carreteiro, invadindo-a e arremessando à rua mobiliário de luxo; objetos de valor da família foram saqueados, e por fim, a mansão foi incendiada. Finalmente, alguns manifestantes passearam pela cidade usando de forma provocadora jóias e peças de vestuário luxuoso da família Carreteiro pelas ruas de Niterói. Após toda a destruição, ainda foi possível encontrar em uma das paredes da mansão a seguinte inscrição: “Aqui jaz as fortunas do Grupo Carreteiro, acumuladas com o sacrifício do povo”.

Roberto Da Matta (1983), retomando certa versão do conceito de carnavalização do pensador russo Mikhail Bakhtin (1970), sugere que o tempo de carnaval é um tempo de caos controlado em que se assiste à inversão temporária de papéis sociais, raciais e sexuais. Aquele autor sublinha os particulares elementos de teatralização e, portanto, de ilusão simulada de certos eventos. Para Mariza Peirano (2003), tanto o carnaval como a marcha política constituem rituais na acepção de que, no ritual carnavalesco, prevalece “a sugestão de que o momento extraordinário pode se transformar em rotina” (p. 44), enquanto na marcha política a natureza ritualística está em seu caráter sacrificial, remetendo, assim, a um evento único e especial, às procissões, mas partindo dessa estrutura para dispor de seu caráter questionador.

Eu, todavia, diria que no quadro desta revolta urbana e de outras similares, apesar de todas anunciarem a suspensão do tempo regular por instantes (horas ou dias), impõem também cronotopias improváveis e imprevisíveis. E acrescentaria que, de forma substancialmente distinta das paradas políticas, os movimentos das multidões articuladas com os de pequenos grupos fugazes implodem por completo a dimensão processional e encenada dos eventos de protesto político. A carnavalização da turbulência popular, tal como Bakhtin havia sugerido, tangencia justamente essa espécie de “segunda vida do povo”, marcada pelo riso, pelo grotesco, a inversão e a mascarada em contraste com a regularidade ordenada ou com a consagrada verdade dominante que se estabelecem nas festas oficiais (paradas, procissões, marchas militares, cerimônias de Estado etc.).

Assumindo nitidamente o relativismo indispensável da contextualização histórica – tão cara ao pensador russo, aliás – poderíamos evocar na revolta urbana contemporânea uma carnavalização de traços a conferir. Assim, de modo relativamente distinto das festas e espetáculos medievais, das obras paródicas ou das formas de vocabulário vernacular popular que Bakhtin analisa à luz da inter-relação entre classes populares e forças hegemônicas da nobreza e do clero, a Revolta das Barcas parece ser marcada por uma resposta popular – no mais amplo sentido do termo – a um certo “capitalismo” sem escrúpulos que o grupo Carreteiro parecia representar. E esse confronto acaba por ser representado na depredação de imóveis e propriedades e, qual arquivo mnemônico, gravado nas paredes da cidade pela já referida inscrição: “Aqui jaz as fortunas do Grupo Carreteiro, acumuladas com o sacrifício do povo”.

Acrescenta-se que a morfologia do motim não é tanto marcada por um tempo de jogo e ilusão (teatro e máscara), mas antes de performance, improviso e vivência (carnavalização e *personae*). Um dos aspectos que reforça essa diferença prende-se justamente à dimensão sanguinolenta do motim. Numa passagem do *Jornal do Brasil* relatando os acontecimentos afirma-se que os cerca de 150 fuzileiros que protegiam a estação das barcas tiveram ordem superior para disparar, primeiramente, tiros de pólvora seca para o ar com o objetivo de dispersar a população revoltada, mas que isso terá sido percebido pela população que carregou de novo sobre as forças da ordem com pedras, paus e revólveres, atingindo um dos fuzileiros na face, segundo relato do jornal; os fuzileiros, então, disparam fogo real, atingindo um garoto na boca – “houve então um estouro da multidão” (JORNAL DO BRASIL, 1959).

Em outro relato do *Jornal do Brasil* (1959), do mesmo dia, lemos que um “preto forte” enfrentou solitariamente o cordão de fuzileiros que protegia o depósito de inflamáveis, entrando no edifício e trazendo para o exterior um enorme barril de combustível que serviu para incendiar, simbólica e literalmente, o local; na rua, um dos fuzileiros apontando a sua arma grita nervosamente para que o sujeito se detenha, ao que os populares respondem: “Atira, desgraçado, atira que mata um trabalhador brasileiro!”. Por fim, o fuzileiro não dispara e o fogo começa. Mas a performance assume o seu pleno quando, pelas ruas, alguns populares amotinados depois de saquearem as casas dos proprietários da empresa responsável pela travessia da baía de Guanabara decidem travestir-se com as roupas das senhoras da família Carreteiro e passear com os seus objetos de luxo, numa carnavalização grotesca.

