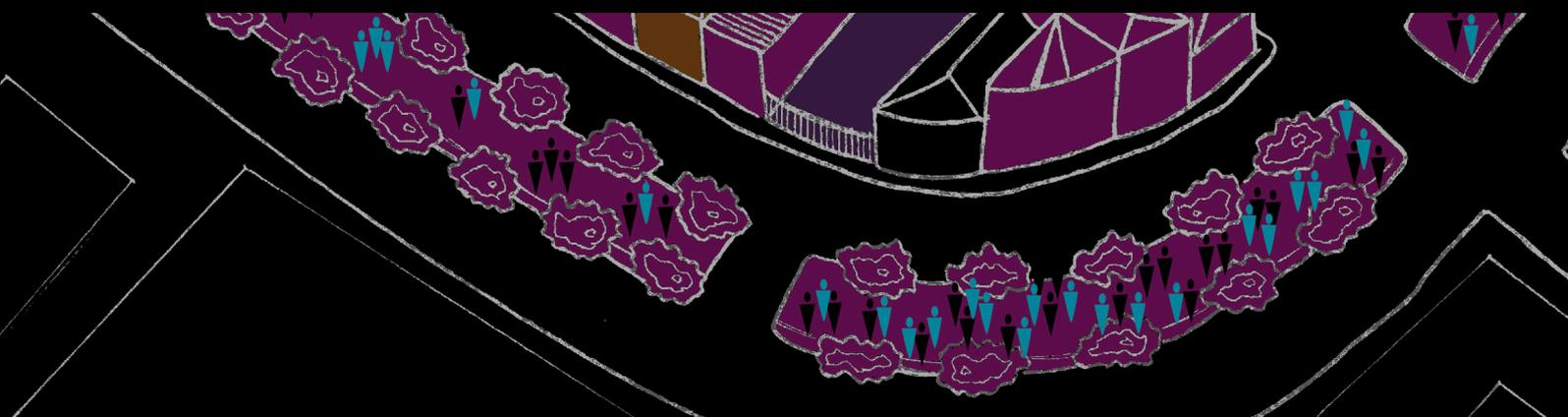


# O Transbordar Queer como jeito de fazer cidade: o que pode vir a público?

ensaio sobre a arte-dissenso como potência de sociabilidades dissidentes em Florianópolis



# **o transbordar queer como jeito de fazer cidade: o que pode vir a público?**

ensaio sobre a arte-dissenso como potência de sociabilidades  
dissidentes em Florianópolis

**Trabalho de Conclusão de Curso  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Departamento de Arquitetura e Urbanismo - Centro Tecnológico**

**Acadêmico: Matheus Moro Gargioni  
Orientador: Prof. Dr. Paolo Colosso**

**Florianópolis, 2022**

**trans·bor·dar (dicionário Michaelis)**

*vtd, vti e vint*

*1 Sair ou fazer sair fora das bordas, das margens.*

*vtd, vti e vint*

*2 FIG Manifestar(-se) impetuosamente; não poder conter-se.*

*vti*

*3 FIG Espalhar-se em várias direções; derramar-se.*

*vti*

*4 FIG Estar repleto, ter em demasia*

“Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão.  
Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda  
incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio.”  
(LISPECTOR, 1964. p. 14)

# sumário

## **Introdução (conjunto 0)**

- 0.1 - Resumo
- 0.2 - Agradecimentos
- 0.3 - Motivações | Estar entre
- 0.4 - Inquietações | Quem pode vir a público?
- 0.5 - Justificativa | Violência contra a população lgbtqia+ na cidade armário
- 0.6 - Objetivos
  - 0.6.1 - Objetivo geral
  - 0.6.2 - Objetivos específicos
- 0.7 - Estrutura

## **Espectáculo contemporâneo: a cidade-armário (conjunto 1)**

- 1.1. - Cultura como elemento chave do direito à cidade
- 1.2. - Crise cultural: o culturalismo de mercado e a espetacularização urbana
- 1.3 - Culturalismo de mercado e a heteronormatividade.

## **Alternativas de resistência: dimensões, sujeitos, espaços e práticas (conjunto 2)**

- 2.1 - Dimensões de resistência: emancipação na arena pública via dissenso e o transbordar como jeito de fazer cidade
- 2.2 - Sujeitos e espaços de resistência: quem pode vir a público?
- 2.3 - Sujeito público de sexualidade e gênero não conformantes: intersecções com a Teoria Queer
- 2.4 - Práticas de resistência: a arte como potência do dissenso no espaço urbano

## **Espaço Urbano como Canteiro Experimental (conjunto 3)**

- 3.1 - Encontros e memória urbana
- 3.2 - Reverberação
- 3.3 - Educação estética e uma nova coletividade possível

## **O Transbordar queer em Florianópolis (conjunto 4)**

- 4.1 - Florianópolis, a ilha da magia: lgbtqia+ friendly para quem?
- 4.2 - Mapeamento: panorama cultural queer
- 4.3 - Mapeamento: plataformas existentes

## **Área de recorte: o centro fundacional (conjunto 5)**

- 5.1 - Consolidação espacial
- 5.2 - Culturalismo de mercado e o centro fundacional
- 5.3 - Aproximações: cartografias críticas queer
- 5.4 - Entrevista - Bapho Cultural
- 5.5 - Considerações

## **Políticas Culturais para uma cidade fora do armário: o urbanismo queer (conjunto 6)**

- 6.1 - Políticas culturais articuladas ao território urbano: o transbordar queer como jeito de fazer cidade
- 6.2 - Considerações: o urbanismo queer

## **Referências (conjunto 7)**

## 0.1 - resumo

O trabalho possui como justificativa a violência contra sujeitos queer no espaço urbano, e questiona, portanto, quem pode vir a público. Inicialmente, defende-se a cultura como elemento chave do direito à cidade e busca-se entender sua utilização, nas gestões urbanas, enquanto instrumento de espetacularização do culturalismo de mercado e os fundamentos deste na heteronormatividade. Em relação a este processo busca-se, pois, alternativas de resistência, na qual se analisa suas dimensões estético-políticas, sujeitos, espaços e faz-se, como recorte do ensaio, intersecções com a teoria queer.

Encontra-se como resposta a prática crítica de arte dissensual queer, vista como fenômeno urbano, a partir da defesa do dissenso enquanto elemento que une arte e política. Defende-se o transbordar queer como jeito de fazer cidade a partir do ressoar constante de arte queer na rua como fluxo que mantém a tensão na arena pública. A partir do transbordamento articula-se o conceito de reverberação através do qual se alcança a educação estética, o ambiente necessário para o alcance de uma nova coletividade possível, na qual igualdade e diversidade existem enquanto valores de reconhecimento na urbanidade. Realiza-se, então, um estudo de caso na região leste do centro fundacional de Florianópolis, a partir do qual se elabora, por fim, políticas culturais queer articuladas ao território urbano.

## 0.2 - agradecimentos

O ensaio aqui apresentado não se construiu sozinho, no sentido de que não obstante eu seja o autor do trabalho, acredito na ideia de um sujeito coletivo. A criação deste trabalho deu-se através de minhas experiências e encontros ao longo de minha caminhada. Se pude aqui transbordar foi porque outros estiveram comigo à deriva. Se espero que este ensaio reverbere nos corpos daqueles que também acreditam na importância do que é aqui debatido foi porque reverberou em mim os escritos e falas daqueles que aqui agradeço e referencio. Espero que este meu transbordar reverbere nos corpos de quem estiver aqui lendo, e a estes já inicio meu agradecimento.

Agradeço aos meus pais, Normelis Gargioni Junior e Rosilane Moro Gargioni, por todo o incentivo, apoio e suporte que eles me deram ao longo de minha trajetória, mesmo nos momentos em que não me entendiam. Agradeço à minha irmã, Nathalia Moro Gargioni, por todos os momentos e sonhos que compartilhamos juntos, por todas as nossas conversas sobre a vida e seus mistérios. Sem vocês eu não seria quem e como sou, e os vejo como a base de minha existência enquanto sujeito coletivo. Amo vocês imensamente!

Agradeço aos vários amigos e amigas que fiz em minha jornada, com vocês pude transbordar meus desejos e anseios e criar uma infinidade de memórias maravilhosas. Este ensaio também é resultado de nossas várias conversas e devaneios compartilhados. Agradeço especialmente aos meus amigos Catharina, Cindy, Felipe, Gabriela, Giovana, Guilherme, Laís, Marco, Marina, Natália, Pietra e Rafael. A amizade de vocês foi essencial para a enriquecedora experiência que tive durante a graduação. Obrigado por todas as risadas e abraços, e por estarem junto comigo durante os momentos delicados, especialmente durante a redação deste trabalho.

Agradeço aos professores e professoras incríveis que tive durante estes anos de graduação. Todas as trocas, leituras, escritas e debates foram essenciais para expandir o meu horizonte de percepção, e se hoje enxergo o campo que aqui trabalho foi graças às contribuições e carinho de vocês. Agradeço especialmente aos professores Américo, Adriana, Carine, Eduardo, Fabiano, Gonça, Gustavo, Lucas, Marina, Patrícia e Samuel.

Agradeço ao meu orientador Paolo Colosso, por todas as contribuições em nossas conversas, tanto pelas leituras e conceitos deveras interessantes e importantes para o meu trabalho, quanto por todos os momentos de apoio e compreensão durante o período deste trabalho, que em momentos de pandemia foi-me tão delicado.

Agradeço a ciência brasileira e todos aqueles que estiveram na frente da luta contra o Covid, meu pai passou por alguns momentos difíceis visto ter positivado para o vírus e agradeço imensamente por ele ter conseguido melhorar e estar comigo aqui hoje. Novamente, aos profissionais da saúde e demais envolvidos, agradeço.

Como tema de meu trabalho não poderia deixar de agradecer a todos os artistas que estão espalhados por este mundo, contribuindo com as mais diversas formas de expressão. Este trabalho também é resultado de todos os livros que li, filmes que vi, músicas que ouvi e obras que pude encontrar ao longo de meu caminho. Sem a presença da arte em minha vida eu entenderia muito menos sobre quem eu sou, e por isso, agradeço.

Agradeço também a todos os sujeitos queer que existem, e resistem, neste mundo que nem sempre nos quer aqui. Nossas vidas importam, e reforço que nossa existência dá-se enquanto sujeitos coletivos. Sou grato, portanto, a todos aqueles que são vistos como estranhos e que transbordam com orgulho suas diferenças, saibam que estas reverberam, e que este trabalho faz parte disto.

Finalizo com um trecho do KRENAK (2020, p. 8) que gosto muito, no qual ele fala sobre a experiência de um sujeito coletivo, e que representa como enxergo este trabalho enquanto parte de algo maior.

“[...] toca num ponto que sempre me moveu, que é a pergunta se nós conseguimos mesmo nos encontrar, se nós conseguimos mesmo realizar a experiência do encontro. Não estamos falando só do encontro interpessoal, só entre pessoas, mas entre povos e culturas, entre tradições diversas. No meu pensamento isso é provocado por afetar uma idéia de sujeito que quer viver a experiência de um sujeito coletivo. Eu não me vejo andando sozinho no mundo. Eu sempre convoco alguma humanidade para andar junto comigo.”

## 0.3 - motivações | estar entre

“Estar “entre” não quer dizer ser uma coisa ou outra, quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra. Estar no meio de [en train de]... em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio. [...]”  
Triologue: lieu/mi-lieu/non-lieu”. In Lieux Contemporains. Paris, Descartes&Cie, 1997 (APUD CARERI, p.10)

Em devaneios identitários sempre senti estar entre alguma coisa e outra, como um constante fluxo de desejos e anseios sem encontrar um local fixo de ancoragem. O transbordar veio com força para este trabalho como algo que faz parte de mim, e sinto que neste trabalho posso transbordar minhas inquietações enquanto um quase arquiteto e urbanista e deixar fluir meus anseios e intenções de como posso contribuir com o que acredito.

Como trabalho último da graduação busco aqui não encerrar este caminho, e sim abrir outros. O estar entre como uma série de percursos possíveis quando se expande o horizonte. Acredito na realidade enquanto percepção, e para enxergá-la é preciso então percebê-la. É neste horizonte de possibilidades de percepção que espero contribuir com este trabalho. Perceber os diferentes jeitos de fazer cidade, conforme os seus diferentes sujeitos, espaços e complexidades. Para que se perceba, e então aproprie-se, e ao se apropriar, que transborde.

Como intenção primeira de trabalho surgiu discutir a arte, em suas diversas práticas e expressões, visto que circunscreve minha vida desde criança até este momento em que escrevo. Minhas primeiras memórias associam-se a programas culturais, a partir dos quais pude ir criando uma maior compreensão de mim a partir da representação do outro. Esta compreensão do meu eu, portanto, deu-se, e ainda dá-se, através de uma série de referências e práticas. Práticas experimentais que moldaram o meu entendimento de mim, dos outros e de minhas relações neste entremeio. Como aponta Constant (APUD CARERI, 2002, p.11), ao falar de sua Nova Babilônia “[...] é um projeto de cidade onde se pode viver. E viver quer dizer criar.”

Não obstante o reconhecimento de quão importante a arte foi para o meu processo de autoconhecimento, a limitação de entender-se a partir apenas do que lhe é apresentado passou a criar uma desconexão entre desejos e possibilidades de experimentação. Neste sentido então sempre me entendi enquanto alguém curioso pelo algo a mais, pela complexificação da experiência e pelo confronto com o diferente.

Sempre houve um fascínio pessoal em relação ao que é diferente, e as inúmeras possibilidades que nos são apresentadas ao compreender uma incompreensão, que existe algo e alguém para além dos limites de nossa percepção e que esta pode, portanto, expandir-se.

A busca pelo diferente foi então o que me levou a entender-me enquanto sujeito queer, desprovido de ideais fixos de identidade. Ver-me representado no trabalho, ao discutir a arte, portanto, fez-se de forma indissociável a discutir perspectivas queer. E é na intersecção entre a arte queer e o campo disciplinar da arquitetura e urbanismo que me encontro neste momento em que escrevo.

## 0.4 - inquietações | quem pode vir a público?

Ao longo da graduação de arquitetura e urbanismo levanta-se sempre no ateliê a discussão sobre tornar algo público, em oposição ao processo crescente de privatização das cidades. Debates, desenhos e proposições, objetiva-se em todos expandir a noção de algo enquanto público. Não obstante o reconhecimento desta importância, o que é de fato este público e para quem ele é feito?

Este é um questionamento que me acompanhou ao longo de toda a graduação, visto que quando o sentimento de pertença ao público dá-se através de consensos identitários e hierarquias de poder, o processo de subjetivação de identidade torna-se doloroso. Posso ser quem sou? Devo ser? E se sou é como sujeito público e livre ou como uma caricatura justificada culturalmente?

Já enquanto estudante de arquitetura e urbanismo passei a perceber o quanto tais questões identitárias caminham além de processos subjetivos, mas que as políticas de sexualidade e gênero atuavam como controle dos corpos e afetos na arena pública. A experiência urbana de indivíduos dissidentes, portanto, é condicionada a processos de controle e ao medo de ser público e de viver o afeto que lhe é de direito.

Entender o porquê tais políticas conservadoras buscam controlar tais sociabilidades dissidentes e qual o seu papel dentro das políticas neoliberais do espetáculo tornou-se, inicialmente, um desafio pessoal, visto que ao longo da graduação tais perspectivas foram pouco trabalhadas e é uma questão ainda à margem da literatura tradicional de nosso campo disciplinar. Relacionar arte, cidade e perspectivas queer tornou-se para mim, mais do que um desejo, uma necessidade. Entendi, por fim, que a única forma de ser efetivamente público, é a de ser livre, e é nesta compreensão que o trabalho inicia seu caminho.

