

Voz, cidade e ficção: Viviane Salles, Jota Mombaça e Guerreiro do Divino Amor

Voz, ciudad y ficción: Viviane Salles, Jota Mombaça y Guerreiro do Divino Amor

Voice, city and fiction: Viviane Salles, Jota Mombaça and Guerreiro do Divino Amor

THADEU C SANTOS¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Este breve artigo propõe-se a analisar como as áreas de atuação para práticas artísticas são criadas no Rio de Janeiro. Essas ações – materiais, com as de Viviane Salles, e abstratas, com as de Guerreiro do Divino Amor – marcam poeticamente o espaço de convívio da cidade, emparelhando a autonomia das criações artísticas às ficções de poder hegemônicas em evidência, como criticado por Jota Mombaça (2016). Apresentamos, a partir das dinâmicas sonoras da voz, poéticas e contrapoéticas que se atiram no campo criativo da Poesia, das Artes Visuais e da Performance, compondo frentes de transformação dos *territórios codificados* em permanente disputa de imaginário ao mesmo tempo em que aprofundam questões fundamentais para um exercício pleno de direito à cidade, com especial atenção à gestão autônoma de uma agenda para a produção cultural.

Palavras-chave: voz, poesia, performance, artes visuais, Rio de Janeiro.

¹ Doutorando do PPG em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio, 2021-2025); Mestre em Letras (PPGLCC/PUC-Rio) e Bacharel em Comunicação Social - Produção Editorial (UFRJ). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3112188224110363>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8120-4667>. E-mail: thadeucasantos@gmail.com

Resumen

Este breve artículo tiene como objetivo analizar cómo se crean las áreas de actividad para las prácticas artísticas en Río de Janeiro. Estas acciones – materiales, con las de Viviane Salles, y abstractas, con las de Guerreiro do Divino Amor –, marcan poéticamente el espacio vital de la ciudad, emparejando la autonomía de las creaciones artísticas con las ficciones de poder hegemónicas en evidencia, como critica Jota Mombaça (2016). Presentamos, desde la dinámica sonora de la voz, cómo poéticas y contrapoéticas se confunden en el campo creativo de la Poesía, las Artes Visuales y la Performance, componiendo frentes para la transformación de territorios codificados en permanente disputa del imaginario, al mismo tiempo que se profundizan cuestiones fundamentales para el pleno ejercicio del derecho a la ciudad, con especial atención a la gestión autónoma de una agenda de producción cultural.

Palabras clave: voz, poesía, performance, artes visuales, Río de Janeiro.

Abstract

This brief article aims to analyze the areas of action for artistic practices created in Rio de Janeiro. These actions – material, as the action of Viviane Salles, and abstract ones, like the action of Guerreiro do Divino Amor – poetically mark the living space of the city, pairing the autonomy of artistic creations with the hegemonic power fictions in evidence, as criticized by Jota Mombaça (2016). We present, from the sound dynamics of the voice, how poetics and counterpoetics rub together in the creative field of Poetry, Visual Arts and performance, composing fronts for the transformation of the *coded territories* in permanent dispute of the imaginary, at the same time that they delve into fundamentals for a full right to the city, with special attention to the management of an agenda for culture.

Keywords: voice, poetry, performance, visual art, Rio de Janeiro.

Introdução

Para analisar os usos da voz na Poesia e nas Artes Visuais (e as implicações para a performance), vemos a necessidade de pensar melhor como uma ação pode ser trabalhada na cidade. Em outras palavras, iremos falar bastante aqui sobre uma voz que é *provocada a provocar*, e, então, pensar como a voz se insere no contexto que

lhe é proposto. Iremos, a partir disso, tentar ver melhor como são estabelecidas as estratégias que resultam na agenda de Poesia e de Artes Visuais do Rio de Janeiro e como isso torna-se um nó importante para entender as dinâmicas poéticas que respondem à sonoridade e ao território, além de, principalmente, acercar-nos de uma compreensão sobre como as ações são construídas e compartilhadas. No âmbito deste artigo, veremos como as dinâmicas sonoras da voz, em consequência imediata para as narrativas ficcionais da cidade, estão operantes nas ações do coletivo Poesia de Esquina, grupo que organiza saraus e edita livros na Cidade de Deus e no trabalho SuperRio, Superfícções, de Guerreiro do Divino Amor. Para isso, observamos modos de organização da arte na cidade, em que se pese a violência urbana, como motor da criação contrapoética, além da infraestrutura insuficiente, que, por sua vez, se configura como sintoma do definhamento do sistema socioeconômico.