Stanley Tambiah (1997), a propósito da eclosão de conflitos étnicos no sueste asiático, explora dois conceitos fundadores da tensão: focalização e transvaloração¹⁹. De certo modo, o processo de focalização da tensão na figura da família Carreteiro surge ligado a certa rotinização da “violência” no transporte fluvial que se havia instalado desde há muito tempo. As condições de viagem da travessia eram muito criticadas pelos atrasos, suspensões ou qualidade das barcas. Frequentes greves reclamavam condições trabalhistas melhores, e a vida de mobilidade constante entre a cidade de Niterói e o Rio de Janeiro era muito difícil, como atesta o *Mambo da Cantareira*, de Gordurinha, música que celebrizou a travessia da baía de Guanabara nos anos 1960²⁰.

19. Tambiah explicita que “Por meio desses processos, os incidentes locais e as pequenas disputas provocadas por problemas domésticos, comerciais e relações de vizinhança, ou outras questões de ordem particular entre pessoas que estão em contato direto, vão-se acumulando até se tornarem confrontos mais gerais entre um número cada vez maior de adversários que antes apenas tinham participado marginal e indiretamente das brigas originais. O envolvimento progressivo da população étnica coincide com a influência dos propagandistas que apelam para lealdades e clivagens de raça, língua, religião ou lugar de nascimento, lealdades e clivagens mais emocionais e mais duradouras e, portanto, menos limitadas ao contexto imediato.

Entendo por focalização o processo de retirar progressivamente dos incidentes e das brigas locais suas circunstâncias particulares. Por transvaloração refiro-me ao processo paralelo de assimilação das circunstâncias particulares a uma causa ou interesse mais amplo, coletivo, duradouro e, portanto, menos dependente de condições contextuais. Os processos de focalização e transvaloração contribuem, portanto, para uma progressiva polarização e dicotomização dos problemas e das posições políticas, fazendo com que eventuais atos de violência logo se transformem em manifestações, encarnações e reencarnações dos conflitos comunais tidos como insolúveis” (Tambiah, 1997, 22).

20. *Mambo da Cantareira* (1960) – Gordurinha (letra e música)

Só vendo como é que dói

Só vendo mesmo como é que dói

Trabalhar em Madureira e viajar na Cantareira

E morar em Niterói

Ei Cantareira

Ei Cantareira

Ei Cantareira

Vou aprender a nadar

Ei Cantareira

Ei Cantareira

Ei Cantareira

Aqui se criam fraturantes distinções entre “povo brasileiro trabalhador”, emblematizado no “preto forte”, e “ladrões”, que acumulam fortuna com os sacrifícios do povo (grito amotinado e inscrição gravada na parede). Uma transvaloração imediata se constitui: povo *versus* capitalistas, e, de algum modo, as forças da ordem que ainda defendiam a propriedade privada da família Carreiro.

Na sequência dessa revolta foram contabilizados 6 mortos, mais de 180 feridos e muito patrimônio destruído. Lia-se na edição do *Jornal do Brasil*, de 23 de maio de 1959:

A morte de José Carreiro, vítima de um colapso cardíaco, às 22h30m, coincidiu com o fim das manifestações [...]. O último tiroteio – com a morte de duas pessoas – ocorreu em frente ao tesouro do Estado. Às 22 horas, o Exército ocupou a cidade e a Polícia foi recolhida aos quartéis... À meia-noite, Niterói estava em calma

Consequências da revolta, mais tarde conhecida por “quebra-quebra”, foram a passagem para o Estado da empresa de travessia da baía de Guanabara e, algum tempo depois, após a abertura de um processo jurídico, uma indenização à família Carreiro pelos danos causados pela multidão²¹. Entretanto, a travessia da baía

Um, dois, três, eu não quero me afogar

De tanto viajar já to ficando bambo
Já to com o corpo mole de canseira
Por isso agora resolvi cantar o mambo
Vamos cantar o mambo Cantareira