## 0.5 - justificativa | violência contra a população lgbtqia+ na cidade armário

“A cidade armário passa a ser confessionário das sexualidades, mas apenas aquelas permitidas; os corpos adequados podem transitar livremente pela cidade e acessar seus mais diversos serviços, mas àqueles corpos não-dóceis, resta o medo da rua, o medo da cidade.” (CARVALHO, p. 110, 2017)

Para além de minhas inquietações sobre quem e o que pode vir a público, o trabalho possui como justificativa a violência, em todas as suas formas, contra a população lgbtqia+. Em um contexto de pandemia, no qual inúmeros indivíduos retornaram as casas de suas famílias, o vulto do armário surgiu novamente para diversos sujeitos queer, não compreendidos e aceitos em seus contextos familiares. Em uma de minhas leituras iniciais para o trabalho, deparei-me com a expressão “cidade-armário” (CARVALHO, 2017) enquanto fenômeno, o qual se trata da construção da cidade como o espaço em que apenas a cisheteronormatividade pode vir a público. A cidade-armário, conforme aponta o autor:

“Por não assimilar além dos binarismos e por ser uma reprodutora de mecanismos e dinâmicas sociais, a cidade também se constitui palco para as violências contra as minorias sociais, mitigando subjetividades e definindo condutas apropriadas ou não aos seus ambientes.” (CARVALHO, p.109, 2017)

A cidade-armário existe enquanto fenômeno de opressão desde a infância, conforme aponta PRECIADO (2013), em seu texto “Quem defende a criança queer?”, ao destacar o discurso onipresente das normas sexuais e de gênero heteronormativas que é aplicado como dispositivo pedagógico nas crianças em nome de sua suposta “proteção”. O autor questiona, no entanto:

“Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança queer, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? [...] Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero?” (PRECIADO, 2013, p.1)

A violência contra os corpos queer encontra-se, portanto, legitimada pela configuração da cidade-armário e acontece, para além da violência no ambiente

privado, contra aqueles corpos que ousam transgredir as normas de sexualidade, gênero e identidade socialmente vigentes no espaço público. Conforme aponta SOBRINHO (2019) consoante a um relatório feito a pedido da Comissão Interamericana de Direitos Humanos, em 2018:

“No documento, Cardia somou as denúncias de assassinato registradas entre 2011 e 2018 pelo Disque 100 (um canal criado para receber informações sobre violações aos direitos humanos), pelo Transgender Europe e pelo GGB (Grupo Gay da Bahia), totalizando 4.422 mortos no período. Isso equivale a 552 mortes por ano, ou uma vítima de homofobia a cada 16 horas no país.”

Aponta-se, também, os dados mais recentes de acordo com o Relatório Observatório de Mortes Violentas LGBTI+ no Brasil - 2020 (destaca-se, no próprio relatório, a subnotificação de dados por diversos fatores), feito pelos grupos Acontece - Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia:

“Em 2020, de 237 mortes violentas documentadas em nossa pesquisa, predominaram os homicídios com 215 (90,71%) registros, seguido de 13 (5,48%) suicídios e, por fim, latrocínio com 9 (3,79%) registros segundo o observatório de mortes LGBTI+ (2020).” (Ibidem, p.32)

“As causas das mortes registradas contra LGBTI+ no Brasil em 2020 segundo o Observatório de Mortes LGBTI+ são das mais variadas possíveis, tal variação decorre das inúmeras possibilidades de violência e aplicação de atos violentos contra esses sujeitos que estão inseridos em diferentes contextos socioespaciais e geográficos, as mortes vão desde descarga elétrica, tortura, esquartejamento, até pauladas, tiros, esfaqueamento, etc. As tipificações mais registradas foram: arma de fogo com 88 registros (42,30%), seguido de esfaqueamento com 48 (23,07%) mortes, espancamento com 19 (9,13%) mortes, entre outras tipologias que podem ser observadas na tabela 11. Vale ressaltar que em 29 dos casos não se obteve a causa da morte e/ou sua tipificação.” (Ibidem, p.33)

“[...] 132 (60,82%) das mortes de LGBTI+ em 2020 aconteceram em espaços públicos como praças, ruas, vias, vielas, terrenos abandonados, entre outros espaços, seguido da residência da vítima com 51 (23,50%) e, por fim, o espaço privado como motéis, casas e comércios de terceiros, com

34 (15,66%) dos casos. Vale ressaltar que em 20 das mortes registradas no banco de dados não foram identificados os espaços/locais onde ocorreram as mortes.” (Ibidem, p.34)

Os dados apontados representam parte da realidade brasileira no que se refere à violência, em suas diversas manifestações, contra a população queer. Destaca-se, no entanto, que a violência da cidade-armário não é um fenômeno restrito ao território nacional, e sim que abrange todo o cenário internacional com a legitimação da violência contra corpos queer de inúmeras formas. À título de exemplo, destaca-se o assassinato de um jovem lgbtqi+ brasileiro que causou comoção na Espanha: Samuel Luiz Muñiz, de 24 anos, foi espancado até a morte por um grupo de dez pessoas quando saiu de uma boate para fumar.<sup>1</sup>

“Se a rua, este espaço coletivo de trocas e cruzamentos, representa um risco grande de existência e, até mesmo, de demonstração de afetos e relacionamentos, é preciso se questionar acerca da produção desses espaços enquanto espaços de sociabilidade.” (CARVALHO, p.150, 2019)

Como resposta ao questionamento final do tópico anterior, portanto, os dados tornam nítida a resposta: sujeitos queer ainda não possuem liberdade plena para vir a público, e tem suas vidas, inclusive, em perigo. Além disto, a população que desvia das normas de sexualidade e gênero têm suas conquistas sempre em risco toda vez que o conservadorismo retoma qualquer âmbito de poder.

Entender qual é o medo existente de que a diversidade venha a público torna-se uma tarefa essencial do campo disciplinar de arquitetura e urbanismo para que o direito à cidade seja para todos. Percebe-se, pois, que mudanças são essenciais na configuração social da contemporaneidade, notavelmente em um contexto de pandemia a partir do qual o espectro privado busca apoderar-se novamente de sociabilidades que através de muita luta conquistaram algum espaço, mesmo que sob frágeis possibilidades. Destaca-se sobre este cenário atual que:

“O momento de crise desfaz todos os nexos que davam sentido para esse mundo que, antes natural, agora se torna inadmissível. De fato, não voltaremos ao normal porque o normal era o problema. A crise deve ser o momento de estruturar, desde as raízes, um outro modo de vivermos juntos nas cidades.” (COLOSSO, 2020)

<sup>1</sup>: Conferir notícia Assassinato de jovem gay brasileiro causa comoção na Espanha, G1, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/05/assassinato-de-jovem-de-origem-brasileira-causa-comocao-na-espanha.ghtml>>.

Imagem 1: Protesto na Espanha devido ao assassinato de Samuel  
Fonte: BBC News | Brasil, 2021.

Imagem 2: Protesto na Espanha devido ao assassinato de Samuel  
Fonte: Veja, 2021.



## 0.6 objetivos

### 0.6.1 - objetivo geral

Estimular discussões concernentes à intersecção entre a teoria queer e perspectivas de urbanismo crítico. Entende-se que o tema ainda não é consolidado na bibliografia nacional e, portanto, destaca-se a grande importância de fomentar sua discussão no contexto da academia, bem como apontar seu potencial de articulação.

O trabalho não se propõe a encontrar respostas absolutas, e sim ampliar o campo de discussão da área. Espera-se, pois, estimular a discussão do conteúdo no cenário acadêmico nacional ao gerar articulações entre conceitos já consolidados na literatura crítica, perspectivas de sexualidade e gênero e integrá-los, em uma área de recorte, através de políticas de planejamento urbano.

### 0.6.2 - objetivos específicos

A partir dos conceitos discutidos, busca-se então delinear um percurso para o trabalho.

Inicialmente, busca-se compreender na bibliografia como a cultura, no capitalismo financeiro, tem funcionado como instrumento de espetacularização e identificar como esta se transcreve nas relações de controle que possui com os corpos, as instituições e a cidade nesta criação de cenários espetaculares;

Destacar a relação que questões de sexo, sexualidade e gênero possuem dentro do processo de espetacularização urbana;

Apontar na literatura alternativas à espetacularização, com destaque para a tensão estético-política que a arte, como prática crítica, cria no cenário urbano ao dar visibilidade aos conflitos nele existentes;

Ao definir a área de recorte, para estudos de caso e levantamentos, apontar as complexidades do espaço escolhido;

Imaginar futuros através de imagens, com a criação de cenários para uma Florianópolis com vida urbana vibrante, insurgente, e repleta de experimentações queer. Representar, através de recursos visuais, relações entre exercícios de pensamento utópico, considerações primeiras e políticas culturais que serão trabalhadas. Espacializa-se, assim, possíveis sociabilidades dissidentes no espaço público;

Proposição de políticas culturais que associem os cenários, levantamentos, mapas e esquemas gráficos realizados.

Gerar, por fim, considerações sobre as intersecções entre as políticas públicas culturais propostas e a fundamentação teórica. Refletir, portanto, sobre o urbanismo queer;

## 0.7 - estrutura

Ao longo do ensaio, apresenta-se intervenções artísticas, manifestações de corpos e políticas culturais que se articulam com a fundamentação teórica defendida. Busca-se, assim, demonstrar as relações entre teoria e prática a partir da aplicabilidade dos conceitos trabalhados.

Funciona como uma nota de rodapé que no entanto encontra-se dispersa pelo texto em uma composição livre, para que através deste inventário visual facilite-se a compreensão do ensaio, e que esta dê-se de forma mais leve. Também objetiva-se apresentar ao leitor instituições, projetos e artistas que atuam com as perspectivas aqui discutidas.

# espetáculo contemporâneo: a cidade-armário | conjunto 01



Imagem 3: Projeto Transcidadania  
Fonte: KOINONIA.

## 1.1 - cultura como elemento chave do direito à cidade

A partir das inquietações e motivações apontadas, busco trazer na contribuição conceitual de Henri Lefebvre, de grande importância à teoria e prática crítica do campo disciplinar de arquitetura e urbanismo, as relações da produção cotidiana de cultura como um elemento chave no avanço do direito à cidade. O filósofo francês foi o responsável pela definição conceitual do Direito à cidade, o qual se encontra em obra homônima publicada em 1968, dentro da qual defende os direitos dos indivíduos de ter acesso à uma vida urbana densa, com presença nos espaços públicos.

O trabalho parte, pois, da compreensão da cultura como elemento chave do direito à cidade, enquanto conceito definido por Lefebvre. Destaca-se na literatura do filósofo a importância de questões culturais para uma vida urbana que “[...] pressupõe encontros, confronto das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive o conforto ideológico e político) dos modos de viver, dos “padrões” que coexistem na cidade.” (Lefebvre, 1968, p.22)

O autor articula as problemáticas que impedem o acesso ao direito à cidade ao apontar, a partir das configurações territoriais produzidas no século XX, as influências do poder econômico vigente na perspectiva de controle social dos territórios urbanos e as relações nele existentes, e ressalta como contrapartida, para a conquista deste direito, a importância da vivência e da ação no espaço público urbano.

“O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade.” (LEFEBVRE, 1968, p.134)

Entende-se, portanto, que o direito à cidade não representa somente a possibilidade de viver nela, mas de fazer parte de sua configuração. E é nesta configuração que se encontra o importante âmbito cultural visto que uma cidade para todos é aquela feita por todos. Ou seja, aquele que é negado de vir a público não pode apropriar-se de sua cidade e, portanto, não tem direito sobre ela. Vir a público dá-se como essencial visto que é na sociedade urbana que a apropriação torna-se possível, entendida não apenas como um apropriar-se de espaço e tempo, mas também do corpo e do desejo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>: Sobre a questão do corpo e desejo na obra do filósofo, conferir em Lefebvre a distinção entre produto e obra: “Entretanto, persiste a diferença entre produto e obra. Ao sentido da produção dos produtos (do domínio científico e técnico sobre a natureza material) deve-se acrescentar, para, a seguir predominar, o sentido da obra, da apropriação (do tempo, do espaço, do corpo, do desejo). E isto na e pela

Ao entender este conceito fundamental de apropriação da cidade, compreende-se a importância da cultura como elemento chave do direito à cidade, não enquanto entidade única e abstrata, mas como conjunto de práticas cotidianas que representa, em diversas formas, os indivíduos que nesta cidade vivem. Os diferentes indivíduos, com suas diferentes culturas expressas e respeitadas no cenário urbano, portanto, podem apropriar-se da cidade e a partir disto vivê-la enquanto as configuram conforme também são configurados. Como aponta David Harvey:

“A cidade pode ser julgada e entendida apenas em relação àquilo que eu, você, nós e (para que não nos esqueçamos) “eles” desejamos. Se a cidade não se encontra alinhada a esses direitos, então ela precisa ser mudada. [...] A liberdade da cidade é, portanto, muito mais que um direito de acesso àquilo que já existe: é o direito de mudar a cidade mais de acordo com o desejo de nossos corações. [...] A questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoas que desejamos nos tornar.” (HARVEY, 2013, p. 11)

A configuração da cidade, portanto, também configura o sujeito. O direito à cidade é, portanto, o direito de desenvolver novas subjetividades conforme se constrói e é construído enquanto sujeito. A cultura mostra-se, portanto, nesta relação indissociável entre sujeito e cidade. Dentro destas manifestações culturais, Lefebvre, inclusive, aponta considerações em sua obra sobre a importância da arte na configuração do espaço urbano:

“Necessária como a ciência, não suficiente, a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra.” (Lefebvre, 1968, p. 116)

Aponta-se, portanto, não apenas a importância da arte para o desenvolvimento pessoal de um indivíduo, mas sua relevância para a coletividade enquanto fenômeno urbano no que concerne à apropriação da cidade. Em suas reflexões o filósofo comenta a arte a partir da gestão urbana:

“Pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como sociedade urbana que começa.” (LEFEBVRE, 1968, p.140)

caricatural. Isso quer dizer que os tempos-espacos tornam-se obra de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo. (LEFEBVRE, 1968, p.133)

Concernente à arte, portanto, entende-se esta enquanto fundamental para o direito à cidade, a partir de sua presença no espaço urbano, como manifestação cultural de uma sociedade diversa. Aponta-se, nas palavras de Lefebvre, sua relação com a urbanidade: “Por outras palavras, o futuro da arte não é artístico, mas urbano. Isto porque o futuro do “homem” não se descobre nem no cosmo, nem no povo, nem na produção, mas na sociedade urbana.” (LEFEBVRE, 1968, p.134)

A contribuição conceitual de Lefebvre já é bastante consolidada no contexto acadêmico, no entanto considero de grande importância destacar a presença da defesa da cultura em sua literatura, bem como suas considerações entre arte e urbanidade. A partir destas faz-se a articulação do recorte do trabalho enquanto busca pelo alcance do direito à cidade, a partir da cultura como elemento chave, para aqueles que não podem vir a público.

Questiona-se, no entanto, o que ocorre quando a vivência dos indivíduos sobre o espaço público urbano, de forma a atuar na configuração da cidade, não acontece? Sigo a premissa de que não existe vácuo político dentro da experiência urbana, e se o espaço público não está sendo vivido pelos sujeitos em um processo de apropriação, conforme já defendido, outra lógica está por configurá-lo.

Encontra-se na literatura a lógica da espetacularização urbana enquanto o fenômeno que cria consensos e leituras hegemônicas de cidade, a partir dos quais o direito à cidade é alienado de seu indivíduo em prol da manutenção de um regime sócio-econômico do capital. Busca-se, portanto, debater as discussões sobre a cultura enquanto elemento chave do direito à cidade em contrapartida com sua apropriação pelo espetáculo enquanto instrumento de poder, a partir do qual se dá o controle da experiência urbana em um processo de desapropriação da cidade.

Delineado o papel fundamental para o direito à cidade, contextualiza-se então sua apropriação como instrumento de poder, primeiro, na sociedade moderna, considerada aqui como o espaço-tempo da sociedade do espetáculo, conforme definido por Guy Debord em obra homônima na década de sessenta. Compreende-se o espetáculo enquanto justificção de si mesmo, e que se reflete a partir do uso da cultura enquanto representação ao mediar as relações sociais, inclusive, aquelas vividas no tempo livre, exterior ao da produção moderna.