O debate da voz nos traz diretamente para a reflexão sobre a ativação de áreas de atuação. Um dos primeiros problemas que vem à frente quando analisamos uma ação na cidade é, claro, as consequências da delimitação do espaço: a definição do lugar onde a partilha da voz/som/imagem deve acontecer ou derivar. Estamos lidando com poéticas que buscam espaços e abrem frentes de atuação e que cavam por dentro da cidade. Para isso, também nós, que buscamos um mirante de análise dessas poéticas, devemos conhecer e desafiar as dinâmicas da cidade. Nossa crítica também deve acontecer ou derivar no território. A tentativa de, a partir do convívio, perceber as maneiras com as quais o Rio ativa e hospeda arte, de como a cidade veicula e distribui arte, torna-se, também, alimento da crítica. A partir disso, queremos observar a ação desses produtores culturais para, finalmente, criticar a prática de criar acontecimentos – de *produzir*². Pegando emprestado um samba sobre águas e amor, é possível imaginar que, ao insistir no desafio, arriscamos um campo de análise que se vê dentro da cidade, viventes opacos em seu *código*, num constante fluxo de criatividade acionado pelo poético, em ciclos que se renovam como uma “água de chuva no mar”³, tal como cantou Beth Carvalho (Beth [...], 2012, 0 min 50 s).

Se estamos pensando a voz a partir de ações no território do Rio de Janeiro, faz-se necessário, também, pensar as estratégias de distribuição e contato, além de como as articulações desse campo do fazer artístico (que pretensamente propõe uma abertura indefinida para a forma da obra de arte) são fundamentais na nossa

² Utilizo o termo *produzir* em consonância com Vilém Flusser (1994, p. 57, tradução nossa), quando este diz que “[...] ‘produzir’ significa tirar o objeto em questão de seu contexto para colocá-lo em outro, significa uma mudança ontológica. Isso quer dizer que o objeto é arrancado de um contexto negado (o mundo, que é como não deveria ser) e colocado num contexto afirmado (o mundo, que é como deve ser). O gesto de produção é um gesto que nega o mundo objetivo, pois afirma que esse mundo objetivo é falso, mau e odioso”.

³ A música “Água de chuva do mar”, de Beth Carvalho, é parte do álbum *A madrinha do samba ao vivo convida*, de 2004.

imersão de análise. Para pensar a formação de uma agenda cultural, lidamos com um conjunto de circuitos – que envolvem artistas, produtores, coletivos, proprietários, incentivadores etc. – que *colocam em ato* as possibilidades latentes do trabalho dos/as artistas, seja através de propostas inventivas ou de formatos mais ou menos estabelecidos numa rede de atuações diversas que dá campo às atividades que se valem do poema e das Artes Visuais para realizar uma performance.

A partir do exposto, este artigo busca pensar o acontecimento a partir das tramas da produção cultural independente e como esse jogo, notadamente marcado por atitudes e enfrentamentos – e principalmente pela espontaneidade –, abre um campo de trabalho para a pluralidade dos atos poéticos no Rio. Esses circuitos atuantes formam uma rede crucial para pensar a experiências ficcionais da cidade. São essas ficções que se ligam intimamente à máquina da burocracia de fomento, disposta pelas políticas culturais, com implicações econômicas, sociais e estéticas, e seus problemas triviais, como a infraestrutura – marcada pela limitação do acesso aos equipamentos culturais da cidade – e a distribuição insuficiente de recursos públicos e privados. Apontamos, assim, vieses das políticas culturais quem contribuem para configurar as áreas de atuação, além de notarmos como suas determinações impactam a periodicidade das performances e o volume de trabalho da produção cultural, o que é fundamental para que tais áreas se mantenham ativas. Somente assim essas contrapoéticas conseguirão se sobressair das camadas das narrativas hegemônicas.