21. A este propósito no relato do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, por decisão unânime, face aos danos causados pela multidão no processo que interpunha o Estado e a família da empresa Carreiro, podemos ler o seguinte, sublinhando curiosamente a coincidência de opinião do poder judicial e da mídia oficial e a influência que esta tinha já na tomada de juízos públicos: “As manifestações de populares de protesto contra a deficiência dos serviços de transporte marítimo na Guanabara, agravada pela greve dos empregados da empresa que os explorava, e que degeneraram em depredações, incêndios e saques, não teriam chegado a tal ponto em que chegou se imediatamente o governo tomasse as medidas enérgicas que a situação exigia”. Essa opinião da quase unanimidade da imprensa e dos que tiveram a desdita de apreciar as cenas de vandalismo de que foi palco a capital do Estado. Tal omissão da polícia que muitos se convenceram que a ordem partira do Governador, que teria dito que a “Polícia não poderia hostilizar o povo de maneira alguma”, como noticiaram os jornais. Depois que os acontecimentos cresceram de modo assustador, dando a impressão de que não poderia mais ser controlado, o Governo tomou, já à

de Guanabara está novamente nas mãos de privados, desde 1998, e, paradoxalmente, as mesmas queixas se mantêm. Por alguma razão, em março de 2012, por razão de uma subida de mais de 60% da tarifa da travessia, as manifestações voltaram e a iminência de um novo “quebra-quebra” esteve bem presente.

INSURGÊNCIAS IMATERIAIS – MOBILIDADE E COMUNICAÇÃO.

Por entre o ruído do trânsito diurno em pleno Largo da Cantareira, junto ao edifício que outrora fora a Estação fluvial, incendiada em plena Revolta das Barcas, e ao lado do ponto de ônibus, ouve-se o *Mambo da Cantareira* repetida e roucamente, quase em surdina, saído de uma rudimentar aparelhagem de som que um grupo de jovens transporta. No contramão do buliçoso movimento de entra e sai do ônibus; de espera ansiosa no ponto; de travessia apressada da rua movimentada daquele Largo, uma fila de pouco mais de uma dezena de jovens instala sua performance possibilitando um *site-specific* artista. Em estátua, ouvem o famoso *Mambo da Cantareira* de Gordurinha, e, quando finalizado, avançam alguns passos em fila indiana, justamente no contrafluxo do movimento local. Em ato contínuo, repetem o movimento por três vezes, até alcançarem a porta central do edifício onde se deram os primeiros confrontos da Revolta das Barcas, em 1959.

Em 13 de novembro de 2014, sob intenso sol de meio-dia, os corpos suados, quase estáticos, alteram o fluxo da circulação rotineira naquele lugar. São observados à distância ou ignorados no ritmo urbano; questionados por olhares acidentais, incrédulos, irônicos, de chacota ou de curiosidade na intensidade pulsante da cidade. Acabam por se juntar num minúsculo espaço desenhado no chão por um plástico com imagens no seu interior, bem de frente para a entrada principal da antiga Estação das Barcas da Cantareira. E nessa amálgama humana, por entre movimentos de tensão e contenção, acabamos ouvindo em crescendo o grito da revolta: “Quebra-quebra, quebra-quebra, quebra-quebra”²².

noite, a providência que estava indicada desde o início do conflito: requisitou o auxílio das tropas do Exército sediadas em São Gonçalo, que de pronto estabeleceram a ordem na cidade. Não há como negar a responsabilidade do Estado, resultante do descaso, da negligência das autoridades que tinham por dever manter a ordem pública e garantir o direito de propriedade. Houve, evidentemente, omissão de um dever prescrito em lei, o que caracteriza a culpa in omittendo” (RIO DE JANEIRO, 1964).

22. A gravação dessa paisagem sonora foi feita com o apoio do meu colega Filipe Reis que ministrava uma oficina de antropologia do som na UFF na mesma época e ficou registada no blog do curso-oficina sob a categoria de “Largo da Cantareira,” com o título de “Grito de quebra-quebra”. (GRITO..., 2015).

No chão, um pequeno barco de papelão acolhe alguns outros minúsculos barcos de papel com inscrições no seu interior, que serão por fim distribuídos pelos transeuntes acidentais. São frases soltas das entrevistas e dos arquivos acerca da revolta de 1959. Em seguida, o local é abandonado, deixando pelo chão apenas o plástico pisado que servira de bolsa a um conjunto de imagens. Esta peça, este objeto degradado, quase cinza de si mesmo, será finalmente integrado à história presente, e, como uma instalação precária, pisado pelos transeuntes, se movendo ao ritmo do vento, vai sendo inspecionado por algum cidadão ou cidadã com mais curiosidade; o grupo dissolve-se na multidão; o tempo de carnavalização da performance chegara ao fim.