Conforme aponta Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.” (DEBORD, 1997, p. 13)

É de grande interesse para o trabalho entender a ação do espetáculo que dá-se, portanto, na esfera do sensível ao utilizar-se de elementos culturais. Não se restringe à uma questão imagética e espacial, mas que junto destas influencia

também na dimensão temporal das sociedades modernas conforme o modo de produção. Destaca o autor que “O espetáculo é também a presença permanente desta justificção, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna.” (DEBORD, 1997, p. 16)

É imprescindível, portanto, compreender a importância de analisar-se o espaço-tempo de uma sociedade, e de como a cultura é utilizada como instrumento de controle de ambos. Tal relação de poder fundamenta-se muito na passividade dos indivíduos em relação aos signos e imagens deste espetáculo. A relação usuário e arte, enquanto instrumento da cultura, pode ser tratada então em cima da questão da passividade, do consumidor dócil, aquele que não se apropria.

Entende-se nossa sociedade, então, não apenas como espetacular, mas como espetaculista, visto que o espetáculo é este “discurso ininterrupto”, que não age como fim, e sim como meio de sua manutenção. É “o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória.” (DEBORD, 1997, p.17). Deve-se apontar como o espetáculo alimenta a si próprio, compreensão de grande importância para o trabalho, visto que “o espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo” (DEBORD, 1997, p.18).

Também em Debord faz-se necessário salientar como o alcance do espetáculo não pode ser enxergado enquanto manchas em uma mapa, visto que não existe vácuo político dentro da experiência urbana, se o espaço público não está sendo vivido de forma não espetacular, o espetáculo faz-se ali presente. Através de uma série de imagens e signos, media a realidade através de políticas culturais:

“A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. [...] Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte.” (DEBORD, 1997, p. 26)

Em perspectiva de oposição a este processo de alienação, ressalta-se, novamente, questões fundamentais de Lefebvre a partir da defesa do direito à cidade enquanto apropriação sobre os espaços públicos urbanos, apropriação esta que é também do corpo e do desejo, através da cultura enquanto prática cotidiana.

Para finalizar este tópico, antes de colocar em perspectiva histórica os conceitos aqui trabalhados, trago duas colocações certas da literatura nacional, na qual Arantes (2005, p.74) resume bem este cenário da cultura na sociedade moderna e o seu desenvolvimento na contemporaneidade: “Por onde se vê que já estava armado o cenário que atribuiria à cultura um papel central na governabilidade do aparato de dominação.” e antecipa, portanto, que “a crise de governabilidade seria em última instância, uma crise cultural”.

# programa transcidadania prefeitura de são paulo, 2008 - 2022

*O Programa Transcidadania, da Prefeitura de São Paulo, é responsável pela promoção de reintegração social e garantia de cidadania para travestis, mulheres transexuais e homens trans em situação de vulnerabilidade. Destaca-se a importância do programa visto que o Brasil é o país com maior número de assassinatos de transexuais e travestis no mundo - consoante dados da Transgender Europe (TGEU), houve mais de 600 mortes em território nacional entre os anos de 2008 e 2014.*

*O programa, que conta com 510 vagas, possui dois anos de permanência, nos quais suas participantes recebem acompanhamento psicológico, jurídico, social e pedagógico. Conforme a descrição da plataforma digital da Prefeitura de São Paulo, em sua aba de Programas e projetos, na categoria LGBTI de Direitos Humanos, "Utilizando o desenvolvimento da educação como principal ferramenta, as beneficiárias e os beneficiários recebem a oportunidade de concluir o ensino fundamental e médio, ganham qualificação profissional e desenvolvem a prática da cidadania."*

*Concernente ao direito à cidade, destaca-se, conforme a descrição da organização KOINONIA, parceira do Programa, que as participantes passam por um "processo formativo com módulos que tratam de temáticas que vão desde a discussão de direito a cidade e acesso a diversidade de bens culturais até a questão dos direitos e as dinâmicas sociais que podem levar ao fortalecimento, extinção ou inexistência destes." (KOINONIA, Transcidadania)*

*Através de transferência de renda, com um valor de auxílio mensal de R\$ 1.272,60 no ano de 2022, o Programa permite que seus beneficiários tenham disponibilidade e consigam concluir a carga horária obrigatória de atividades. Descentralizado, com objetivo de maior democratização do projeto, no ano de 2017, o Transcidadania é realizado nos quatro Centros de Cidadania LGBTI da cidade de São Paulo. Destaca-se que através desta política cultural de acesso à educação para sujeitos lgbtqi+ em situação de vulnerabilidade social, e de sua qualificação profissional o programa permite que esses corpos ocupem a cidade em que vivem, e seu mercado de trabalho, e passem a também configurá-la visto as oportunidades de sua apropriação.*

*Apresento o ensaio fotográfico Luz e Sombra, pelo fotógrafo Piti Reali e feito para o Programa Transcidadania, que objetiva dar visibilidade às participantes do programa, bem como dar protagonismo a estas ao permitir que elas mesmas contem suas histórias de transformação com o Transcidadania. Destaco a história de Maria Aline Emídio Alves :*

*"Maria Aline, 33 anos, cuidava da mãe cadeirante desde pequena, em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, onde nasceu numa família com cinco irmãos. O pai não aceitava que ela se visse como menina e não com o sexo biológico que nasceu. Saiu de casa aos 15 anos de idade, após muitos conflitos, deixou o lar e a escola e sem alternativas recorreu à prostituição, em boates do interior, para se sustentar. Foi morar em Brasília e decidiu vir para a cidade de São Paulo há 5 anos por intermédio de uma cafetina, morar no Bairro de Santana." (LUZ E SOMBRA, p.24)*

*Maria Aline, através de sua inserção no Transcidadania, conseguiu terminar os estudos, realizar um curso de técnica de enfermagem por meio de um acordo do programa com a Cruz Vermelha, e hoje encontra-se na universidade, onde realiza o curso de enfermagem. Maria conseguiu sair da rua e arranjar um emprego formal e, inclusive, possui um canal digital onde discute temas de ativismo lgbtqi+. Conforme o seu relato: "O transcidadania é um farol pra nossa comunidade, trouxe à tona meu amor próprio, elevou minha autoestima e me fez perceber que ainda tinha espaço no mundo pra mim. (LUZ E SOMBRA, p.24)*



*Imagem 4: Maria Aline, Projeto Transcidadania  
Fonte: Fotografia de Piti Reali, Luz e Sombra, p.29*

## 1.2 - crise cultural: o culturalismo de mercado e a espetacularização urbana

Entende-se que o tempo contemporâneo já não é mais o pós-moderno encontrado em grande parte da literatura consolidada, e portanto busco colocar em perspectiva histórica os conceitos e referências apontados, bem como articulá-los com a literatura nacional, para assim entender quais os artifícios e configurações dessa cultura espetacular que envolve os territórios urbanos, enquanto aparato, e cria espacialidades e temporalidades na contemporaneidade cada vez mais envoltas pelo domínio privado e pelo controle dos corpos e desejos no espaço público.

Discute-se, então, na literatura como esta sociedade espetaculista apresenta-se na contemporaneidade. Aponta-se, pois, a apropriação da cultura pelo capital financeiro e sua utilização como instrumento de poder e imposição de leituras hegemônicas de cidade. Destaca-se o culturalismo de mercado, como define Arantes (2005), e suas formas de atuação através de políticas neoliberais nos centros urbanos a partir da compreensão da cultura enquanto instrumento central das novas gestões urbanas.

A partir da obra de Debord<sup>1</sup>, Arantes irá trazer importantes contribuições para compreender a utilização da cultura pelo capital financeiro na sociedade contemporânea. É de grande importância apontar, como o faz a autora, que o conceito trabalhado pelo autor possui novos desenvolvimentos no estágio atual do mercado financeiro, visto que quando o situacionista o trabalhou, apenas anteviu esta etapa. Aqui ressaltamos a importância de entender o espaço-tempo em que estamos, e em que escrevo. O contemporâneo já possui diferenças de questões vistas no pós-modernismo, e é portanto essencial que se confronte em perspectiva histórica as problemáticas apontadas.

Posta agora em perspectiva histórica, pode-se analisar melhor os processos de funcionamento da cultura enquanto instrumento de gestão urbana neoliberal. Conforme aponta a autora “Na fase atual do capitalismo a cultura passou a principal insumo da produção.” (ARANTES, 2005, p.72). Ela define então o culturalismo de mercado, que se dá como:

“o encontro glamouroso entre cultura, dinheiro e poder - e que se expressa no que venho chamando de “culturalismo de mercado”, a propósito do papel desempenhado pela cultura nas novas gestões urbanas, mas que serve para designar este amálgama inédito entre cultura e mercado.” [...] “Estou sim me referindo a essa inédita

<sup>1</sup>: Voltando ao Guy Debord. Quando recorro ao seu conceito de Sociedade do espetáculo para caracterizar este estágio atual das artes, não o faço na acepção banal e esvaziada que em geral é usada para falar da pós-modernidade, e sim no sentido preciso em que o utilizava, de generalização da forma mercadoria.” (ARANTES, 2005, p.72)

centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista, na qual o papel de equipamentos culturais, museus a frente, está se tornando por sua vez igualmente decisivo.” (ARANTES, 2005, p. 66)

Para circunscrever este primeiro campo conceitual, considero interessante trazer também pontuações de Jameson, via Arantes, que trabalha com estas questões de como as políticas culturais são operadas no capitalismo tardio. O autor trabalha com a ideia “[...] de que na cultura se exprime a lógica do capitalismo pós-moderno” e “Também Jameson [...] “mas a sua prodigiosa expansão, a ponto de a cultura tornar-se coextensiva à vida social em geral: agora todos os níveis tornam-se aculturados [...], tudo afinal tornou-se cultural”. (ARANTES, 2005, p.73)

Ou seja, entende-se então que esta coextensão da cultura como mediação de todas as práticas do cotidiano, age como forma de controle em um processo de aculturação, ao tornar tudo cultural, através do esvaziamento do conteúdo. É um processo de despolitização mediado por signos na experiência dos grandes centros urbanos.

Neste sentido, a autora destaca nas contribuições de Daniel Bell, em sua obra *As Contradições Culturais do Capitalismo* (1976) sobre como pode-se entender que o capitalismo reconhece a cultura como sua “adversária”, e mais do que isso, percebe-a como instrumento necessário de apropriar-se para que possa existir. É através do seu controle, neste processo cultural de alienação, que o sistema econômico pode manter-se, buscando nada além de si próprio.

Faz-se a reflexão, portanto, das relações na contemporaneidade indissociáveis entre relações de poder e políticas culturais para a manutenção de um regime e de sua gestão sobre a cidade. A cultura passa, nesta fase do capitalismo financeiro, a atuar como um empreendimento, conforme destaca-se:

“o triunfo da economia de mercado redundando numa brutal concentração e financeirização da riqueza, a “cultura” tornou-se um grande negócio - da indústria cultural de massa (clássica) ao passo mais recente da intermediação cultural e correspondente consumo gentrificado (quando as próprias administrações das cidades lançam mão da cultura como pólo de sinalização para as elites de que se trata de um lugar seguro para morar e fazer negócios).” (ARANTES, 2005, p.64)

Destaca-se a incorporação dos discursos da arte na lógica empresarial como exemplo desta articulação entre mercado e cultura, “o elogio corrente da alta produtividade, característica das novas tecnologias, se dá nos termos em que se costumava descrever a função por assim dizer desbravadora da arte, como criatividade, imaginação, invenção, inovação, etc.” (ARANTES, 2005, p.70)

Esta apropriação sobre o discurso da arte e a prática de seus artistas dá-

se com relação ao espaço institucional, ao fomentar uma arte cada vez mais institucionalizada, escondida em galerias e museus fechados. Este novo marketing cultural, portanto, é indissociável das relações entre domínio público e privado, em prol da expansão deste.

É importante apontar também o papel da cultura arquitetônica e urbanística dentro do culturalismo de mercado ao atuar como ferramenta de controle dos corpos e fomentar o processo de espetacularização. Destaca-se os apontamentos de PALLAMIN sobre o empreendedorismo urbano e as intersecções da administração pública com este urbanismo mercadológico: “a configuração dos projetos de arquitetura se diversificou em jogos de linguagem cada vez mais estetizados, buscando multiplicar a rentabilidade entre capital simbólico e valorização imobiliária.” (2013, p.46) e “Nessa disputa feroz, a arquitetura tem sido mobilizada como agente e suporte na exploração de recursos ou vantagens espaciais que fomentam e ampliam o consumo e as rendas associadas ao espaço” (2013, p.46)

Faz-se essencial compreender que tal fenômeno de apropriação da linguagem arquitetônica e urbanística enquanto instrumento de poder não restringe-se a meros atributos espaciais, mas reflete-se na experiência urbana, no controle do tempo dispensado nesta, e na expansão do domínio privado em detrimento do público. Os centros urbanos, portanto, tem cada vez mais tido uma especialização, comprimindo o espaço-tempo. “Esses são espaços cada vez mais dedicados a usos específicos, impessoais, nos quais dispensamos tempo menos prolongado devido à crescente presença dos elementos tecnológicos” (FUREGATTI, 2007, p.19)

Conforme destaca Pallamin, ao retomar a discussão de Debord:

“O espetáculo urbano (no sentido de Guy Debord) foi canalizado para esta finalidade, sob distintas formas, a exemplo dos projetos de requalificação de determinadas áreas nos centros das cidades, projetos de museus, shopping centers, estádios, etc. Mesmo a arte pública, tanto a efêmera como a permanente, foi incluída na animação cultural desses cenários, frequentemente associados aos vários ramos da indústria do turismo.” (PALLAMIN, 2013, p. 46)

O culturalismo de mercado, portanto, possui uma dimensão estética em uma linguagem arquitetônica e urbanística que dita a experiência no espaço público, cada vez mais condicionada a uma circulação de não apropriação do espaço, dada a limitação de possibilidades, com o favorecimento do uso de espaços culturais privados nos quais a lógica de consumo prevalece.

“São precisamente esses contextos não democráticos do início do século XXI que constituem o campo de ação dos grandes projetos dos arquitetos ocidentais. Os modelos arquitetônicos e urbanos são traduzidos sem ser repensados,

mesmo tendo sido contestados na origem ou apesar de terem demonstrado sua ineficácia e falta de sustentabilidade.” (MONTANER, 2014, p.21)

Faz-se essencial entender, portanto, que não obstante a existência de diversos processos urbanos na contemporaneidade - como a museificação e a gentrificação - com características nocivas à uma vida urbana democrática e compartilhada, estes dão-se, conforme BRITTO (2009), como diferentes frentes da ação deste processo mais amplo que é o da espetacularização urbana.

O alcance do espetáculo possui nos grandes centros urbanos o que Pallamin (2013) irá chamar de locus privilegiado de ação, visto que é neste amplo cenário de experiência urbana que as políticas de consenso são aplicadas enquanto aparato de controle de corpos e desejos em prol de um modelo econômico e social. O trabalho busca, então, entender as relações entre o processo de espetacularização urbana e as suas formas de atuação cultural voltada à configuração das grandes cidades. Destaca-se que nestas:

“o ambiente urbano tende a se caracterizar como uma cenografia e a experiência urbana cotidiana, por sua vez, então, acaba resumida à utilização e circulação disciplinadas por princípios segregatórios, conservadores e despolitizadores que conferem um sentido mercadológico, turístico e consumista ao seu modo de operação.” (BRITTO, 2009, p.338)

Entender que o espetáculo atua então de forma a tornar o cenário urbano como uma cenografia ensaiada é de grande relevância para a discussão do papel da cultura no acesso ao direito à cidade. Pode-se perceber portanto como o simulacro de uma experiência urbana busca alienar a realidade cotidiana do indivíduo enquanto parte desta fantasia do capital, como se a própria realidade não fosse mais apreensível em uma primeira camada, o que já apontava DEBORD (1997, p.19) ao referir-se sobre “O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível.”