Esquina

As dinâmicas apresentadas anteriormente são basilares, por exemplo, para o circuito de saraus. Nos últimos anos, os saraus se tornaram espaços importantes para as poéticas da voz. Esse campo que se abre para a voz é construído a duras penas. São os posicionamentos coletivos e a tomada conjunta de uma ação que diferenciam cada um deles na maneira de conduzir adversidades e conflitos e decidir quais serão as escolhas acionadas para dar forma à conjuração de um ato. Um deles, o sarau Poesia de Esquina, em atividade desde 2011 na Cidade de Deus (CDD), Zona Oeste do Rio, é um bom exemplo de como as estratégias do sarau são tensionadas para demarcar uma área de atuação autônoma e autogestionada. Organizado por poetas e ativistas daquela região, o sarau começou a acontecer

em bares⁴, motivado pela necessidade de promover encontros entre os artistas da CDD e um público a descobrir. Com o passar dos anos, o Poesia de Esquina chegou a ter uma sede própria, e, em 2019, publicou, pela Editora Esquina – criada pelo coletivo –, uma antologia com 38 poetas que deram corpo às atividades do sarau. A antologia é organizada por uma de suas articuladoras e fundadoras: a poeta Viviane Salles.

Em entrevista à Revista Usina, Viviane Salles fez um importante comentário sobre as questões que aqui tentamos levantar:

Esses saraus são importantes porque quem ganha um salário mínimo vai consumir o que de cultura? Televisão? Rede Globo? Vai consumir alguma coisa, tem que consumir. Tem que ter um caminho pra fazer das coisas de difícil acesso mais acessíveis. Cinema é foda. Tem que ter cineclube apoiado pelo Estado. Sarau apoiado pelo Estado. Poesia de Esquina não pode ser exceção, não. Tem que ter sarau em toda favela. Alguma coisa que estimule eventos culturais a que as pessoas tenham acesso. Óbvio que as pessoas têm que ter acesso ao Circo Voador, assistir aos últimos lançamentos do cinema, do teatro. Mas ao mesmo tempo, dá pra valorizar o que pode ser uma intervenção local. [...] o que me preocupa muito é que tem muito sarau na favela que não vai ter fôlego, porque não vai ter grana, não vai ter estímulo pra continuar. O poder público não pode ser pai ou mãe, ele tem que estar junto. Ao mesmo tempo, a manifestação espontânea é muito bonita, também não dá pra começar a criar sarau por causa de edital (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016, s. p.).

Viviane Salles deixa claro, na entrevista, que a organização do sarau é uma resposta à deficiência de políticas culturais na CDD. No entanto, foi para evidenciar a ausência de incentivo que o coletivo Poesia de Esquina se formou. É parte de sua ação, inclusive, falar sobre isso e dar o sentido comunitário à ação, intrínseca às

⁴ Poeta e organizador do sarau Cooperifa, em São Paulo, Sergio Vaz (*apud* Tennina, 2013 s. p., grifo nosso) atenta para a importância dos bares como áreas de atuação em periferias quando diz: “[...] o espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vai jogar bola, ou quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa agora, a nossa assembleia, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar, então a gente ocupou o bar. *É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar*”.

suas propostas, abrindo, assim, uma oportunidade para o encontro⁵. De acordo com Salles, a atuação do coletivo intenciona não apenas criar um *point cultural* para manifestação de artistas da CDD voltada para os moradores da CDD, mas também receber o público de qualquer bairro da cidade (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016). Afinal, isso também é fazer um sarau funcionar: tornar-se referência num panorama que tem outras referências. Entre as citadas pela poeta, estão o Cachaçarau, em Acari; o CEP 20.000, que acontece no Humaitá; e no Jardim América, tem-se o sarau do Renan, o Jardins Poéticos, quase na fronteira com Vigário Geral (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016). Além desses, também há um sarau da Rocinha; outro na Biblioteca Parque, no Centro; o Sarau do Escritório, realizado na Lapa; o evento do Jessé (Andarilho), em Madureira; e o Corujão da Poesia, que é composto por outro público – pessoas de classe média que gostam de uma literatura “mais comportada” – e que acontecia no Leblon (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016). A rede se forma, então, a partir de afirmações no perímetro urbano – áreas de atuação –, locais que se conectam pela prática e pela partilha da voz, em que os momentos vividos dentro do circuito fundamentam o fazer. Organizar o Poesia de Esquina é o principal objetivo do coletivo, que, por sua vez, dá mostras de que se trata de uma ação indispensável para a CDD. Porém, é a passagem dos agentes culturais pelo circuito que intensifica a participação em outros saraus e azeita a trama viável (literalmente, uma experiência de *ir e vir*), sempre a partir de uma mobilização. Forma-se, assim, uma rede.