Karime Ribeiro, uma das participantes do curso-oficina que lecionei na UFF, em novembro de 2014, recorda em suas anotações de campo a conversa que manteve, junto a seu colega Vinícius Lordes, com o proprietário de um bar no largo da Cantareira, em Niterói, quando procurávamos resgatar memórias da Revolta das Barcas. Esse interlocutor, cujo pai se fixara ali há várias décadas e que tinha assistido ao tumulto de 1959, afirmava que, apesar da pouca informação que se tem sobre o evento, “teoricamente, quem é de Niterói tem que saber!”, e sublinha a dimensão incendiária do motim, de acordo com o que seu pai lhe havia contado: “botaram fogo, bombardearam a Cantareira”; e, finalmente, conclui que a revolta se assemelha aos protestos de 2013 do Movimento Passe Livre.

Pilar Saldanha, outra participante de nossa oficina na UFF, após conversar com alguns moradores do Largo sublinha o depoimento de uma senhora que, à época muito jovem, o pai proibiu de assistir aos confrontos. Aparentemente, seu pai tinha uma opinião pouco favorável ao motim urbano, e afirmara que teria se dado por rivalidade política entre a família Carreiro e os apoiadores do governador.

Amanda Calabria, uma das monitoras do curso, refere na reflexão final do curso-oficina que seus vários interlocutores recordavam a revolta de 1959, e que, na barbearia do Largo, sobretudo os seus donos recordavam a dimensão incendiária do confronto, tendo reconhecido as fotos mostradas com imagens do fogo nas barcas e da antiga estação. Curiosamente, associam o fogo posto da estação fluvial com outros incêndios em Niterói, principalmente o do circo, e ainda à outra revolta, a dos marinheiros, conhecida por Revolta da Chibata. A questão do resgate da memória nesse caso foi muito interessante, na reflexão de Amanda, pois tudo se misturou no depoimento. Como se o elemento fogo fosse aglutinador mnemônico de um tempo de tumulto e chave para perceber a subversão do ritmo e da harmonia cotidiana.

Curiosamente, alguns dos interlocutores entrevistados, que eram vendedores ambulantes no local, tiveram bastante dificuldade em reconhecer as imagens do motim de 1959, e foram depois surpreendidos pela sua evocação e pela contextualização mínima que se fez das mesmas. Apenas um dos “camelôs”, mais idoso e morador de Niterói, reconheceu o local, ao fim de algum tempo, e foi capaz de se recordar do tumulto urbano e, surpreendentemente – ou talvez não – articulá-lo com a situação recente. Porém, o silêncio e a invisibilidade da revolta permanecem, alimentadas por certo vazio na narrativa histórica da cidade, agora periférica, mesmo quando processos semelhantes a reatualizam ciclicamente – por exemplo, com os protestos de 2012 ou com as manifestações de 2013 do Movimento Passe Livre.

A proposta de criar essa instalação-performativa em torno do episódio da Revolta das Barcas de 1959 nasceu de uma necessidade de pensar o papel da performance nos protestos políticos em espaço público. Tentávamos também equacionar como se poderia intervir em espaço público acerca de questões sociais inquietantes, como é a do direito à mobilidade nas cidades, da marginalização das periferias urbanas e do acesso e circulação da informação fora dos canais oficiais.

O capitalismo financeiro, sobretudo nos cenários dos regimes democráticos parlamentares, tece dois movimentos só aparentemente contraditórios: o do estímulo à circulação financeira, inclusive à velocidade de um *click* através do chamado capitalismo digital (Schiller 2000) associado ao poder político que se funda num sistema político “privado” em gabinetes e reuniões fechadas; e o da repressão ou orientação regulada da mobilidade cidadã e do uso que no espaço público é possibilitado. Foi sob essas condições de (im) possibilidade que a performance-instalação foi sendo imaginada, mas foi também uma forma de protesto imaterial que desejávamos experimentar cruzando arquivo e repertório (Taylor 2003), i.e., passando pelos acervos documentais quase invisíveis do passado, aos atos incorporados em práticas de protesto recentes e também à experiência vivencial da rotineira travessia da baía.

Essa discussão, colocada nos primeiros dias do curso-oficina, visava pensar um conceito ainda pouco estabilizado nas ciências sociais : o “ativismo”, que se refere a ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, realizadas em espaços públicos e também em privados, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar para a sociedade causas e reivindicações sociais – arte de