Conforme também destaca o autor “Assim, a atual libertação do trabalho, o aumento dos tempos livres, não é de modo algum libertação no trabalho, nem libertação de um mundo moldado por este trabalho.” (DEBORD, 1997, p.24). Aponta-se pois, que mesmo a ideia do que seria o “tempo livre”, no qual o indivíduo possui a liberdade de escolha de sua experiência e circulação, é condicionado pelas possibilidades que o espetáculo dá conforme sua configuração do que é público.

É essencial entender que as possibilidades do cotidiano são diferentes para cada sujeito, e que para o espetáculo não interessa estar pública a sociabilidade e participação daqueles sujeitos à margem - apenas no domínio privado e conforme as atividades que lhe são rentáveis. BRITTO (2009, p.338) resume bem tais questionamentos no que tange ao direito à cidade dentro da lógica de

espetacularização urbana ao apontar que a:

“configuração contemporânea das cidades, que interessa salientar, é o do empobrecimento da experiência urbana dos seus habitantes, cujo espaço de participação civil, de produção criativa e vivência afetiva não apenas está cada vez mais restrito quanto às suas oportunidades de ocorrência, mas, inclusive, qualitativamente comprometido quanto às suas possibilidades de complexificação.”

O culturalismo de mercado, portanto, ao apropriar-se da cultura enquanto instrumento de gestão urbana de ideário neoliberal, não apenas configura o espaço conforme o interesse de um urbanismo mercadológico, mas define o tempo utilizado na cidade, o que se configura como público e o que se pode ter enquanto experiência urbana.

## 1.3 culturalismo de mercado e a heteronormatividade

Enquanto recorte do trabalho, passo a destacar a relação indissociável entre tais políticas neoliberais no setor cultural com questões de sexualidade e gênero, conforme apontam Montaner e Muxi (2014), no sentido de configurar o que pode vir a público. Ressalta-se, pois, como a estrutura espetacular urbana possui como um de seus fundamentos a heteronormatividade<sup>1</sup>.

“Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral.” (BERLANT, 2002, p.230)

Destaca-se, portanto, como a heteronormatividade atua enquanto linguagem de forma a não ser percebida, mas apreendida enquanto linguagem básica. No que concerne a discussão sobre a utilização da linguagem arquitetônica e urbanística pelo culturalismo de mercado, aponta-se como estas relacionam-se com a da heteronormatividade, visto que:

“Em grande parte, a cidade é planejada para um homem [...] de média idade, em plenas condições físicas, com um trabalho estável e bem remunerado que lhe permite ter carro privado e com uma esposa que o aguarda em casa com tudo feito e preparado.[...] Assim, fica claro para quem a cidade e o território são projetados.” (MONTANER, 2014, p. 207)

A configuração da cidade, portanto, é feita por uma camada de indivíduos padrão. Como recorte do trabalho destaca-se portanto o caráter heteronormativo destes indivíduos, ou seja, a apropriação do espaço dá-se conforme uma sexualidade padrão que é a responsável por configurá-lo de forma a manter o seu caráter normativo.

<sup>1</sup> Questões de reconhecimento encontram-se neste cenário espetacular do 1: A heteronormatividade dá-se enquanto fundamento da ordem social vigente na contemporaneidade, conforme discutido por Michael Warner, em 1991.

mercado, em que as políticas do culturalismo são condicionadas à quem recebe o reconhecimento e a quem deve continuar à margem. A própria configuração estética da cidade atua a serviço da heteronormatividade<sup>2</sup>. O processo já citado de avanço do domínio privado sobre o público dá-se também de acordo com a heteronormatividade, bem como atua em seu favor. Aponta-se que:

“Assim, a sexualidade não diz respeito mais somente à esfera privada, passando para o campo público e se tornando cada vez mais uma manifestação política nos espaços urbanos; ao mesmo tempo, porém, em que instiga o falar de si, a urbe se fecha àqueles que são opostos aos padrões pré-estabelecidos de sexualidade e de gênero.” (CARVALHO, p.108, 2017)

A ordem heteronormativa beneficia-se de políticas neoliberais e passa, por meio de tendências conciliatórias, a condicionar políticas culturais, conforme o avanço de movimentos sociais, para alcançar lucro e manutenção de sua normatividade através de consensos identitários, bem como ditar o que pode ou não vir a público. Aponta-se, portanto, que:

“carece de enfrentamento apropriado ao necessário redimensionamento das responsabilidades e implicações, de modo, também, a combater uma certa tendência conciliatória das abordagens que, ao pregar a tese da coexistência pacífica entre diferentes “identidades” acaba por destiná-los cada qual ao “seu espaço próprio” de convivência com iguais, escondendo os inevitáveis conflitos de interesse e instaurando equilíbrios duvidosos.” (BRITTO, 2009, p. 339)

Faz-se essencial, pois, destacar a problemática de determinados consensos identitários no sentido de que estes são apropriados como forma de realocar determinados sujeitos em determinados espaços. Quando o sujeito, portanto, não corresponde à heteronormatividade, é relegado à determinados espaços de convivência e sociabilidade, notavelmente em horários e localizações separados de públicos padrão.

Aponta-se, por exemplo, o conceito de pinkmoney - expressão em inglês que pode ser traduzida, literalmente, como “dinheiro rosa”. O pinkmoney refere-se ao dinheiro que advém do mercado gay, a partir da atuação empresarial voltada a 2: Destaca-se as relações entre o otimismo da ordem social vigente e sua reprodução em linguagem arquitetônica para aqueles cujas subjetividades podem desfrutar deste sentimento. Aponta-se, pois, como o privilégio heteronormativo reflete-se em “espaços projetados sob a ordem da alta tecnologia associada à estética das torres espelhadas, que se vendem como emblemas do otimismo máximo do presente; [...] suportes das operações de ficção financeira e dos graus de abstração agora operados sistemicamente.” (PALLAMIN, 2013, p.47)

este segmento da população, com políticas específicas para o alcance deste grupo. Destaca-se como o pinkmoney possui maior concentração no setor cultural:

“O poder e a força do pink money são observados de forma mais atrativa e visível nos segmentos de cultura, lazer, entretenimento e moda. Esse poder de compra e de decisão em o quê gastar vem do fato de que os casais gays possuem sua renda não comprometida com despesas comuns encontradas em casais heterossexuais, como por exemplo, gastos que envolvam educação e saúde de filhos, portanto é um grupo que se visa mais como consumidor único e que procura satisfazer seus desejos e necessidades.” (MORESCHI, 2011, p.3)

Não obstante a perspectiva existente de que o pinkmoney é um avanço no sentido de que o mercado possui uma preocupação com o consumidor lgbtqia+, aponta-se diversos problemas em sua prática, notavelmente a desconexão entre políticas de segurança e inclusão à comunidade lgbtqia+ com as políticas voltadas ao lucro sobre estes indivíduos. Determinadas empresas, por exemplo, fazem campanhas de produtos voltados ao mercado lgbtqia+ ao mesmo tempo em que não possuem práticas de inclusão e diversidade em suas políticas internas e financiam candidaturas de políticos homofóbicos.

Problematiza-se, pois, esta lógica empresarial voltada a grupos, sob a ideia de consensos identitários, em que não existe coerência entre a campanha e venda de determinado produto com o cotidiano da empresa e o seu ideário de atuação em relação à sociedade. A articulação entre este nicho econômico em expansão e políticas de reconhecimento faz-se essencial para que o pink market possa ser considerado como favorável, de fato, à comunidade que diz atender.

Entendido, portanto, que o processo de espetacularização urbana relaciona-se com a ordem social heteronormativa e recobre a cidade enquanto um todo - inclusive suas margens, ao passo que faz reconhecer estas enquanto margens -, questiona-se: “Quais seriam, então, algumas alternativas ou desvios possíveis ao espetáculo urbano? Todas as pistas nos levam à questão da experiência ou prática dos espaços urbanos.” (BRITTO, 2009, p.340)

## alternativas de resistência: dimensões, sujeitos, espaços e práticas | conjunto 2

Delimitado o campo de discussão sobre as diferentes apropriações da cultura - tanto como elemento chave do direito à cidade, quanto como instrumento neoliberal de gestão urbana -, trago o questionamento certo de Arantes como ponto central deste capítulo:

“Resta perguntar: seria possível ainda assim pensar numa arte que surja à margem de uma tal engrenagem de poder e dinheiro? Em princípio irrupções avulsas são sempre possíveis, mas seria uma hipótese muito frágil confiar no destino de uma ruptura sistêmica ao mero acaso da imaginação de cada um. Sabemos que saídas individuais não são saídas e que as institucionais são o que vimos. Este o impasse em que nos encontramos hoje.”  
(ARANTES, 2005, p.75)

Busco, como resposta, apontar na literatura alternativas de resistência a estes processos de espetacularização, e à então crise cultural. Destaca-se as experimentações e apropriação do espaço público, através de práticas críticas da arte, e suas possibilidades, nos centros urbanos - enquanto locus privilegiado do espetáculo -, com experimentações que transbordam das instituições para o alcance da rua.



Imagem 5: Projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis.  
Fonte: Instituto Pólis.

## 2.1 - dimensões de resistência: emancipação na arena pública via dissenso e o transbordar como jeito de fazer cidade

Circunscrito este campo primeiro de discussão, passo a trabalhar as dimensões em que a arte e cultura encontram-se para então entrar em suas definições enquanto prática de resistência. Em Pallamin pude encontrar apontamentos certos, e o entendimento de como aquelas funcionam nessa esfera do sensível, nesse espaço do comum. A arquiteta e filósofa trabalha as relações entre arte, cultura e cidade, e aponta na prática crítica de arte uma perspectiva de mudança deste cenário espetacular.

Trabalho, inicialmente, com o entendimento de quais as dimensões que tais alternativas de resistência encontram-se. Conforme o trabalho de Vera Pallamin, com base na filosofia de Jacques Rancière, destaca-se o sensível como domínio e solo primeiro de atuação, e a estética e a política enquanto dimensões, a partir das quais se faz a partilha do sensível. Conforme aponta Pallamin (2013), a estética, a partir da distribuição do sensível, reorganiza a percepção ao articular através de recortes de tempo e espaço, o que está na política enquanto forma de experiência.

“A questão da relação entre o estético e o político põe-se no nível desse recorte sensível do comum, das formas de visibilidade e de sua disposição, das funções das palavras, dos movimentos dos corpos. Nessa linha de reflexão, o estético e o político são mutuamente constituintes: o estético diz respeito à ‘distribuição do sensível’ que determina um modo de articulação entre formas de ação, percepção e pensamento, nele incluindo-se as coordenadas conceituais e os modos de visibilidade que operam num domínio político. Essa mútua constituição reformula, sob novos horizontes, a compreensão sobre as relações entre criação e resistência, uma vez que uma ação política é, ao mesmo tempo, intervenção e luta sobre o sensível, no modo com que é configurado, percebido, dividido, e compartilhado.” (PALLAMIN, 2013, p. 11)

No que concerne à relação entre a estética e a política, aponta-se que enquanto a estética configura o que é dizível e o que não é, a política irá configurar o que se pode dizer e quem pode fazê-lo. Tal compreensão dá-se de grande importância para o trabalho, visto que é na relação da estética do que é visível e invisível no espaço público com a política de quem é visto e quem pode ver que se faz o questionamento central de quem pode vir a público.

Ainda sobre as relações entre estética e política, destaca-se que “É nesse

plano das repartições do sensível e do comum, da distribuição de disposições e lugares, de quem toma parte e quem não toma ou não tem parte neste comum, que se põe a relação interna entre estética e política.” (PALLAMIN, 2013, p.12). Já sobre a partilha do sensível, faz-se importante ressaltar a partir deste conceito o entendimento de como um sujeito irá participar deste processo de relação entre estética e política no recorte sensível do comum. Destaca-se a:

“concepção de ‘partilha do sensível’, na qual vigoram simultaneamente dois significados conflitantes entre si: o de compartilhamento de algo comum e a cesura desse sensível em partes exclusivas, implicando união e divisão ‘de espaços, tempos e tipos de atividades que determina[m] propriamente a maneira pela qual um comum presta-se à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha’. é ao mesmo tempo participação e separação em quinhões.” (PALLAMIN, 2013, p.12)

As contribuições de Pallamin mostram-se de grande interesse para o trabalho visto introduzir a discussão sobre a estética enquanto forma de experiência da política, a partir da qual pode-se entender a experiência urbana enquanto este recorte de espaço e tempo a partir da qual somente alguns podem tomar parte daquilo que é público. No que se refere à estética e ao solo sensível primeiro de atuação dela destaca-se que:

“A estética diz respeito a ‘um sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o que está em jogo na política como forma de experiência.’ (PALLAMIN, 2013, p.12)

E mais adiante:

“Nessa ‘estética primeira’ operam recortes do que é visível e dizível. Esta distribuição inclui as coordenadas conceituais e modos de visibilidade que vigoram em um domínio político, definindo lugares que estão em jogo no político. Nestes termos, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente, presentificando-se na configuração do sensível, em sua partilha.” (PALLAMIN, 2013, p.13)

É importante compreender que a autora fala sobre uma dimensão estética da política, e não sobre sua estetização. Ressalta-se, sobre esta relação, que uma reconfiguração estética não necessariamente significa uma redefinição política. Visto que, conforme aponta Pallamin, “A reorganização dos atributos perceptíveis

pode, como bem atestam os impasses presentes da cena contemporânea, reforçar as referências em ação na partilha em vigor, ao invés de aí operar efetivamente uma outra figuração política”. (PALLAMIN, 2013, p.14)

Esta noção é essencial para entender que nem tudo é político, e que reconfigurações estéticas podem ser utilizadas, como apontado no capítulo anterior, como forma de criar consensos identitários ou garantir um lugar ao que está separado enquanto separado. Tal compreensão nos leva ao entendimento da importância de verificar o princípio da igualdade em uma ação política.

A partir deste entendimento primeiro da literatura de Rancière, por intermédio de Pallamin, destaca-se o princípio da igualdade, enquanto axioma, a partir do qual sua verificação polêmica “nos leva a atos intermitentes de resistência, efetuados diante da lógica da desigualdade inerente ao vínculo social.” (Pallamin, 2013, p.4). A resistência, ao atuar na distribuição do sensível, age enquanto forma de emancipação. O recorte de ação política do trabalho dá-se, pois, nas políticas de reconhecimento,<sup>1</sup> que buscam atualizar o princípio da igualdade a partir de perspectivas de sexualidade e gênero como parte do processo de emancipação.

É na intermitência dos atos de resistência que se encontra a defesa do transbordar, este como o movimento de práticas críticas de arte, enquanto lócus de experiência, em que a redistribuição do sensível transborde do espaço-tempo privado para o público, que é o espaço no qual cabe, e que possa continuar fazendo-o de forma livre e espontânea como ação primeira, e não fim, e que o seja constante não enquanto linearidade, mas como florescer de ocorrências.

Portanto defende-se a arte enquanto prática crítica (ou os atos de resistência) como ação política que busca redistribuir o sensível de forma a garantir a emancipação através de reconhecimento. Entende-se como práticas efêmeras, e não pontuais, a partir da ideia de atualização do princípio de igualdade, para que não se confunda com grandes projetos pontuais de começo e fim delimitados sem uma articulação maior ou possibilidades de florescer demais práticas. Como pontua Lepecki a partir de Rancière:

“É essa efemeridade, essa performatividade, esse entendimento de que “a política é sempre do momento e o seu sujeito sempre precário; uma diferença política está sempre à beira do seu próprio desaparecimento” (para citar mais uma vez Rancière (2010, p. 39), falando de política como se falasse de dança ou performance art), que coloca a dança no âmago da política”. (LEPECKI, 2011, p.45)

Sobre a política enquanto ação, portanto, faz-se essencial destacar que: “Fundada no dano, a política, na acepção adotada por Rancière, tem por força motriz o dissenso, ou desentendimento, pelo qual se busca atualizar o princípio de igualdade entre os implicados.” (PALLAMIN, 2013, p.14) Caminho, então, em direção

1: Concernente às políticas de redistribuição, conferir PALLAMIN (2013), p.60.

a um dos conceitos mais importantes para o trabalho, que é o de dissenso, a partir do qual defendo a arte dissensual. É através daquele que se torna possível a quebra de consensos estabelecidos, que buscam leituras hegemônicas de cidade e uma experiência urbana cada vez mais alienada de sua apropriação.