Outro aspecto relevante que reforça o sentido comunitário dos saraus é uso do espaço urbano – uso que se dá através de uma intervenção, uma tomada da área. Viviane Salles conta que o próprio nome do sarau Poesia de Esquina “[...] é autoexplicativo de uma Poesia que tá na rua, que tá na esquina e que você pode acessar e se manifestar” (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016, s. p.). A preocupação do coletivo é realizar uma ação liberada de qualquer tipo de empecilho para o trânsito de pessoas em um movimento que tem a solidariedade como uma de suas premissas. Isso, por sua vez, vale não apenas para o público que deseja conhecer novos poemas, mas para poetas que queiram apresentar

⁵ Em 2012, quando o bar que sediava o Sarau do Binho, em São Paulo, foi fechado pelo fato de seu proprietário não ter um alvará de funcionamento, Allan da Rosa (2012) escreveu um manifesto em que salientou a importância do local para encontros. Disse ele: “[...] este sarau, o mais antigo e dos mais cooperativos de São Paulo, mesmo levando o nome de seu idealizador tem a agenda guiada pela demanda da comunidade. Quase toda semana chega alguém, algum coletivo, com um livro pra lançar, uma urgência pra debater, uma animação pra projetar. O Sarau do Binho tem a pauta levada pela beirada da Zona Sul e não é uma marca que visa crescer o ibope do Robinson [dono do bar]. *É um encontro com o encanto, com estética, com a política* [...]. Ali construímos amizades sólidas e flexíveis, aprendendo a apreciar, a perguntar e a discordar. Ali chegou gente de toda América do Sul, do Norte, de África, da Europa, da Ásia. Veio até gente de outros bairros de SP que parecem ser outro país” (Rosa, 2012, s. p., grifo nosso).

seus trabalhos e se comunicar com os/as presentes. Trata-se de uma abertura para todos/as não apenas para a recepção, mas também para a emissão.

Essa liberação da prática também denuncia as ações culturais que acontecem em ambiente fechado e/ou com cobrança de ingresso em áreas valorizadas do Rio de Janeiro. Para Viviane Salles:

A grande ideia do nome [Poesia de Esquina] tem a ver com a deselitização da Poesia, da literatura, e dizer que é da rua, da Cidade de Deus. Durante muito tempo o evento literário foi pra poucos, brancos, ricos, de uma determinada parte da cidade. E agora a gente faz um sarau na Cidade de Deus que a Zona Sul vai para assistir e respeita, entende que é tão importante quanto [os saraus da Zona Sul] (Kuhnert; Perlingeiro; Salles, 2016, s. p.).

O Poesia de Esquina assume uma visão da cultura a partir do território e de suas dinâmicas socioeconômicas, o que faz da rua uma área a ser disputada e conquistada – prevendo uma atuação que, de início, é determinada pela demarcação do lugar e o estabelecimento de uma periodicidade dos encontros. Para quebrar a inércia de ação no território, o coletivo desvia a orientação classista da Poesia como uma atividade de usufruto dos moradores de bairros abastados, intervindo no fluxo de Poesia que é represado e reconfigurando suas dinâmicas de participação. Nesse sentido, o som da voz ganha o ambiente à força, pois é armada para se embrenhar nas frestas ficcionais que a “cidade ocupada” (Pires, 2007) ainda permite a tal sonoridade indesejada e indesejável. A contrariedade de um destino dado é, portanto, alicerce dessas emissões. Os saraus populares triunfam, dentro de sua prática, não apenas porque, ali, a voz é *falada*, ou seja, transmite uma mensagem qualquer; mas principalmente porque essa voz é *imaginada*, ou seja, provoca um reconhecimento em quem se engaja em torno dela. É essa admiração, proveniente da sedução da voz, que muda os contextos da hierarquia do poder e ajuda a voz a *vencer* a batalha pelo código. A importância dessa imaginação é tamanha, que, como diz a filósofa Adriana Cavarero (2011, p. 25), essa prática revela um acontecimento em que, ironicamente, “[...] a soberania da linguagem se rende à soberania da voz”.