rua, ações diretas, performances, vídeo-arte, rádio, *culture jamming*, *hacktivism*, *subvertising*, arte urbana, manifestos e manifestações, desobediência civil etc. Suzanne Lacy (1995, 19) sugere que existe uma espécie de “*new genre of public art*”, claramente envolvendo uma arte engajada politicamente, em que o/as artistas fazem dela uma forma de ativismo. Alguns autores preferem falar apenas de um novo gênero de arte pública com engajamento político (Felshin 1995; Lacy 1995; Jacob; Brenson; Olson, 1995), mas o conceito tem feito seu percurso pela academia, pelas artes e pelo mundo do ativismo político. Embora a relação entre arte e política não seja de modo algum original, e as décadas de 1960 e 1970 do século XX tenham revelado uma arte muito conectada com questões sociais e políticas (ainda que para ser contemplada num certo nicho de intelectuais e artistas), foi sobretudo a partir de meados da década de 1990 que vários artistas e coletivos de artistas surgiram na Europa e Estados Unidos com propostas estéticas baseadas na afirmação da arte como elemento de resistência cultural e política com uma forte expressão pública, produzida para e pelo público. Alguns desses coletivos estiveram, aliás, envolvidos em protestos políticos públicos – Reclaim The Streets, Yes Man, Guerrilla Girls e Reverend Billy, apenas para nomear alguns.

O termo “ativismo”, segundo Lemoine e Ouardi (2010), se refere a uma articulação entre a arte e o ativismo político, a uma concepção de uma arte pública que engloba a resistência cultural e a militância social, política, espiritual e ecológica. O que decorre dessa combinação singular é a crença de que a arte possui grande poder de transformação do ser humano e da sociedade. Grindon (2010) enfatiza o modo como os movimentos sociais contemporâneos, i.e., os que surgiram com o movimento alter/antiglobalização (Di Giovanni 2012), se afastam do discurso de poder através da desterritorialização, da dissonância, da fratura, e por meio de várias combinações associadas a movimentos artísticos. Essas influências geraram uma inovação nas táticas de protesto e de mobilização que passaram fundamentalmente pela busca de organizações horizontais e lógicas de autogestão ou de DIY (do inglês, *do it yourself*), por modos de comunicação digitais e usos de redes sociais e plataformas web, e por intervenções artístico-culturais num estilo que Kershaw (1999) e Boyle (2010) denominam “performances radicais”, manipulando a sintaxe, a gramática, o vocabulário e os rituais de autoridade e dos poderes instituídos.

Foi, por conseguinte, nessa encruzilhada conceitual que a nossa performance-instalação se foi alimentando. Movidamente, por um lado, por algumas propostas oriundas de estratégias artísticas filiadas

ao universo do *site-specific*²³, i.e., um certo dispositivo artístico criado para existir num determinado local, no nosso caso, no largo da Cantareira onde se situava a estação fluvial incendiada nos tumultos de 1959, agora convertida em espaço de exposições e em um restaurante; e, por outro lado, procurando combinar um processo de reconhecimento mínimo do tecido social (através das curtas entrevistas de campo) com acervos imagéticos e documentais que fomos recolhendo, a nossa intervenção acabou resultando então nesse território híbrido do “ativismo”.

Mike Pearson (2010, 9) explicita o potencial das performances *site-specific* para explorarem espaços e materiais históricos e para mediar entre essas histórias e o presente, citando Jen Harvie:

A performance *site-specific* pode ser um veículo especialmente poderoso para lembrar e formar uma comunidade [...]. Sua localização pode funcionar como um disparador mnemônico potente, ao ajudar a evocar momentos passados específicos relacionados com o local e a hora da performance e facilitar uma negociação entre os significados daqueles momentos (Harvie de 2005, 42).

Usando reproduções de fotos da revolta de 1959 e fotos do atual local fomos interrogando comerciantes, moradores, vendedores ambulantes e ocasionais visitantes com essas fotos, procurando ativar e licitar suas memórias mas também suas percepções dos documentos visuais. Esses materiais serviram depois para a instalação performativa – foram introduzidos num grande saco de plástico bolinha criado para o efeito, que seria pisado pelos intervenientes na instalação-performance, remetendo aos ruídos da rebentação das bolinhas de ar do plástico para um imaginário tiroteio. O saco seria abandonado no local após a ação performativa.

Nossa óbvia intenção era não apenas ativar o local mais simbólico da Revolta das Barcas, a antiga estação da Cantareira – e por isso foi feita um stencil grafitado na parede e no chão do local na véspera do evento –; mas desejávamos também interconectar aquela revolta com os tumultos de 2013 por todo o Brasil (Movimento Passe Livre) e até com uma comemoração que havia ocorrido nesse mesmo ano a propósito da revolta de 1959 e da qual, por coincidência feliz, alguns membros da oficina haviam também participado.