Entende-se na literatura discutida que é no dissenso, espaço-tempo de ruptura da configuração do sensível consensual e espetacular, que tais alternativas de resistência e políticas de reconhecimento encontram-se, busco portanto conceituá-lo enquanto campo de atuação e entender quais suas relações com o status de ser público. A partir da compreensão do dissenso, força-motriz da política na acepção de Rancière, passa-se a delinear melhor o que caracteriza o espaço e o sujeito de resistência e sua indissociabilidade enquanto públicos.

“A ação política, via dissenso, rompe com a configuração dada ao estado de coisas, frequentemente naturalizada, em que as relações de dominação encontram-se firmadas ou cristalizadas, mudando os lugares ali definidos. É uma batalha sobre o sensível material, sobre o perceptível.” (PALLAMIN, 2013, p.16)

Concernente ao status de ser público, destaca-se: “O dissenso, agindo na divisão sensível entre dois mundos, não diz respeito só às palavras, mas também à posição mesma daquele que fala, à sua situação - quem fala o quê, a partir de onde.” (PALLAMIN, 2013, p.16). A estética, ao reconfigurar de forma dissensual a percepção sobre o sensível, entre quem fala e quem não, constitui-se neste momento também como ação política, a partir da qual gera deslocamentos no espaço e no tempo a fim de garantir o seu caráter público.

Visto a não existência de vácuo de ação política, como já apontado, na sociedade do espetáculo, o dissenso é este espaço-tempo de ação de resistência ao espetáculo que é defendido enquanto intermitência. O dissenso é responsável por explicitar as cicatrizes do tecido urbano, e age enquanto denúncia de uma partilha do sensível desigual entre os indivíduos no espaço público. Como aponta BRITTO (2009, p.341) “Enquanto a construção de consensos busca reduzir os conflitos e é uma forma ativa de despolitização, o desentendimento, ou a construção de dissensos, seria uma forma de resistência.”

*dis·sen·são*

*sf*

*1 Divergência de opiniões ou interesses; falta de concordância a respeito de (alguma coisa); discrepância, divisão.*

*2 Situação de conflito e desavença; litígio, disputa.*

*3 Qualidade daquilo que discrepa; oposição*

## carnaval é direito à cidade instituto pólis, 2020

O Instituto Pólis lançou a campanha *Carnaval é Direito à Cidade!*, na qual produziu alguns materiais, dentre os quais diversos lambes para que fossem distribuídos e espalhados pelo espaço público durante o período de carnaval. O carnaval de rua é entendido aqui como um ambiente que evidencia a tensão no cenário urbano, ao disputar os seus espaços públicos e ao permitir que sujeitos de diversas classes, identidades, sexualidades e expressões de gênero transbordem no espaço público ao ocupá-lo. O sentimento de pertença e segurança destes indivíduos evidencia o caráter efetivamente democrático de uma cidade, ao passo que a violência contra estes representa uma sociedade em que o direito à cidade ainda não é garantido a todos.

Os lambes do Pólis refletem, portanto, sobre esta diversidade existente no carnaval e a importância de defender esta representatividade como parte deste direito à cidade. Visto sua forma de distribuição e rápida circulação, os lambes, espalhados pelo espaço público, não nos deixam esquecer a importância, mesmo em um cotidiano de folia, que manifestações dissensuais possuem. Destaca-se neste reconhecimento dentro das práticas cotidianas, via dissenso, o direito à cidade.

Imagem 6: Projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis.

Fonte: Instituto Pólis.

Imagem 7: Lambe do projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis. Fonte: Instituto Pólis.



## 2.2 - sujeitos e espaços de resistência: quem pode vir à público?

Antes de discutir a arte enquanto prática crítica considero interessante situar o sujeito político, que afeta e é afetado pela prática cultural, bem como qual é este espaço-tempo em que se configura o dissenso. Os ensaios de resistência aqui levantados possuem em comum o seu campo de atuação: o espaço público. O transbordamento destas práticas artísticas de resistência dá-se na arena pública, o lugar do comum, onde o sensível é distribuído.

O espaço público, como local de manifestações de práticas de resistência, é o espaço de politização, de construção de dissensos, e é o espaço-tempo em que surge o sujeito político, conforme destaca Pallamin (2013, p.32): “O sujeito político não existe previamente à ação dissensual e não se mantém após sua efetivação: ele existe enquanto sujeito do dissenso, no espaço-tempo de sua duração.” É neste espaço público, a partir de suas relações com o sujeito público enquanto sujeito político, que o que estava invisibilizado nas instituições pode, ao transbordar, se tornar visível.

Entende-se que o sujeito político não é uma identidade fixa, e sim uma atuação em um espaço-tempo. Destaca-se, portanto, que nem todo sujeito é político - não obstante todo sujeito político ser diferente entre si -, visto que o sujeito que possui sua experiência na cidade conforme uma lógica consensual não cria fissuras a partir das quais se pode deslocar o sensível de forma a redistribuí-lo. Desta forma, este sujeito pode tanto não criar nenhuma reconfiguração do sensível, como pode reconfigurá-lo de forma a fortalecer algum consenso já estabelecido - a estética que faz uma reconfiguração do sensível sem uma atuação política.

“O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento.” (LEPECKI, 2011, p. 57)

As questões levantadas sobre o sujeito político possuem em comum o seu cenário: o espaço público dos centros urbanos, este lugar do comum. É foco de análise, portanto, deste ensaio o espaço público como este cenário de conflito, no qual a participação popular pode ser ouvida através da ocupação dos corpos e seus desejos no espaço e no tempo.

Ressalta-se que o espaço público é este espaço do transbordamento, porque ele é o espaço da cidade em que cabe. Esta é uma questão chave do trabalho, perceber como as diversas formas de resistência à formas de opressão ocupam a arena pública, notavelmente na figura da rua enquanto palco do transbordar.

Sobre esta expansão da ocupação pública em relação a privada, aponta-se:

“Aproximando a ideia de democracia do processo de luta de reconfiguração das distribuições do sensível, ao alargamento do que é público [...] entre a manutenção do estado de coisas e aquela voltada à sua transformação. Ampliar a esfera pública [...] Significa minimizar os espaços de domínio das oligarquias, [...] por meio do embate entre estes dois modos de distribuição dos lugares e pessoas. [...] inventando modos e processos de subjetivação que se contrapõem à constante privatização do que é público. [...] Para, Rancière, a ação democrática é a ação política, de caráter dissensual, que enfrenta o dano em seus modos específicos e particulares de aparecer.” (PALLAMIN, 2013, p.27)

A arena pública não se trata de “simples extensão de um espaço já existente a um número maior de integrantes.” (PALLAMIN, 2013, p.19), mas exige sua reconfiguração e transformação. Deve-se tomar cuidado para assim não despolitizar a arena pública como o espaço da ação política, afinal, “O espaço público, se reconhecido, por excelência, como locus do conflito, inclui agentes e mobiliza agenciamentos muito mais diversos e contraditórios do que se desejaria ou se costuma identificar.” (BRITTO, 2009, p.339)

Como aponta Lepecki, ao falar sobre Hannah Arednt:

“De acordo com a filósofa, já no imaginário político grego, a construção do espaço físico do urbano enquanto espaço de visibilidade e circulação do cidadão (ou seja, enquanto coreografia da cidadania) ainda não é política, mas sim o elemento necessário que precede a política e lhe dá chão.” (LEPECKI, 2011, p.48)

Compreende-se, portanto, o espaço público enquanto tangível essencial para que o sensível possa ser distribuído e a ação política então acontecer. O espaço público é, pois, base fundamental para que políticas culturais de reconhecimento possam ser efetivadas. Faz-se essencial reconhecer o espaço público, e portanto estudá-lo, como o lugar onde é possível acontecer encontros e trocas que se caracterizam como micro práticas de resistência a um cotidiano espetacular, desprovido de quaisquer contato cotidiano com o que se considera diferente.

“O urbano, como espaço construído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei, seria o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o

agir.” (LEPECKI, 2011, p.48)

Ao entender a importância do espaço e sujeito públicos para o transbordar enquanto alcance da emancipação, retoma-se o questionamento de quem pode vir a público? O trabalho, portanto, atua no recorte do sujeito de sexualidade e gênero dissidentes, e na dicotomia de que na sociedade do espetáculo é proibido, visto fugir do consenso, ao mesmo tempo em que pela estrutura binária da heteronormatividade é importante que exista enquanto diferente - o não-público - para a manutenção da normatividade enquanto o que é permitido, o que pode ser público.



## experiência n3 - flávio de carvalho, 1956

*O artista e arquiteto Flávio de Carvalho, nascido em Barra Mansa no ano de 1899, costumava dar nome de Experiências aos seus projetos que envolviam intervir na dimensão pública do espaço. Dentre estas experimentações estético-políticas do artista, destaca-se a Experiência nº3, que aconteceu no dia 19 de outubro de 1956. Nesta experiência, Flávio caminha pelo centro de São Paulo com o seu traje tropical, que chama de New Look.*

*O traje - sandálias de couro, meia arrastão, uma saia plissada e uma blusa de náilon - representava uma roupa adequada às condições climáticas do Brasil, e a partir de suas pesquisas sobre moda, realizava também uma provocação sobre a atribuição de vestimentas a determinado gênero - visto que na época a peça cabe ou ao masculino, ou ao feminino. Em sua caminhada do centro velho de São Paulo rumo ao novo, o arquiteto provoca o cotidiano de uma plateia conservadora, sendo a reação desta ao ato subversivo também parte da obra.*

*Flávio é considerado como um dos pioneiros do ato performático no cenário nacional. Em sua experiência, mesmo que não tivesse intenções diretas sobre questionamentos de gênero, o artista, no mero ato de caminhar com uma roupa que não era considerada adequada ao masculino, expôs as contradições de uma sociedade que atribui gênero a vestimentas. Explicita-se o caráter de subversão que uma expressão de moda não normativa pode criar no espaço urbano ao vir a público.*

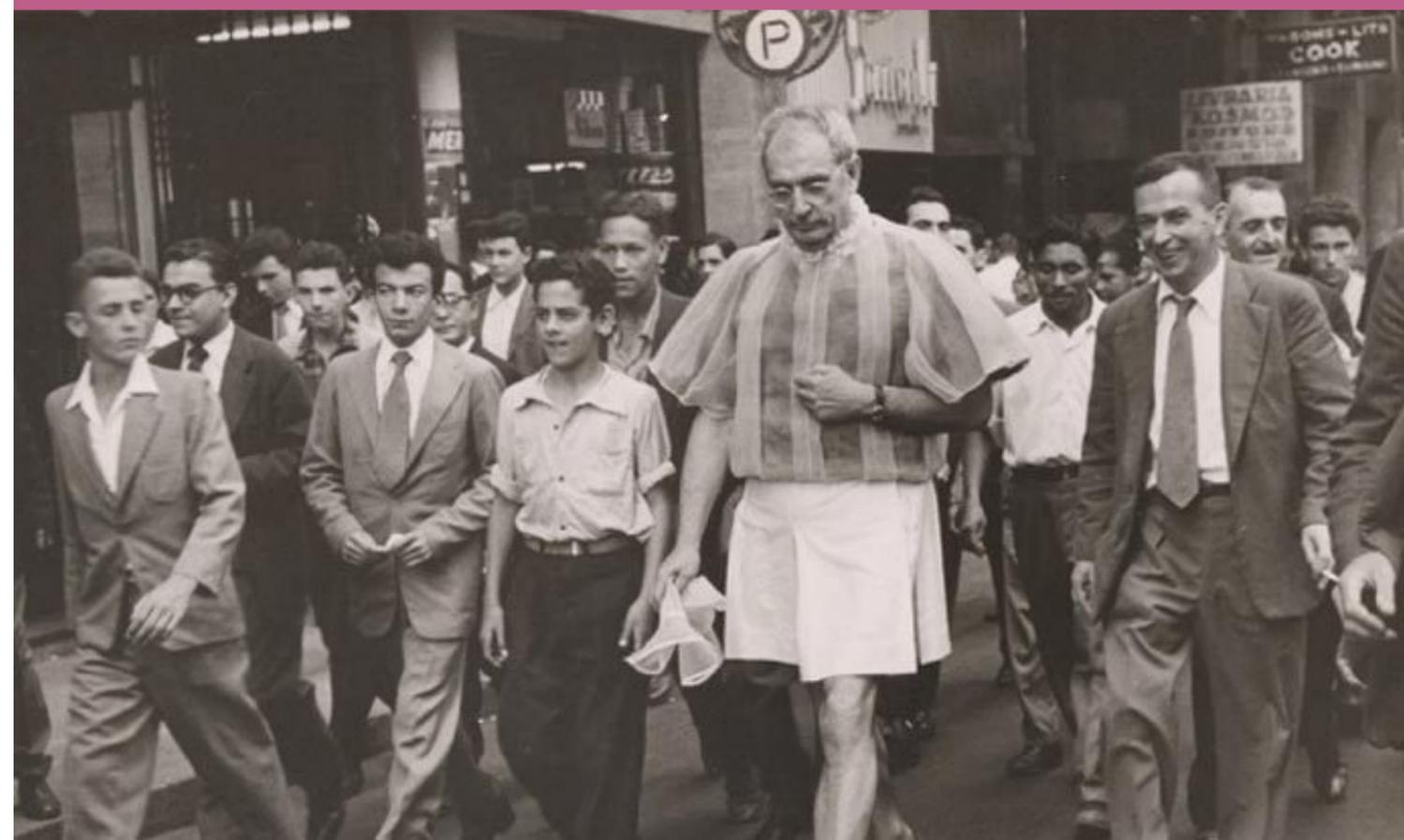


Imagem 8: New Look.

Fonte: FFW.

Imagem 9: Experiência n3, Flávio de Carvalho, 1956.

Fonte: Arte!Brasileiros.

## 2.3 - o sujeito público de sexualidade e gênero não conformantes: intersecções com a teoria queer

Ao questionar o que pode vir a público, de forma indissociável a problematização de uma estrutura de binarismos - hetero/homo, cis/trans, homem/mulher -, encontra-se na Teoria Queer uma possibilidade de articulação a partir da desconstrução desta lógica binária. A partir deste discurso acadêmico, ainda recente na literatura, busca-se desconstruir conceitos e premissas fundamentais de nossa sociedade, no que tange à questões de gênero, sexo e identidade, e propõe-se novas alternativas.

Trabalha-se, então, com a Teoria Queer, a qual ainda não possui difusão consolidada na literatura nacional e portanto possui grande potencial de articulação bibliográfica. O termo - denominação anterior que possuía uma conotação negativa contra aqueles que rompiam normas de gênero e sexualidade - foi utilizado enquanto teoria por Teresa de Laurentis, em fevereiro de 1990, em uma conferência realizada na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz. Destaca-se que “[...] a teoria queer e os estudos queer propõem um enfoque não tanto sobre populações específicas, mas sobre os processos de categorização sexual e sua desconstrução.” (Gamson, 2006, p.347)

Concernente ao surgimento dos estudos queer, estes classificam-se enquanto teoria e método a partir do “[...] encontro entre uma corrente da Filosofia e dos Estudos Culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês, que problematizou concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação.” (MISKOLCI, 2009, p.152). Ou seja, a ruptura com a noção do sujeito cartesiano dá-se como essencial para o universo queer, no qual o sujeito é visto enquanto provisório e circunstancial. Destaca-se na formação da teoria a contribuição essencial de obras de Michel Foucault e Jacques Derrida, a partir de seus conceitos e métodos.