O *território codificado* passa, então, a operar como principal fonte do fazer, algo que é construído e subtraído com a mesma rapidez, às vezes, em um mesmo plano da urbanidade, como se um Cais do Valongo soterrado à espera de irromper na matéria do Rio contemporâneo fosse tomado como símbolo de sua condição permanente. O desafio, então, passa a ser nomear a cidade, dizer a quem pertence, como pertence e qual história conta. Uma ação, portanto, que fere a marca poética que diz sobre o lugar.

Superrio

O Poesia de Esquina interrompe uma situação dada pela estrutura social apartada que é marca incontornável da cidade do Rio de Janeiro. O Rio é uma cidade que não se explica por nomes e datas e que parece se mover pela história, duvidando que a coisas que acontecem possam ser contadas. Ainda assim, a cidade dá infinitos sentidos à vida das pessoas que nela vivem e cada um/a se agarra à cidade do jeito que a *inventa*: o Rio sempre será um ícone em disputa – e, por isso, todas as tentativas de descrevê-lo sempre darão vez a um retrato infiel.

O vídeo SuperRio, Superfícções, de Guerreiro do Divino Amor (2016), é trabalhado em cima da ideia de como a cidade do Rio pode se mostrar, projetada a partir de um mapa visual-narrativo que escancara os múltiplos Rio – no vídeo, sua geografia urbana é reorganizada em camadas de imagens que redefinem a cidade ao descrever suas frentes imaginárias de poder: as “superfícções”. SuperRio se apropria da cenografia da previsão do tempo dos telejornais locais, em que uma âncora à frente de um mapa da região metropolitana avisa os telespectadores sobre as condições climáticas do dia seguinte, onde e quando haverá sol, chuva, mormaço, as temperaturas mínimas e máximas, os deslocamentos das massas de ar, regimes de marés e ressacas, balneabilidade das praias ou a velocidade dos ventos. Ali, as condições climáticas são transpostas em condições político-sociais e refletem os impactos que os discursos de poder exercem na noção pública de cidade, na vida dos moradores.

As “superfícções” aspiram sintetizar percepções de realidades paralelas (ou, melhor dizendo, realidades centrais) que organizam o imaginário coletivo do Rio. Apresentadas pela âncora de telejornal, “superfícções” são construídas por colagens de discursos do jornalismo e da publicidade, fragmentos que, vistos lado a lado, encenam uma curiosa afinidade. Trata-se da própria estética ficcional do “SuperRio” e da sociedade “supercarioca”.

São exemplos dessas afinidades: uma representação da superioridade da Rede Globo e os “rumores” das redes sociais que “encenam, caracterizam e multiplicam as superfícções”; a especulação imobiliária e a expansão dos condomínios fechados, “enclaves de superconforto, interligados por corredores de supersegurança”, em que aparece o condomínio Península, na Barra da Tijuca; e os pastores midiáticos da SuperAssembleia e da SuperUniversal, que representam o poder do SuperDeus, consumado pela reunião massiva de fiéis que ocorre anualmente na Marcha para Jesus, uma das principais agendas religiosas da cidade.

Figura 1 – Dois frames de SuperRio, Superficcões, de Guerreiro do Divino Amor. Acima, a âncora de telejornal mostra a atividade de vulcões como erupções sociais; abaixo, ônibus lotado e o trânsito caótico fazem parte do dia a dia na cidade, uma cena comum da “superescravidão”



Fonte: Guerreiro do Divino Amor (2016).

O vídeo escancara uma noção de que os discursos de poder das mídias de massa, dos consórcios de construtoras e das igrejas evangélicas são validados como *poder público*, e, consequentemente, em paralelo ao pensamento de Jota Mombaça (2016), influem na maneira como a violência é distribuída na cidade, conferindo às ficções uma capacidade de legitimar violações não apenas para agentes do Estado, mas também por interceptadores que agem como se fossem o Estado. Guerreiro parece bastante consciente de como as “superficcões” se tornam enredo legitimador da violência. Em um dos momentos mais impactantes do vídeo, a voz em off da corretora de imóveis do Península diz claramente como “pessoas estranhas” podem ser “levadas dali” por funcionários do condomínio. O que salta da fala da corretora é rapidamente assimilado: a paranoia da vigilância, a seleção

das pessoas “diferenciadas” e o racismo que é reiterado pela lógica dos grandes empreendimentos imobiliários.