23. Mike Pearson, no prólogo do seu livro, resume o que poderemos entender por *site-specific* da seguinte forma: “In which the scene is set, a personal history of practice is sketched and a particular context of performance making is delineated” (PEARSON, 2010, p. 1).

figura 5
Stencil grafitado
no chão do Largo
da Cantareira
Foto:
Paulo Raposo



Essa última performance memorial, ocorrida em março de 2012 na atual estação das barcas, na Praça Araribóia, em plena hora de maior trânsito, foi filmada e postada em páginas da rede social Facebook e na plataforma YouTube, de acordo com relato de uma das participantes na oficina que fez parte do protesto. Curioso, todavia, foi o apelo para essa iniciativa, registrado em vídeo e colocado no YouTube, mas logo prontamente eliminado e censurado por conter sugestões mais ou menos irônicas e subversivas convidando os manifestantes a levar isqueiro para botar fogo no local e saltar catracas; remetendo, em suma, a uma reativação da revolta do “quebra-quebra” de 1959. A censura do apelo não evitou, todavia, que a manifestação tivesse uma razoável cobertura da mídia, forte presença da Polícia Militar e de alguns partidos políticos e movimentos sociais.

Entretanto, no dia do protesto se realizou uma pequena performance na praça da estação das barcas, pairando no ar um clima de medo e inquietação, inclusive considerando a possibilidade de se gerar uma revolta de fato e a destruição da estação. Paradoxalmente, essa inquietação provinha justamente dos partidos de extrema-esquerda com assento eleitoral (PSOL e PSTU), visto que a

empresa das barcas havia lançado uma intimação na justiça caso viesse a haver distúrbios, no valor de 5 milhões de reais, contra o PSOL e um de seus militantes, docente da UFF, pela divulgação de vídeos nas redes sociais mobilizando a população para o protesto, fato que gerou muita polêmica e debate. No entanto, no dia do protesto o ambiente era tenso, e aparentemente foram mesmo os membros dos partidos referidos quem teriam formado uma sutil barreira humana para atenuar uma possível invasão da estação que, aliás, não veio a acontecer. Essa situação foi depois muito censurada por movimentos sociais mais autogestionários e libertários que viram naquela barreira uma paralisação e amputação da força popular, da força da multidão e uma contenção da revolta²⁴.

Em suma, seja em 1959, em uma revolta, em 2012, em um protesto ou em 2014, em uma instalação-performativa o direito ao espaço público e à circulação condensam o direito fundamental a reclamar as cidades, parafraseando o título da célebre obra de Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville* (1968), que foi, aliás, um dos rastilhos das revoltas urbanas de maio de 1968 e que David Harvey procurará atualizar alguns anos mais tarde em *Rebel Cities – From right to the city to urban revolution* (2012). Embora na revolta de 1959 carnavalização e sangue se misturassem em um processo turbulento em que a multidão, ativada por “rostos” e por pequenos episódios, tomou conta da cidade por um dia, também elementos performativos se mostraram táticas virulentas no motim (populares travestidos com roupas da família Carreteiro; mergulhos na piscina da mansão; e as várias dinâmicas incendiárias e de destruição de patrimônio). Se no protesto de 2012, a tensão entre uma forte mobilização popular e os elementos de segurança da empresa Barcas S.A. e do Estado, acabou por se esvaziar numa certa “burocratização” do protesto com intervenções políticas mais ou menos organizadas, em outros momentos performances inesperadas irromperam pela lógica do próprio evento (palhaços apelando a saltar as catracas ou brincando e oferecendo flores aos policiais; reportagem de um “falso” jornalista – Milionário – usando o riso como arma irônica e que depois, no YouTube, ganha ampla visibilidade). Finalmente, na nossa instalação-performativa todos os elementos da ação foram fundamentalmente artísticos e conceituais, e nem mesmo a passagem lenta e vigilante de uma viatura da polícia alterou esse teor. No entanto, poderíamos

24. Sobre este polêmico protesto ver alguns blogs e notícias publicadas na mídia (AUTOGESTÃO.ORG, 2015; AUMENTO..., 2015; BARCAS..., 2015). Ainda, Alex Frechette, artista plástico e ativista, produziu um dos seus diários documentais dedicado ao dia do protesto e onde se pode ver também parte da ação performativa referida (DIÁRIO..., 2015).

pensar que se tratou também de um processo de “reocupação” da memória da revolta nas entrevistas de campo efetuadas durante a semana anterior ao evento, ativando sentidos, e na percepção que os participantes puderem ter da reatualização de protestos que reclamam o direito à mobilidade e à cidade.