Ao questionar e problematizar categorias de gênero, sexo e identidades, a teoria busca destacar como tais questões estão inseridas em uma estrutura de poder em nossa sociedade, conforme aponta Foucault (1976), autor de grande importância para a base da teoria, em que a sexualidade é vista como dispositivo histórico. As contribuições do filósofo francês são de interessante articulação com aspectos da partilha do sensível. Conforme destaca o autor:

“Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das

estratégias que apoiam e atravessam os discursos” (FOUCAULT, 1976, p.30)

O filósofo aponta como a partir do século XVIII as formas de dominação dos corpos e desejos, na sociedade ocidental, ultrapassa o limite das leis enquanto suas representantes, e passa a encontrar novas formas de controle, dentre as quais se encontra a sexualidade enquanto uma forma de controle do corpo - a partir da qual a homossexualidade é vista tanto como pecado, quanto como, posteriormente, patologia<sup>1</sup>. Conforme destaca Souza:

“A teoria queer é baseada em boa parte na obra de Michel Foucault, notadamente em função de sua análise a respeito da invenção dos homossexuais (Foucault, 1979), que permitiu, pela primeira vez, um “discurso inverso”: homossexuais poderiam começar a defender seus interesses usando as mesmas categorias e terminologia que tinham sido usadas para marginalizá-los.” (SOUZA, 2008, p.20)<sup>2</sup>

No que se refere a Derrida, a contribuição do filósofo franco-magrebino destaca-se, em síntese, a partir de sua perspectiva metodológica, visto que o seu método desconstrutivo foi incorporado na Teoria Queer, e de seu conceito de complementaridade. Sobre estas contribuições destaca-se que:

“Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua própria definição, de forma que um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay. Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases.” (MISKOLCI, 2009, p.153)

Destaca-se também na teoria, a partir do conceito de complementaridade, o

1: “Entre o terço final do século XIX e meados do século seguinte, a homossexualidade foi inventada como patologia e crime e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados. A partir da segunda metade do século XX, com a despatologização (1974) e descriminalização da homossexualidade, é visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas, não mais para que se “tornem heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles.” (MISKOLCI, 2007, p.6)

2: Sobre a invenção histórica do homossexual conferir FOUCAULT (1976, p.43).

quanto a lógica binária de identidades sexuais funciona a partir da configuração de hierarquia de poder na qual um dos pólos é o normativo. Conforme relata SOUZA (2008, 15) “Somos testemunhas, assim, de uma identidade social que busca ser ao mesmo tempo proibida e necessária, a fim de produzir e manter uma identidade hegemônica.”

A teoria problematiza, portanto, a ideia de uma “minoría”<sup>3</sup> sexual e aponta a dicotomia pela qual o binarismo aceita e nomeia o diferente, contanto que este mantenha-se enquanto diferente. Afinal, “nossa linguagem opera em binarismos, de forma que o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado.” (MISKOLCI, 2007, p.3). Deste modo, destaca-se conforme os conceitos discutidos acerca da partilha do sensível como a estrutura binária é parte da definição de quem pode, e quem não, vir a público.

“Os mecanismos de controle dessa interdição são elementos sutis: através de micropoderes constituídos (como a religião e a família), interdita-se o sexo que contraria as normas sexuais tidas por legítimas, proíbe-se a sua expressão em público, reserva-se somente os espaços privados para o sexo possa falar de si, cria-se formas sutis de apagamento desses indivíduos marginais; afinal, se não se fala, não existe.” (CARVALHO, p. 114, 2017)

A experiência urbana, portanto, é negada a determinados sujeitos, e sua vivência plena e afetos compartilhados são restritos ao ideário de uma moral conservadora, a partir da qual apenas aos sujeitos que se adequam à norma vigente é permitida a vida pública. Aponta-se, pois, que é preciso falar sobre aquilo que se quer que exista.

Circunscrito os conceitos basilares de Foucault e Derrida, a teoria queer caminha de acordo com definições apresentadas por Foucault ao entender a naturalização do sexo biológico enquanto resultado de um poder discursivo que se sustenta a partir da lógica binária. Não se trata aqui de negar a existência de uma constituição biológica do corpo, mas de entender como o poder discursivo transforma o corpo em um corpo sexuado e o joga dentro de um binário a partir do qual existe previamente uma série de linguagens de representação imbuídas neste sujeito. Destaca-se aqui, portanto, uma questão basilar da teoria que é a da sexualidade enquanto construção social.

“Desta forma, tanto a heterossexualidade como a homossexualidade são produções de um saber e de uma prática normativa que exercem o poder de naturalização deste binarismo, que acompanha a divisão do mundo em

3:Conforme aponta MISKOLCI, (2007, p.1): “Hoje, critica-se o termo minoria que, sob a pretensa neutralidade numérica, desvaloriza grupos subordinados pelos hegemônicos (propositalmente confundidos com maioria). Um exemplo claro é a incoerência de se referir às mulheres como minoria já que elas constituem numericamente a maior parte da humanidade.

prática lícitas e ilícitas.” (SOUZA, 2008, p.20)

Mesmo no que concerne à novas identidades de sexualidade, percebe-se que estas apresentam-se enquanto oposição à alguma outra concepção de sexualidade vigente, e quando se faz uma reconstituição de sua origem encontra-se novamente a sexualidade-norma, a identidade compulsória a qual a partir de seu poder discursivo possibilita a criação de oposições enquanto manutenção de sua hegemonia. Não se busca aqui negar a existência de outras expressões de sexualidade, mas problematizar sua configuração a partir de uma lógica binária. A partir, pois, de sua desconstrução faz-se de grande relevância destacar a grande variedade existente dentro do espectro da sexualidade, fora da dicotomia hetero e homo.

Circunscrito a importância de existência de uma identidade social tida enquanto não-normativa para a manutenção de uma “maioria”, a identidade social hegemônica - a heterossexualidade compulsória -, faz-se essencial discutir a concepção de identidade a partir da teoria queer, para assim desconstruir um conceito bastante cristalizado na literatura e responsável pela locação de determinados sujeitos em determinados espaços.

Entende-se, pois, a identidade na teoria queer não como uma essência, e sim como algo contínuo. Não se trata, portanto, de ignorar uma linguagem conceitual já consolidada, mas de problematizar esta enquanto associada à dicotomia binária. A quebra de noção de imutabilidade da identidade deixa livre espaço, inclusive, para uma maior complexificação subjetiva dos sujeitos dentro de uma coletividade.

A partir da premissa de multiplicidade de identidades, enquanto algo em movimento, e não como conceito imutável, destaca-se um conceito basilar da teoria queer que é o de performatividade, no que se refere a identidade de gênero, conforme discutido por Judith Butler, uma das principais autoras do universo queer. Conforme aponta a autora ao questionar a ideia de identidade enquanto causa:

“Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e

organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.” (BUTLER, 1990, p.235)

A filósofa pós-estruturalista aponta, portanto, como a ideia de uma identidade verdadeira de gênero é uma fabricação a partir de um discurso social que se inscreve sobre os corpos - não se trata de um gênero verdadeiro ou falso, mas produzido. A compreensão desta produção destaca que as origens de tais identidades são políticas, e não psicológicas (BUTLER, 1990). A análise da constituição política do sujeito é, por conseguinte, essencial. Ao discutir a arte drag, a autora questiona a suposta originalidade de uma identidade:

“A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; [...] a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito - isto é, em seu efeito-, coloca-se como imitação. Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à resignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas.” (BUTLER, 1990, p. 238)

Destaca-se, contudo, que a paródia não é subversiva por si mesma, conforme já apontado na questão de reconfigurações estéticas que não atuam como ação política, a repetição parodística pode ser utilizada como instrumento de hegemonia cultural. Para que se efetive o caráter disruptivo da paródia é preciso determinado contexto e recepção, nos quais a paródia atua enquanto quebra de consensos, e não reforço destes.

Neste sentido, sobre a quebra de tendências conciliatórias de identidade, destaca-se que o sujeito queer atua politicamente ao viver o espaço público e realizar uma performance que desafia a normatividade. Articula-se, pois, com a defesa da intermitência dos atos de resistência, enquanto movimento dissensual. Ao repensar as relações entre movimento e urbanidade, portanto, faz-se essencial e indispensável repensar quem se movimenta.

O sujeito queer, ao movimentar-se, desloca o espaço ao reconfigurar o sensível de modo a atualizar o princípio da igualdade sobre o que pode vir a público. Defende-se a ideia de movimento visto que a performance de gênero ocorre enquanto repetição:

“Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. [...] Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária [...]” (BUTLER, 1990, p.242)

E é no próprio movimento de repetição da performance, visto sua fragilidade, que se encontram alternativas de resistência ao discurso social inscrito nos corpos dos indivíduos:

“É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue.” (BUTLER, 1990, p. 243)

Concernente então ao sujeito queer, conforme aponta um dos nomes da teoria queer na literatura brasileira, Guacira Lopes Louro (2001, p.546), o queer representa “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” Também MISKOLCI, “o queer lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente, daí frases como “estamos em toda parte” ou “estranhos internos à sociedade” que demonstram paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão.” (MISKOLCI, 2007, p.10).

Entende-se, portanto, como o sujeito queer está presente em todas as sociedades. Não é produto de uma ordem nacional específica, mas aquele visto, nas diversas configurações sociais, enquanto abjeção. Destaca-se desta questão, que não obstante a invisibilização de tais indivíduos, a sua presença dar-se de forma geral configura parte de seu potencial transgressor. Neste sentido:

“Assim, a afinidade com os Estudos Pós-Coloniais é retomada por meio da desnaturalização das narrativas de origem, das idéias de lar e nação, de forma que a diáspora deixa de ser compreendida como dispersão étnica e filiação, mas em termos de “abjeção” (queerness), afiliação e contingência. A noção de diáspora queer emerge como lócus crítico que propõe maneiras de contestar estruturas familiares e de parentesco tradicionais e reorganizar comunidades nacionais ou transnacionais não por origem, filiação e genética, antes por destino, afiliação e rede de práticas e interesses sociais comuns (Eng,2003)”. (MISKOLCI, 2007, p.11)

A apropriação do termo, por conseguinte, enquanto nome do movimento e também de uma identidade vai de acordo com o que foi apontado sobre o “discurso inverso” em Foucault, a partir do qual o movimento apropria-se de categorias, previamente utilizadas com o intuito de marginalizar determinados sujeitos e grupos sociais, e as utiliza conforme sua própria definição daquilo baseado na experiência de seus sujeitos. Neste caso, a partir de uma experiência pública de subversão o queer se mantém enquanto sujeito dissidente.

Ao escolher trabalhar com o universo queer, portanto, faz-se essencial destacar que não se trata aqui de categorizar o que é, e o que não é, sexual, visto que sua configuração dá-se conforme critérios histórico-sociais específicos da conformação de cada sociedade entre suas estruturas de poder e saber. Trata-se, no entanto, de entender que a partir de uma realidade anti-normativa de sujeitos e espaços pode-se alcançar através de articulação e interseccionalidade<sup>4</sup> novas realidades a uma coletividade.

“Não é mais garantido que a sexualidade seja o eixo principal de processos sociais que marcaram e ainda moldam as relações sociais, mas, ao contrário, emerge a idéia de um ponto nodal de intersecções de diferenças. A interseccionalidade de categorias adotada como parte do diálogo entre teóricos queer e sociólogos contemporâneos, particularmente os influenciados pelos estudos pós-coloniais, é um empreendimento tão promissor quanto incerto.”  
(MIKOLSCI, 2007, p.10)

Faz-se essencial, por fim, compreender conforme destaca Louro (2001, p.06) que “A “reviravolta epistemológica” provocada pela teoria queer transborda, pois, o terreno da sexualidade. Ela provoca e perturba as formas convencionais de pensar e de conhecer.” Ou seja, a articulação da teoria queer com estudos críticos de urbanismo não se trata de mera associação de questões de sexualidade e gênero com o projeto urbanístico e nem de metáforas romantizadas, mas de pensar novas possibilidades de complexificação da prática crítica do urbanismo através de sociabilidades, sujeitos, espaços e movimentos dissidentes.

---

4: Não obstante não se tratar do recorte do trabalho, é interessante apontar a intersecção entre estudos de sexualidade e raça: “Recentemente, as alianças esboçadas entre os Estudos Pós-Coloniais e a Teoria Queer parecem renascer a partir de um nó da intersecção: aquele formado pelas categorias sexualidade e raça. Não se trata apenas de aliança estratégica, mas de certo consenso de que as categorias são interdependentes em um mesmo processo de racialização do sexo e sexualização da raça [...] (MIKOLSCI, 2007, p.11)

## a arte drag e a paródia de gênero

A arte drag é uma performance que possui diversas categorias de expressão enquanto forma de arte - Drag queens, Drag kings, Drag monsters, entre outros -, e envolve a criação de uma persona que pode representar determinado gênero, ambos, ou nenhum. É uma forma de arte que se vincula historicamente ao teatro, desde a Grécia Antiga, em que mulheres não podiam participar e, portanto, eram representadas por homens performando o feminino. Drag, enquanto forma de arte, expandiu-se de forma a ter uma difícil explicação singular, bem como não possui na contemporaneidade restrições de sexualidade e gênero. Como arte-performance mostra-se em casas noturnas, em espetáculos de teatro, em concursos, em festivais, no carnaval e na mídia.

A arte drag alcançou grande alcance, inclusive, dentro da mídia mainstream, com programas na lógica de reality shows, e da indústria de música popular. O reality show estadunidense RuPaul's Drag Race, à título de exemplo, alcançou neste ano a sua décima quarta temporada, além de uma série de spin-off's internacionais. E no cenário brasileiro, drags como Pablio Vittar e Glória Groove possuem um enorme alcance na indústria musical. Ao comentar sobre a arte drag e sua irreverência, Butler explicita inconsistências entre a ideia de um gênero verdadeiro associado ao sexo anatômico do corpo:

*“A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. [...] também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada.”*  
(BUTLER, 1990, p. 237)

Imagem 10: Drag Suzaninha. Fonte: Tudo Sobre Floripa.

Imagem 11: Drag Selma Light na Parada da Diversidade.

Fonte: Fotografia de Eraldo Junior Gomes/Gandaia Cultural.



## 2.4 - práticas de resistência: a arte como potência do dissenso no espaço urbano

Circunscrito este campo das dimensões, sujeitos e espaço de resistência, aponta-se, portanto, as práticas de resistência. Estas encontram-se na prática crítica da arte no espaço público, enquanto potência do dissenso. Como importante manifestação da cultura em uma sociedade na qual o direito à cidade seja efetivo, pode-se destacar esta arte-dissenso enquanto fenômeno urbano. Destaca-se, portanto, a acepção de arte que é utilizada dentro do trabalho, conforme apontam BRITTO e JACQUES (2009, p.342):

“trata-se da arte que poderia ser vista como uma forma de ação dissensual, de construção de espaços dissensuais ou conflituosos, uma possibilidade de explicitação desses conflitos, ou, ainda, como uma potência questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, explicitadora de tensões do/no espaço público diante dessa atual despolitização consensual.”

Faz-se essencial a defesa da arte-dissenso enquanto fenômeno urbano a partir de sua indissociabilidade com o caráter público. Ou seja, a intervenção de arte que atua de forma a reconfigurar o sensível em prol de atualizar o princípio da igualdade precisa dar-se no espaço em que a partilha do sensível diz quem pode e quem não pode falar. É neste espaço, portanto, público que a arte atua a partir de deslocamentos, inclusive expandindo o caráter de público não apenas ao espaço, mas como a determinados sujeitos. Destaca-se a figura da rua como a dimensão espacial e temporal do fluxo de transbordamento.