A maneira como Guerreiro constrói seu vídeo faz com que suas “categorias ‘sociológicas’”, como diz Bernardo José de Souza (2016, s. p.) no Prefácio da versão em livro do trabalho, passem também a cutucar a prática acadêmica por meio de um modo de pensar gerador de imagens delirantes, em que discursos críticos sobre estruturas sociais são percebidos sensorialmente e experimentados em um plano infovisual de análise e convívio. A estética do vídeo de Guerreiro, que mistura elementos de arte digital, um tipo de *vapor wave* brasileiríssimo e pluridimensional, é contrastada como cenas cotidianas da cidade do Rio. Na prática, funciona como uma montagem para o discurso que ironiza o trabalho de classificar para, então, construir sua crítica das normalizações, situações corriqueiras da cidade amplamente reconhecíveis.

Para Jota Mombaça (2016, p. 5, grifo nosso), a criação de ficções está na gênese da violência colonial permanente; daí a importância insurgente da ficção científica – da distopia, da imaginação de cidades possíveis e da construção de um futuro tangível – como modo de reformular as ficções de poder. Para ela:

Não é, portanto, a dimensão ficcional do poder que me interessa confrontar. São, mais bem, as ficções de poder específicas e os sistemas de valores que operam no feitiço deste mundo, e seus modos de atualização dominante. Nessa chave, o monopólio da violência tem como premissas gerenciais não apenas o acesso às técnicas, máquinas e dispositivos com o que se performa a violência legítima, mas também as técnicas, máquinas e dispositivos com o que se escreve a violência, os limites de sua definição. Esses dois processos de controle se implicam mutuamente e dão forma a uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes – isto é: contra a habilidade de pressentir, no cativo, que aparência tem o mundo em que os cativos já não nos comprimem. Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer *um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo*, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo (Mombaça, 2016, p. 5, grifo nosso).

Mombaça (2016) provoca a ficção em sua virada realista e fugazmente oculta nos costumes em seus arcabouços de símbolos e identificações, assim como o faz na violência sistêmica, na forma de uma ação, de uma agressão. Sua proposição

encara a percepção de mundo como instância móvel, material, a ser deslocada de sua conservação intencional, da mesma maneira como essas narrativas são transformadas a qualquer momento pelo centro do poder. A parcialidade de sua crítica, direcionada para as “ficções de poder específicas”, se concentra em revelar um problema localizado, cujo confronto se coloca feito um revide – uma substituição, uma afirmação – das forças operantes nessas modelagens. No diálogo que aqui proponho com o trabalho de Guerreiro do Divino Amor (2015), Mombaça parece intuir que as “superficções” devem ser alteradas em uma atividade prática que confere à arte seu domínio potencialmente manipulador de realidades e revelador de uma consciência do instante.

Considerações finais

É bastante difícil refinar as ficções de poder atuantes no Rio. Distingui-las em sua intenção definidora no ajuda a entender a temperatura política da cidade. Nos dias atuais, nos acostumamos a chamar esses embates de *guerra de narrativas*. As ficções de poder oferecem uma leitura determinada para os fatos. São nós de nossa história recente que são processados e reprocessados para seguirem em disputa, e, ao mesmo tempo, prosseguirem como fontes de imaginação. Tudo o que acontece na cidade é filtrado por esses dispositivos de informação, recolocando à disposição da sociedade interpretações diversas para uma mesma ocorrência e desfazendo qualquer possibilidade de uma compreensão comum. Um fato nunca é apenas um fato, mas, sim, o pontapé de uma sucessão de versões.