Nesse enquadramento, o “ativismo” emerge, como referimos atrás, enquanto espécie de atualização das Zonas Autônomas Temporárias de Hakim Bey. As ações artivistas são múltiplas: celebrações carnavalescas ou teatralidades em espaço público, criação de ações em redes sociais da internet, estímulo à desobediência civil, pirataria na internet, criação de mídias alternativas, ocupações, entre tantas outras. Os alvos dessas ações de curta duração são também muito diversos: para além do aparelho de Estado e das forças de repressão, emergem ainda temas como a globalização financeira, as instituições bancárias e os interesses econômicos dos mais ricos, o consumismo, a injustiça e a exclusão social, o resgate da soberania alimentar, a degradação do meio ambiente, a precariedade artística e cultural, a privatização ou turistificação do espaço público, a gentrificação, a mídia oficial etc.

Mas em todas as ações artivistas se inventam espaços de possibilidade e de resistência à repressão como os hologramas de Madrid e de Brooklin, se criam lugares de visibilidade do invisível como os cartoon de Latuff ou as postagens do coletivo Mariachi sobre a invasão da favela do Rio de Janeiro, se disputam as versões dos arquivos oficiais e se constroem efêmeros repertórios como no projeto #61 do bairro de Santa Filomena em Portugal. Estas são afinal as Zonas Autônomas Temporárias que nascem de forma intersticial nas margens do próprio capitalismo, nas dobras e fraturas do sistema democrata burguês, nos contrafluxos da *web* e na sua pirataria.

texto recebido
06.05.2015

Imagens, revoltas e instalação-performativa se cruzam por fim como sujeitos que se constituem mutuamente.



EPÍLOGO IMAGÉTICO



Performance-
-Instalação
Quebra-Quebra
ao som do
Mambo da
Cantareira
Fotos:
Paulo Raposo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 2004. *Estado de Exceção*. Rio de Janeiro: Boitempo.
- Almeida, Maria da Conceição Vicente. 2005. Cidade, Política e Memória: O quebra-quebra das barcas em Niterói. In: COMUNICAÇÃO A ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Londrina. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0697.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2015.
- Animal. 2015. Disponível em: <<http://animalnewyork.com/2015/theres-a-massive-illicit-bust-of-edward-snowden-stuck-to-a-war-monument-in-brooklyn/>>. Acesso em: 21 ago.
- Arendt, Hannah. 2001. *A Condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- AUMENTO de tarifa de barcas gera protesto em Niterói (RJ). 2015. PSOL está impedido de participar. UOL. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/03/01/aumento-de-tarifa-de-barcas-gera-protesto-em-niteroi-rj-psol-esta-impedido-de-participar.htm>>. Acesso em: 1 maio 2015.
- AUTOGESTÃO.ORG. 2015. Disponível em: <<http://autogestao.org/a-farsa-burocrata-e-oportunista-na-luta-contra-o-aumento-das-barcas/>>. Acesso em: 1 maio 2015.
- Bahktin, Mikhail. 1970. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Galimard.
- BARCAS S/A e governo do Rio: tudo pelo lucro. LSR, tendência do PSOL. 2015. Disponível em: <<http://www.lsr-cit.org/nacional/25-nacional/900-barcas-sa-e-governo-do-rio-tudo-pelo-lucro->>. Acesso em: 1 maio 2015.
- Bey, Hakim. 2001. *Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad.
- Boyle, Michael S. 2010. Play with authority!: radical performance and performative irony. In: Firat, Begum Özden; Kuryel, Aylin (Orgs.). *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*. Amsterdam: Rodopi, , p. 199-218.
- CANTAREIRA: MEMÓRIA DE UM ACONTECIMENTO. 2015. Canal Labhoi UFF. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=twBR74RwYpE>>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- Da Matta, Roberto. 1983. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DIÁRIO documental de Alex Frechette – Manifestação contra o aumento das Barcas. Alex Frechette. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8qv_>. Acesso em: 1 maio 2015.

- Dil Giovanni, Julia Ruiz. 2012. *Artes do Impossível: protesto de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Fapesp.
- Downing, John. 2002. *Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. Tradução Silvana Vieira. São Paulo: Senac.
- Exposito, Marcelo. 2012. La Potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. In: *Errata #7 Revista de Artes Visuais*, Bogotá, p. 16-27.
- FACEBOOK. *A Revolta das Barcas*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/revolta.dasbarcas>>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- Felshin, Nina. *But is it Art? The spirit of Art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Grindon, Gavin. 2010. The Notion of irony in cultural activism. In: FIRAT, Begüm Özden; Kuryel, Aylin (Orgs.). *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*. Amsterdam: Rodopi, p. 21-34.
- GRITO quebra! quebra!. 2015. Disponível em: <<https://paisagensonorasdeniteroi.wordpress.com/category/praca-da-cantareira/>>. Acesso em: 2 maio 2015.
- Habermas, Jurgen. 1962. *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity Press.
- HABITA. (2015. Disponível em: <<http://www.habita.info/search/label/Bairro%20Santa%20Filomena>> . Acesso em: 21 ago. 2015.
- Harvey, David. 2012. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres: Verso.,
- Innerarity, Daniel. 2010. *O Novo espaço público*. Lisboa: Teorema.,
- Jacob, Mary Jane; Brendon, Michael; Olson, Eva M. 1959. *Culture in action: new public art in Chicago*. Seattle: Bay Press.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 22 maio 1959, ano LXIX, n. 118.
- Kershaw, Baz. 1999. *The radical in performance: between Brecht and Baudrillard*. Londres: Routledge.
- Lacy, Suzanne. 1995. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press,
- Latuff, Carlos. 2015. Hoje o Eduardo foi morto no Complexo do Alemão. 2015. Disponível em: <<https://twitter.com/latuffcartoons/status/583973688732684288>> . Acesso em: 16 abr.