Outra questão importante de se destacar é a relação entre arte e política, entendidas no trabalho como coconstitutivas uma da outra, e que possuem em sua relação, portanto, um aspecto central para o alcance do reconhecimento no espaço público. O trabalho destaca, enquanto recorte, a atuação política da arte queer como fenômeno urbano que age tanto como forma de emancipação, quanto como de complexificação das possibilidades de experiência na arena pública a partir do reconhecimento. Sobre a relação entre arte e política:

“Avançando mais um conceito, bem familiar aliás, de Rancière, o “elemento” que funde arte e política num só ser seria aquilo que Rancière chama de “dissenso”. Para Rancière, “se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o âmago do regime estético” (Rancière, 2010, p. 140). Esse âmago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que dissenso produz a ruptura de hábitos

e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos.” (LEPECKI, 2011, p.43)

Importante defender a antimetaforicidade ao se falar sobre relações entre arte e política, conforme destaca Lepecki ao falar sobre as relações entre dança e política:

“Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.” (LEPECKI, 2011, p.46)

Concernente à defesa da arte enquanto potência do dissenso, esta dá-se a partir da premissa de que “[...] se reconhecida como locus da experiência, promove percepções espaço-temporais muito mais complexas [...]” (BRITTO e JACQUES, 2009, p.339). Ou seja, visto o espaço público ser o locus do conflito e a arte o locus da experiência, a partir desta relação compreende-se a experiência do conflito através da mediação da arte. A intervenção artística é a responsável, portanto, por explicitar as tensões do cenário urbano.

A maior complexidade da percepção espaço-tempo dá-se pela arte-dissenso superar a mera contemplação do espaço urbano enquanto uma cenografia ausente de conflitos, ela age como catalisador de percepções do corpo. O caráter experimental da arte é o que permite tal complexificação dentro da cidade vivida, ordinária e banal - a cidade real. A arte-dissenso trata-se, inclusive, de expandir novos horizontes de possibilidades aos sujeitos com quem teve contato, visto que:

“A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado.” (LEPECKI, 2011, p.57)

Retoma-se a questão da relação entre arte e o espaço público no sentido

de que, não obstante a defesa da arte-dissenso enquanto indissociável da arena pública, faz-se essencial ressaltar que uma intervenção de arte no espaço público não significa necessariamente uma quebra de consensos estabelecidos. Como já citado sobre a apropriação da cultura enquanto instrumento essencial das novas gestões urbanas e o uso da “arte esparadrapo”, conforme defendido por Jeudy (1999), que se reflete na utilização da arte como instrumento de espetacularização.

Visto a atuação da arte, enquanto ação política, na partilha do sensível, destaca-se a arte queer como uma intervenção que objetiva dar vazão às insatisfações e anseios daqueles que a hegemonia existente busca silenciar (Mouffe, 2007). Faz-se essencial ressaltar enquanto arte queer que o dar voz significa ampliar o espaço-tempo de quem fala, do que fala, e de quem pode vir à público - visto que a arte teoriza, em sua própria intervenção, sobre um contexto social e o apresenta ao espectador em uma relação de troca.

Em contrapartida problematiza-se o que Jeudy (1999) aponta como “usos sociais da arte”, apropriação vigente do culturalismo de mercado a partir do qual a arte é vista como instrumento de criação de consensos identitários, uma arte que dá “visibilidade” ao separado, mas mantém-o enquanto separado. Esta suposta visibilidade, portanto, é mais uma forma de aparência do consenso, visto não criar conflitos sobre o espaço público.

Faz-se essencial, portanto, para a defesa da arte-dissenso, o entendimento das relações intersubjetivas que acontecem na arena pública enquanto experiência, a partir dos encontros de sujeitos com a arte e entre si, visto que o encontro não necessariamente significa uma reconfiguração do sensível como ato político. Para o recorte do trabalho, portanto, busca-se entender a troca de afetos e subjetividades entre sujeitos políticos, em um espaço-tempo de dissenso, e como através da arte queer ampliar este encontro que ao transbordar para o espaço público apropria-se dele e gera deslocamentos.



## situação T/T, 1 - artur barrio, 1970

*Artista plástico luso-brasileiro, Artur Barrio, nascido em 1945, foi responsável em sua estética anticonvencional por experiências e situações nas quais questionava a própria noção de obra de arte, bem como os padrões conservadores sobre o espaço físico da arte, deveras preso à lógica do mercado. Uma de suas mais famosas intervenções, destaco a Situação T/T, 1, na qual o artista, em uma primeira parte, cria uma série de trouxas de cimento e borracha ensanguentadas, e as abandona, intencionalmente, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. Posteriormente, em uma segunda parte, o artista acrescenta mais quatorze destas trouxas, com diferentes materiais orgânicos - como sangue, ossos e barro - ao evento Do Corpo à Terra, organizado por Frederico Moraes, e que inaugura o Palácio das Artes, em Minas Gerais. Nesta segunda etapa o artista deposita tais trouxas ao longo de um ribeirão esgoto, na beira do Parque Municipal de Belo Horizonte.*

*Estas duas primeiras etapas da Situação T/T, 1 foram acompanhadas de bastante repercussão pública. Dado o contexto nacional de ditadura militar, no qual estava instituído o AI-5, a presença de trouxas ensanguentadas, junto do cheiro de carne apodrecida, resultou em grande apreensão por parte dos transeuntes. A intervenção não assustou apenas quem circulava pelo local, mas a própria polícia manteve-se em alerta sobre o que poderia ser o conteúdo de tais trouxas, na primeira etapa, inclusive, sem saber se fazia parte do museu ou não.*

*A intervenção de Barrio neste lugar cotidiano e público, não é apenas uma prática contestatória contra a ditadura militar, mas também contra o regime político das artes. Destaca-se, portanto, o trabalho dissensual do artista, não apenas na sua forma de intervenção, mas também com o que intervêm - materiais em decomposição, de baixo valor ao mercado e com teor escatológico. Conforme aponta Furegatti (2007, p.111):*

*“A ativação do público, o direcionamento para a rua e vazios urbanos, o uso de materiais ou espaços desvalorizados reúnem os elementos da estratégia elaborada por ele para fundar as etapas de um processo radical de dissidência da instituição e do cotidiano.”*

*E nas palavras do próprio autor:*

*“O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação essa que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos.” (BARRIO, 20/10/2008)*

Imagem 12: Situação T/T, 1, Artur Barrio, 1970.

Fonte: BARRIO, Artur.

## espaço urbano como canteiro experimental queer | conjunto 03

A partir do entendimento de que é no dissenso no espaço público, através de práticas artísticas, que há o potencial de ações transformativas de reconhecimento, trago provocações teóricas de teor propositivo. A partir destas serão estudados métodos para aplicação desta teoria para o desenvolvimento de uma práxis de transbordamento coletivo, “como uma dessas zonas de transitividade propostas anteriormente, criando situações em que pudéssemos experimentar um padrão colaborativo não conciliatório mas criativo de alternativas” (BRITTO, 2009, p.342).



Imagem 13: Primeira Parada do Orgulho Gay, em Nova Iorque, 1970.  
Fonte: Politize!, 2021.

## 3.1 - encontros e memória urbana

“O próprio enunciado de alguma coisa que virá depois anima nosso sentido de viver. É a ideia de adiar o fim do mundo. Nós adiamos o fim de cada mundo, a cada dia, exatamente criando um desejo de verdade de nos encontrarmos amanhã, no final do dia, no ano que vem. Esses mundos encapsulados uns nos outros que nos desafiam a pensar um possível encontro das nossas existências - é um desafio maravilhoso.” (KRENAK, 2020, p.8)

Ao compreender a acepção de arte trabalhada, e esta enquanto alternativa de resistência, apresenta-se o conceito de corpografias, de Britto e Jacques, como forma de analisar quais as relações existentes entre o sujeito e o espaço público através da mediação da arte enquanto experiência. Destaca-se a corpografia como:

“é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente [...]” (BRITTO, 2008, p.79)

O conceito dá uma contribuição importante para o entendimento das relações que o indivíduo possui com o espaço. A partir deste é possível entender que não apenas nós somos marcados pelo espaço, mas que este também fica por nós marcado. A arena urbana, é portanto este campo de trocas, que reconfigura o espaço através das experimentações que nele ocorrem.

A definição neste corpo, mesmo que involuntária, é um aspecto central da arte-dissenso queer, visto que é a partir do encontro com o diferente que determinado sujeito vai ser apresentado a possibilidades diversas em sua experiência urbana.

Pode ser tanto o conhecimento do diferente, que complexifica suas possibilidades de existência ao expandir o seu campo de percepção, bem como o próprio reconhecimento de si; quanto o encontro com o que considera como “errado” e que, apesar de saber de sua existência, o condena e enxerga enquanto possibilidade apenas no espaço privado. Nesta última situação é, no entanto, preciso encarar esta diferença e entender que o espaço público também lhe é seu por direito.

Faz-se essencial perceber como este encontro se dá no cotidiano da vida pública, e a importância de sua ocorrência na definição e compreensão do eu para este corpo - que se constrói a partir destas relações com o outro. O encontro com o que se põe como diferente é o que possibilita ao sujeito enxergar e entender outras

formas de ser e existir, e portanto de também compreender as suas formas de ser e existir.

O estar atento às possíveis interações entre o corpo e a cidade, enquanto espaço-tempo de troca, mostra-se de grande importância para o campo disciplinar tanto da arquitetura quanto urbanismo, notavelmente visto que no processo de produção espetacular de ambos, tem-se muitas vezes ignorado o encontro em prol de uma circulação disciplinada do eixo casa-trabalho.

Também aponta-se que estes encontros são aqui entendidos enquanto possibilidades de troca dentro do cotidiano, e nele defendidos como forma de criar estes espaços-tempo que revelam a tensão entre a produção de uma cultura espetacularizada e esta que se dá no dia-a-dia dos centros urbanos.

A interação entre sujeitos e espaço não é a mera produção de espaços de estar - nos quais se é dado a permissão e o aviso de que ali se pode e deve ter um encontro. É a demonstração de que o espaço da troca não se restringe ao espaço privado e fechado. Defende-se aqui, pois, o encontro que acontece com o diferente de forma espontânea quando a cidade é pelo sujeito apropriada.

É neste dia-a-dia, na banal rotina, que florescem diversas interações do sujeito com outros sujeitos e o espaço público que estes vivem. Afinal, é nestas idas e vindas do cotidiano que o efêmero se mostra: diferentes sujeitos, novas configurações do espaço, diferentes horários e até aspectos geomorfológicos como as condições climáticas. É, pois, neste ir e estar corriqueiro, complexo e sempre reconfigurando-se, que surgem novas formas de viver o espaço e interagir nele. É essencial, portanto, que enquanto arquitetos e urbanistas pensemos em como as: “possibilidades de relações entre corpo e cidade, pode contribuir para o necessário questionamento da atual estetização e espetacularização da cultura, da cidade, da arte e do corpo, sobretudo ao propor-se como fator de articulação entre políticas culturais e territórios urbanos.” (BRITTO, 2008, p.84)

Percebe-se aqui como é através dos diferentes encontros que acontecem no cotidiano, e em suas formas próprias e espontâneas de configuração em um espaço que também por eles é configurado, que se pode encontrar alternativas para políticas culturais e planejamento urbano que de fato valorizem esta cultura que já acontece, e encontra-se em muitos casos invisibilizada. Entende-se, portanto, a arena pública como espaço de coadaptação, no qual “Entre o corpo e o ambiente em que este corpo vive, instaura-se, uma relação coadaptativa cujo caráter criativo não permite pensar em mero ajuste adequadório [...]” (BRITTO, 2008, p.81)

Ou seja, entendido que não só o corpo se adapta ao espaço que vive, o espaço também é adaptado pelos sujeitos que possuem sua experiência neste. Faz-se essencial perceber na leitura do espaço o que os corpos que nele vivem denunciam. As corpografias urbanas portanto também caminham neste sentido:

“que seriam estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micro práticas cotidianas

do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano.”  
(BRITTO, 2008, p.80)

Ou seja, o encontro aqui trabalhado não pode ser visto de uma forma puramente romântica, pois não o é. As interações de sujeitos entre si, e com o espaço, não significa um alívio, um “respiro” ao espetacular, representa que existem formas diversas de ocupação e apropriação do espaço para além do consenso. E nessas diversas interações se encontram, também, aquelas que denunciam condições ruins de existências.

Aqui não me cabe avaliar, portanto, tais condições de existência em si, mas entender que estas denunciam que o consenso é falso. É um simulacro do que o cenário espetacular quer parecer ser, mas não o é. Tais aspectos dissensuais são inclusive condicionados a manter-se à margem, à noite. É através do controle de sociabilidades dissidentes e da ocultação das problemáticas de reconhecimento e redistribuição, e suas formas de existência, que se forja e mantém o consenso.

A crítica aos grandes projetos urbanos de arquitetos-estrela e processos de gentrificação apontados no capítulo 1, enquanto aspectos que revelam o processo molar de espetacularização, aqui se entende como esta tentativa de construção de cenários, através de políticas públicas, que ignoram as práticas cotidianas e trocas dos sujeitos que ali vivem com o espaço ordinário mutuamente configurado.

Neste sentido de configuração mútua, é de grande importância para o trabalho destacar a memória urbana enquanto parte desta corpografia, visto que a experiência no espaço público, uma vez que vivida de forma não espetacular, sobrevive a este processo nos corpos daqueles sujeitos que as experimentaram através de um encontro com a arte dissensual.

A partir da compreensão deste aspecto, entende-se que na leitura da cidade banal, pode-se encontrar estes sinais que mostram a experiência real, a cultura do uso cotidiano, e também as denúncias sobre as tentativas de policiamento destas práticas. Ou seja, não apenas os habitantes guardam em si a experiência vivida na cidade, como a própria cidade guarda em suas ruas, vielas e esquinas a apropriação daqueles que nela vivem. Nesta reconfiguração constante do cotidiano é que se articula o potencial dos atos de resistência intermitentes defendidos no trabalho através da arte-dissenso queer enquanto fenômeno urbano, nos quais se destaca dois fatores:

“Ininterruptos e involuntários, tais processos correspondem à contínua reorganização das configurações tanto do corpo quanto do seu ambiente de existência, que modificam-se recíproca e simultaneamente, embora sob diferentes escalas de temporalidade” (BRITTO, 2008, p.81)

Entendido o processo ininterrupto do discurso espetacular, que gere a si próprio, a resistência à este a partir da igualdade como princípio primeiro precisa ocorrer de forma constante. Não como um processo frenético e seguido, mas como um florescer de micro práticas de resistência pelo espaço em seu uso cotidiano.

Já a involuntariedade classifica-se na importância de entendermos, enquanto no campo disciplinar de arquitetura e urbanismo, que a experiência da cidade real no cotidiano pode ser estimulada, no entanto não nos cabe imposição ao que ela deve ser. Caso contrário não será real, e sim simulada. Faz-se essencial portanto questionar quais as possibilidades de projeto e proposição permitem este florescer de uma vida urbana vibrante e espontânea, que potencialize a experiência voluntária e que permita a experiência involuntária, inerente de um cenário urbano não espetacular. Sobre esta questão, aponta-se:

“O estudo desses padrões corporais de ação podem resultar na compreensão do espaço urbano experimentado. O interesse principal da corpografia urbana para a compreensão dos espaços estaria tanto na análise das corpografias involuntárias quanto no seu exercício de forma voluntária, ou seja, na incitação de corpografias nos corpos daqueles que pretendem apreender os espaços urbanos de outra forma, de uma forma não espetacular ou de resistência, daqueles que pretendem estudar as cidades de uma forma corporal, ou seja, incorporada.” (BRITTO, 2008, p.84)

Enquanto campo disciplinar, cabe à arquitetura e o urbanismo compreender quais as formas de estímulo nossos espaços criados geram enquanto potenciais espaços-tempo de dissenso. Quais experiências são por eles favorecidas e quais os corpos por ele visualizados. Afinal, é na expressão criativa de diferentes sujeitos, com suas condições interativas vindas de sua memória urbana, que se dá a possibilidade de diferentes práticas - ininterruptas e involuntárias - de experimentações estético-políticas.

Delineado este importante estudo das experiências do corpo vivido no espaço público e urbano, e o seu reconhecimento como prática de micro-resistência ao processo maior de espetacularização urbana, busco agora questionar formas de articulação dessas pequenas resistências na coletividade. Visto que não obstante sua importância, é preciso, para que sejam alcançadas as necessárias ações transformativas deste cenário consensual, manifestações da coletividade. É nesta prática articulada que se dá maior efetividade de ação política e o alcance de redistribuição e/ou reconhecimento.