Assim, percebemos como alguns acontecimentos recentes são imaginados pelos sistemas ficcionais. Alguns fatos podem fornecer indicativos do estado geral de coisas – habitualmente trágico e calamitoso – em que a cidade mergulhou nos últimos anos: os grandes eventos, como o Rock in Rio, a Copa do Mundo de 2014 e, principalmente os Jogos Olímpicos de 2016; os protestos de junho de 2013; o projeto das unidades de polícia pacificadora (UPPs), iniciado em 2008; a alta de preços dos serviços e aluguéis, em 2014, que fez a classe média se ver em um Rio “\$urreal”; a expansão imobiliária em condomínios fechados; a gentrificação do Centro pelo Porto Maravilha e da Zona Oeste pelo projeto olímpico; prisões de cinco ex-governadores em investigações de corrupção, três deles pela força-tarefa da Lava-Jato; a eleição do bispo Marcelo Crivella para a prefeitura, em 2016, e sua prisão em 2020; eleição e *impeachment* do governador Wilson Witzel, respectivamente, em 2018 e 2021; a eleição do hoje ex-presidente Jair Bolsonaro, em 2018; o crescimento de grupos paramilitares das milícias e do crime organizado; a escalada de terror das operações policiais; a consolidação das

redes de ódio etc. Há, contudo, um fato nesse panorama de acontecimentos (nem sempre aleatórios) que toca cada uma dessas pontas soltas ao mesmo tempo; um trauma, ainda em choque, que marca profundamente a vida no Rio dos últimos anos: o assassinato a tiros da vereadora Marielle Franco, em 2018, no Estácio. Um crime covarde o qual, passados mais de mil dias, ainda não tem seus mandantes denunciados.

Em muitos de seus momentos mais marcantes, o Rio é tudo, menos uma cidade maravilhosa⁶. Se tomarmos a cidade pela sua versão redimensionada, encontramos *in loco* o “SuperRio” e suas violações fundantes. Contudo, essa espécie de *código*, essa cidade, vertida pelas suas ficções, entrega um conjunto de operações para a abertura inventiva e transformadora, individual ou coletiva, sempre sintoma de uma rotina marcada pela fricção corpo-cidade, um embate dos moradores *contra* o território, acumulando em si os contextos das disputas políticas que se colidem na imaginação coletiva. Essa experiência, que parece acomodar em si os “limites da navalha”⁷ – seja na maneira de narrar fatos e pertencimentos, seja na compreensão da própria história ou na construção de um sentido para a vida comunitária futura –, muitas vezes se constitui na verve do *produzir*, do movimento organizado de deslocamentos ontológicos que captura esses sintomas em forma de imagens, sons, vídeos, textos, oralidades, acontecimentos em que a mesma cidade – quando não apenas mapa, paisagem, cenário – é o meio da expressão. Faz-se, portanto, um *Rio em aberto* que ressurge do emaranhado de discursos de cidade. Uma cidade manipulável, um ícone móvel, cujos contornos naturais, demográficos e históricos podem se apresentar em versões mutantes de sua definição.

É essa cidade, movimentada pela invenção, que passa a funcionar como chão para os acontecimentos da arte que queremos incentivar a leitura. Afinal, a demarcação de um lugar, a organização dos coletivos, o desdobramento das performances, além de outras atividades que se colocam no interstício agir-fazer para a Poesia e atuam paralelamente às ficções, trazem para o “aqui e agora” (Zumthor, 1997, p. 33) modulações recorrentes que conferem uma percepção do

⁶ A icônica imagem de cidade maravilhosa muitas vezes retrata um cenário de natureza exuberante e descontração da cultura popular. Recentemente, vale destacar ao menos dois eventos que retomaram visões da cidade maravilhosa e tiveram alcance global: o longa-metragem de animação Rio, de 2011, dirigido por Carlos Saldanha, com seu protagonista Blu, uma arara-azul; e os mascotes-anime dos Jogos Olímpicos 2016, Vinícius e Tom, representando, respectivamente, a fauna e a flora brasileiras em homenagem a dois dos principais criadores da bossa nova (e de uma ficção para o Rio): Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

⁷ Faço menção ao título do livro de poemas intitulado *O limite da navalha*, de Italo Diblasi, publicado em 2017. Há, ali, lições sobre táticas passionais, confronto político e, principalmente, sobre como não se entregar; uma navalha que, quando protege, ataca.