- Lemoine, Stéphanie; OUARDI, Samira. 2010. *Artivisme*. Paris: Editions Alternatives.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le Droit à la ville*, 2. ed. Paris: Anthropos,
- Mambo da Cantareira – Jackson do Pandeiro e Gordurinha. Canal Forrobodó Puxa o Fole.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ee5FwOr2Vag#t=119>> .
Acesso em: 25 abr. 2015.
- NITERÓI: vídeo histórico sobre revolta das barcas em 1959. Canal Alan. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WEJmVfdpWzY#t=25>>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- Nunes, Edson. 2000. *A Revolta das Barcas – Populismo Violência e Conflito Político*, Rio de Janeiro: Garamond.
- O LIBERTÁRIO.ORG. 2011. *Revoltas populares: revolta das barcas*. Disponível em: <<http://www.olibertario.org/2011/revoltas-populares-revolta-das-barcas/>>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- O QUEBRA-QUEBRA das barcas em Niterói 1959. Disponível em: <<http://ufftube.uff.br/video/9RBB9G6D4W3B/O-Quebra-quebra-das-barcas-em-Niter%C3%B3i-%E2%80%93-1959>> . Acesso em: 25 abr. 2015.
- PARQ. *Blogue da revista de cultura urbana*. 2015. Disponível em: <<http://www.parqmag.com/?tag=ana-santos>>. Acesso em: 21 ago. 2015.
- _____. *Projecto #65. Entrevista com Ana Santos e Diogo Dória*. Disponível em: <<http://www.parqmag.com/?p=19543>>. Acesso em: 21 ago. 2015.
- PASSE LIVRE NITERÓI. Disponível em: <<https://mplnit.wordpress.com/2014/05/16/revolta-das-barcas-1959-2014-55-anos/>> Acesso em: 25 abr. 2015.
- Peirano, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. 2003. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.,.
- Postill, John. 2012. Democracy in the age of viral reality: a media epidemiography of Spain's *indignados* movement. *Ethnography*, v. 15, n. 1, 2012, p. 151-169.
- Raposo, Paulo. 2014. Festa e *Performance* em Espaço Público: tomar a rua!. *ILHA – Revista de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 89-114.
- REVOLUTION NEWS. 2015. *No somos delito: holograms, fear and the right to protest*. Disponível em: <<http://revolution-news.com/no-somos-delito-holograms-fear-and-the-right-to-protest/>>. Acesso em: 19 abr. 2015.



RIO ANTIGO: Revolta das Barcas. Canal TV VERA. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=twBR74RwYpE>> Acesso em: 25 abr. 2015.

RIO DE JANEIRO. Tribunal de Justiça. Apelação Cível nº 14466, de 17 de agosto de 1964.

Schechner, Richard. 2014. Can we be the (new) third world?. In: CITRON, Atay; ARONSON-LEHAVI, Sharon; ZERBIB, David (Orgs.). *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*. Nova York: Bloomsbury Publications, p. 42-57.

Schiller, Daniel. 2000. *Digital capitalism: networking the global market system*. Cambridge: MitPress.

Tambiah, Stanley J. 1997. Conflito etnonacionalista e violência coletiva no sul da Ásia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 12, n. 34, p. 4-24.

Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

THE ILLUMINATOR. 2015. Disponível em: <<http://theilluminator.org/post/115749197552/click-on-the-photo-above-for-slideshow-on#notes>> . Acesso em: 19 abr. 2015.

Tilly, Charles. 1977. *From mobilization to revolution*. Michigan: University of Michigan Press, 1977.

Toret, Javier. 2012. Tecnopolítica del #15M: la insurgencia de la multitud conectada. In: *Errata #7 Revista de Artes Visuais*, Bogotá, p. 82-101.