território e, portanto, uma versão de cidade que, muitas vezes, encontra na voz a única maneira de se criar ficcionalmente. A voz se mantém firme diante da precariedade (Fabião, 2011), talvez por ser esta sua condição mais fundamental. Vemos, então, um Rio pelo prisma de suas mutações *sonoras* que implicam, decisivamente, seus níveis diversos de representação *visual*. Enquanto o uso da cidade se faz trampolim de uma poética do ambiente, o Rio acumula dizeres, formulações que querem espetar os alicerces. O que surge, muitas vezes, são as linhas tortas de uma prática que se faz pela cidade, muito pela necessidade de conhecê-la, muito pela postura de renomeá-la. É, contudo, a partir de um chão vibrante, capaz mesmo de se supor linguagem, que a cidade volta à cena despida de suas etiquetas. Como indica Ricardo Basbaum (2001, p. 25), esses sintomas da prática artística dos últimos anos podem ser aliados de “[...] uma autonomia que talvez se faça sem a necessidade de reivindicar o nome de ‘arte’ como garantia prévia de sua inserção”. A situação da voz é, nesse caso, tão doméstica que, por estar sempre no interstício do íntimo e do público, mostra-se como uma “mídia tática” perfeita (Pires, 2007). A voz tão nossa, cochichada ou forjada em papo de bar, é a voz que, encarnada em obra, constrói o ambiente para que o texto assuma seu devido lugar no espaço: a gerência sonora cumpre o rito da voz. Nos entregamos a ela para voltar a ser nós mesmo quando ela partir. Perdemos sua companhia. Há uma cidade a ser escutada pelas investidas que fazem-na aparecer e tornam-na palpável, *sonoramente* palpável, como acontece no poema de Bruna Mitrano que encerra este artigo. A cidade (violenta e segmentada) é algo que se pode armar olhando pro chão.

[...] moro a setenta quilômetros do mar
moro a duas horas e meia do mar
moro a dois ônibus e
vinte e quatro estações de trem e
onze estações de metrô
do mar

moro a tanta preguiça de ir
até o mar
mas todo dia piso
nos dois montes de areia
da calçada do vizinho
e lembro que

só esquece o mar
quem mora perto do mar

eu não esqueço que
moro onde não escolhi
moro onde posso morar e

às vezes é de madrugada e faz silêncio

às vezes é de madrugada e durmo
ouvindo o barulho da água
do valão de frente a minha casa

e acordo com a boca salgada
nos olhos dois montes de areia
(Curta! [...], 2020, 00 min 19 s).

Referências

BASBAUM, R. Cica & sede de crítica. BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 15-30.

BETH Carvalho – Água de Chuva no Mar. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (4 min 07 seg). Publicado pelo canal Eric Bueno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1gH7wNFFPc>. Acesso em: 8 mar. 2024.

CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p.

CURTA! Poesia - Bruna Mitrano. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1 min 27 seg). Publicado pelo canal Canal Curta!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d9OHwmGtntM>. Acesso em: 8 mar. 2024.

FABIÃO, E. Performance e precariedade. OLIVEIRA JUNIOR, A. W. de (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão, 2011. p. 63-86.

FLUSSER, V. *Los gestos: fenomenologia y comunicación*. Tradução de Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994. 214 p.

GUERREIRO DO DIVINO AMOR. SuperRio Superficções. *Vimeo*, [S. l.], 21 jun. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/131345711>. Acesso em: 8 mar. 2024.

KUHNERT, D.; PERLINGEIRO, S.; SALLES, V. Poesia de esquina – entrevista com Viviane de Salles. *Usina*, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://revistausina.com/2016/06/05/entrevista-com-viviane-de-salles/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

MOMBAÇA, J. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. 20 p. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi. Acesso em: 8 mar. 2024.

PIRES, E. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. 358 p.

ROSA, A. da. Lesmas comandadas por raposas (e o fechamento do Sarau do Binho). *Bola e Arte*, [S. l.], 1 jun. 2012. Disponível em: <https://bolaearte.wordpress.com/2012/06/01/lesmas-comandadas-por-raposas-e-o-fechamento-do-sarau-do-binho-por-allan-da-rosa/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

SOUZA, B. J. de. Prefácio. SuperRio Superfícções, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/0041776046411142d92d3>. Acesso em: 8 mar. 2024.

TENNINA, L. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Literaturae Espaço Urbano*, Brasília, n.42, p. 11-28, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/HJHwYGnS73yQG5hspxC3k8B/?lang=pt>. Acesso em: 8 mar. 2024.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 1997. 321 p.

Submissão: 02/09/2023

Aprovação: 30/11/2023