Entende-se, portanto, que é somente através da articulação de tais encontros dissensuais entre sujeitos e projetos de arte enquanto prática crítica que se torna possível o revolver do solo, e que a arte torna-se efetiva enquanto ação política de repartição do sensível, em busca de atualizar o princípio da igualdade de forma efetiva. Destaca-se que: “É que agrupamentos deslocam e ocupam o espaço de circulação. E assim ocupam o tempo também. E quem ocupa o tempo marca, determina e orienta o ritmo de cada espaço.” (LEPECKI, 2011, p.58)

Neste sentido, destaca-se também Harvey, em sua obra recente Cidades Rebeldes, na qual irá trabalhar uma série de ocupações em espaços públicos

centrais que aconteceram no começo deste século. O geógrafo aponta como tais movimentos nos demonstram que “Isso nos mostra que o poder coletivo dos corpos no espaço público ainda é o instrumento mais eficaz de oposição quando todos os outros meios de acesso encontram-se bloqueados.” (HARVEY, 2014, p280)

Entendido a formação do sujeito político na arena pública, trabalho, portanto, com a ideia de que é imprescindível a articulação desses sujeitos para que se tenha movimentos de insurgências. É o transbordamento de subjetividades diversas que buscam emancipação em um espaço-tempo. Seja reconhecimento, seja redistribuição, é importante compreender que não há um consenso identitário, mas sim uma insurgência de insatisfações coletivas que buscam através de ação política reconfigurar a partilha do sensível.

“Reivindicações de vários grupos demandando reconhecimento social em domínios distintos têm vindo a público e se manifestado nas ruas de modo contundente, abrindo espaços de ação, diversificando hábitos e praxes e incitando a novas competências discursivas. Essas intervenções, encarando tensões sociais de frente, têm promovido mudanças de valores em escalas significativas, evidenciando ao mesmo tempo o espaço público como arena de controvérsia política em que o dissenso é parte integrante de sua natureza, e não obstáculo a ser evitado e rechaçado a qualquer custo. Pondo em questão aspectos de responsabilidade e justiça social, essas manifestações perfazem o espaço público democrático, entendido não como entidade pré-constituída, mas como espaço de confrontação, em movimento constante de constituição, em que distintos valores, projetos e metas relacionados à vida social são efetivados e expostos, e em que são concretizadas e enfrentadas, de modo cada vez mais intenso, lutas por reconhecimento moral.” (PALLAMIN, 2013, p.51)

Parto, então, desta premissa da coletividade como o potencial de transformação e alcance de valores para a arena urbana, e sua garantia como espaço público, de comuns diversos e representativos. Através da articulação entre os encontros dissensuais e as práticas artísticas, fomenta-se o transbordar de insatisfações coletivas. O ensaio busca posteriormente, portanto, analisar formas de criar uma rede de compartilhamento de artistas, conexão de potenciais espaços de dissenso, articulação de projetos culturais e o florescer de eventos. Questiona-se, também, o papel da administração pública na gestão urbana de políticas culturais, de forma que possibilite sua intervenção implantada de forma crítica (voluntária) ao mesmo tempo que permita o seu surgimento de formas espontâneas, desde que a partir dos próprios sujeitos e suas experiências (involuntárias) no espaço urbano comum.

## walking:holding - rosana cade, 2016

*A performance Walking: Holding (que pode ser traduzida literalmente como Caminhando: Segurando), de Rosana Cade - artista de origem escocesa, e que utiliza pronome neutro -, envolve um membro da audiência que irá caminhar pelo espaço público da cidade de mãos dadas com uma série de pessoas diferentes em uma rota pré-determinada.*

*Conforme a descrição da performance, na plataforma digital de Cade, esta configura-se por desafiar os preconceitos que possuímos na experiência prática do corpo. Busca-se fazer sentir como é estar na pele do outro, visto que o trabalho possui como foco explorar a experiência queer e de identidades marginalizadas no cenário urbano. Destaca-se na plataforma que é também “um experimento sobre o que pode ser aprendido quando dois estranhos compartilham um momento íntimo em público.” e que espera “abrir novas possibilidades de formas de estar no espaço público, e estar uns com os outros.” (CADE, tradução nossa)*

*Evidencia-se, portanto, uma performance que busca reconhecimento via empatia ao se ter uma experimentação prática com sujeitos dissidentes, visto que ao compartilhar dimensão pública do espaço no ato de dar as mãos, como se corpos em continuidade, a percepção sobre o participante já não é a mesma que seria sobre ele sozinho. O participante heteronormativo pode, deste modo, ter uma pequena compreensão sobre a reação cotidiana à existência queer e questionar, portanto, o seu próprio ato de reagir.*

*Destaca-se, na plataforma digital de Cade, a resposta de um participante de Copenhague, em 2016: “Foi uma das melhores experiências da minha vida. De sentir e ser o espaço entre privado e público, estranho e familiar, perto e distante.” (tradução nossa)*

*Imagem 14: Walking: Holding, Rosana Cade.  
Fonte: fotografia de Rosie Healey, Glasgow.*



# a revolta de stonewall | stonewall uprising (2010)

*Stonewall é um importante marco para a memória coletiva queer, e destaca-se que é uma memória urbana. O documentário Stonewall Uprising (2010) apresenta os Estados Unidos de 1969, nos quais atos considerados homossexuais eram ilegais em todos os estados, com exceção de Illinois. No verão deste ano, em 28 de junho, na cidade de Nova Iorque, a polícia invadiu o bar Stonewall Inn, um popular bar gay em Greenwich Village, criando uma revolta. “O Stonewall não era apenas um bar, era o oásis na savana. Todo mundo estava lá.” (STONEWALL UPRISING, 1m37s)*

*A obra, inicialmente, aponta o contexto em que pessoas queers se encontravam nos Estados Unidos da época. Vista como doença mental de alcance pandêmico, a visão da psiquiatria sobre a homossexualidade, com o uso de termos como “psicopatas sexuais”, levava a terapias de conversão, envolvendo pornografia e tratamentos de choque, esterilização e castração.*

*O documentário destaca como neste cenário violento para pessoas dissidentes, estas buscavam criar redutos nos quais pudessem existir enquanto comunidade, redutos estes que se concentravam em espaços privados como clubes, bares e cafés, nos quais se reuniam notavelmente no período da noite. Ressalta-se, também, como estas sociabilidades dissidentes tinham maiores possibilidades de transbordar em cidades maiores, nas quais se poderia conectar e encontrar pessoas como a si, ao mesmo tempo que protegido por determinado anonimato. Compreende-se, portanto, a atmosfera propícia que existia na Nova Iorque da época para acontecer a irrupção queer.*

*Havia uma regra, de autoridade na época, que se houvesse um homossexual reconhecido em um bar aquele lugar seria considerado de desordem, e poderia ser fechado. Neste sentido, nenhum estabelecimento queria receber homossexuais, porque a polícia poderia fechá-lo a qualquer momento. E foi assim que a máfia iniciou os seus trabalhos com bares gays como um negócio. Com o controle das bebidas e demais produtos, a máfia, com preços superiores aos comuns, lucrava em cima da comunidade, nos espaços únicos que esta possuía para si. O bar Stonewall Inn não possuía uma licença necessária na época, e funcionava através do pagamento de propina aos policiais.*

*A localização do bar era no centro do quarteirão, considerado na época o principal quarteirão de atividade queer de Nova Iorque. “O bar em si era um banheiro, mas era um refúgio, um refúgio temporário da rua.” (STONEWALL UPRISING, 30m02s), destaca-se que dentro do próprio bar havia separação entre os gays considerados “masculinos” e os “femininos”.*

*As incursões da polícia no bar costumavam ser combinadas com a máfia em horários específicos, no entanto houve uma invasão de alguns poucos policiais sem um aviso prévio à máfia. Ligaram as luzes e pediram que quem estava dentro do bar mostrasse uma identificação. Uma multidão começou a se formar fora do bar, e buscava entender o que estava acontecendo ali dentro. O cenário é de tensão, e nisto uma lésbica “durona” é agredida pela polícia no bar, e quando ela reage e tenta fugir do Stonewall Inn, mais a polícia a agride. A multidão começa a ficar com raiva, e passa a jogar moedas e o que quer que tinham nas mãos em cima da polícia. Os sujeitos que estavam na rua começaram a chamar os policiais de “nomes”, ironizá-los, e balançar seus carros.*

*A polícia, com receio da reação, entra no Stonewall Inn por uma questão de segurança*

*e não deixa ninguém mais sair de lá. Conforme a multidão lá fora aumentava, e ficava mais feroz, a polícia fez uma barricada dentro do bar para proteger-se. “Tinha felicidade, porque os policiais não estavam ganhando, eles estavam barricados lá dentro. Nós estávamos ganhando.” (STONEWALL UPRISING, 38m20s)*

*Chega, então, o reforço tático da polícia, com mais carros e policiais equipados com capacetes e escudos. Estes tentam criar uma barreira para expulsar os manifestantes, no entanto:*

*“todas as pessoas envolta de nós começaram a marchar passo a passo, e a polícia começou a se mover para trás. Isso foi o que deu oxigênio para o fogo, porque conforme a polícia se movia para trás, nós estávamos conscientes da área que a gente estava controlando e agora a gente estava em controle da área.” (STONEWALL UPRISING, 44m06s)*

*A multidão aproveitava a configuração espacial do bar e dava voltas no quarteirão, e empurrava assim a polícia por todos os lados. O conflito durou horas, “nós éramos como uma hidra, você corta uma cabeça e a próxima pessoa se levanta” (STONEWALL UPRISING, 45m15s). A polícia começou a ficar mais violenta, e o bar foi inteiro vandalizado. “[...] a polícia não estava nos deixando dançar, e se você tem um lugar no mundo em que você pode dançar e se sentir completo como uma pessoa e isso é ameaçado de ser tirado de você, estas palavras são palavras de luta” (STONEWALL UPRISING, 48m02s).*



Imagem 15: Fachada do Stonewall Inn.

Fonte: fotografia de Johannes Jordan.

No dia após a primeira revolta, a máfia reabriu o Stonewall Inn, trouxe novas bebidas e equipamentos para substituir os danificados. “[...] pessoas gays estavam lá fora e o clima na rua era de que se eles pensam que podiam nos dispersar ontem a noite e nos impedir de fazer o que queremos fazer na rua e dizer “eu sou gay e tenho orgulho”, vamos ver se eles conseguem.” (STONEWALL UPRISING, 50m42s). Mais pessoas começaram a se juntar à multidão, e não apenas pessoas queer. A segunda noite teve uma reação ainda mais brutal da polícia, e, portanto, teve mais raiva e mais luta, “não tinha mais volta, a gente descobriu um poder que não sabíamos que tínhamos.” (STONEWALL UPRISING, 52m59s)

Na outra semana, visto que muitos sujeitos ainda possuíam a energia que surgiu com a irrupção, cerca de quatrocentas pessoas se reuniram na Prefeitura de Nova Iorque para falar sobre a revolta. “Eu levantei minha mão, em um ponto, e disse “vamos ter uma marcha de protesto”, e [...] disse quem está em favor? E eu não vi nada além de uma floresta de mãos.” (STONEWALL UPRISING, 57m42s)

E é devido a Revolta de Stonewall que se comemora o dia 28 de julho como o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIA+. Realizou-se, então, no ano de 1970 em Nova Iorque, a primeira Parada do Orgulho LGBT, como forma de manter viva a memória urbana dos eventos que aconteceram no ano anterior, “E então em toda Parada Gay de Orgulho, todo ano, Stonewall vive.” (STONEWALL UPRISING, 1h00m35s)

A Revolta de Stonewall representa, portanto, não apenas um evento pontual pela luta de direitos lgbtqia+, mas uma irrupção de uma coletividade dissidente que movimentou-se de forma criar um deslocamento e reconfigurar o espaço-tempo em uma ação política. Este transbordar de sujeitos políticos queer no espaço público representou a conquista deste espaço, em um temporalidade, e que reverbera até os dias de hoje.



## 3.2 - reverberação

Circunscrito este conceito de memória urbana, trabalhada através das contribuições conceituais de corpografia, e a importância da articulação de encontros com a arte dissensual, trabalho com a ideia de reverberação. Ou seja, ao entender que a partir da experiência do corpo na cidade, ambos serão marcados por esta troca. A reverberação constrói-se, portanto, a partir desta série de experiências urbanas que ficam marcadas no indivíduo e na cidade, e que a partir destas surgem novas experiências - um processo de instâncias de ação que se referem a ações que a antecedem.

A reverberação, portanto, surge neste sentido: é um processo que busca garantir a ocorrência do transbordar desta série de práticas artísticas dissensuais queer no espaço comum, as quais irão através da memória urbana - involuntária e ininterrupta - reverberar nos sujeitos que as tiveram enquanto experiência. Trabalho, portanto, com a ideia de que a partir desta quebra de um consenso, abra-se o caminho para novas quebras.

A reverberação, que atua enquanto fenômeno de articulação entre arte-dissenso e planejamento urbano, propõe intersecções entre a arte e o urbanismo:

“O exercício de articulação entre arte e urbanismo, passa, pois, necessariamente, pela “desterritorialização” de alguns dos conceitos mais caros às suas respectivas especificidades como o são tempo e espaço, corpo e ambiente. Desse modo, poderão se esboçar novos modos relacionais sugestivos de novos nexos de sentido, tanto aos conceitos quanto às próprias áreas de conhecimento em questão.” (BRITTO, 2009, p. 339)

E mais adiante que:

“Nesta perspectiva, é possível pensar o debate entre arte e urbanismo não como um encontro de áreas, mas como um processo de construção de uma “zona de transitividade”, baseada na co-operação entre as condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizem experiência re-organizativas de seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos ou, como sugere o filósofo Paul Thagard (2000), a instauração de “coerências”. (BRITTO, 2009, p.340)

Destaca-se que a reverberação não é garantia de que algo vá acontecer, mas

Imagem 16: Primeira Parada do Orgulho Gay, em Nova Iorque, 1970.  
Fonte: STONEWALL: A ORIGEM DO ORGULHO LGBT+ CONTRA A OPRESSÃO ESTATAL, Ideias Radicais.

a possibilidade e estímulo de que possa ocorrer - visto que a experiência ordinária da cidade não pode ser imposta, e sim estimulada. Conforme aponta Ailton Krenak:

“O eterno retorno do encontro como uma promessa, uma expectativa, mas não como alguma coisa que já aconteceu e nem como uma garantia de que a coisa vai acontecer. É um arco tenso na esperança de que alguma coisa aconteça. Não é garantia, nem é selo de sustentabilidade.” (KRENAK, 2020, p.9)

Esta expansão de novas leituras sobre a cidade real, e não a cidade-imagem, propõe-se então a partir desta experiência urbana dissensual e parte da ideia que ela esteja ocorrendo sempre em série. Não obstante as características singulares de cada troca, a partir da ocorrência de uma cria-se novas possibilidades de percepção e de viver a realidade, o que por conseguinte abre caminho para outras trocas. O conceito proposto de reverberação articula-se com a fundamentação teórica de Pallamin no entendimento de que:

“Esta rearticulação não se dá de uma vez por todas, mas sim sob a lógica de múltiplas ações de verificação da igualdade e suas inscrições. [...] Esta teoria do dissenso distancia-se da ideia de uma grande virada, que teria sido como a mais significativa, em prol da consideração da multiplicidade de litígios ocorrendo em meio à partilha do sensível, alterando-a na medida da força política destes conflitos.” (PALLAMIN, 2013, p.20)

E mais adiante que:

“O que se visualiza com base nessa concepção é a defesa da democracia entendida como o revolver constante do solo social, por meio de uma complexa presença de múltiplas cenas dissensuais dando-se segundo lugares, tempos, grupos e extensões distintas, [...] (PALLAMIN, 2013, p.31)

Sobre este revolver constante do solo social, aponta-se que a reverberação enquanto movimento é, portanto, qualidade inerente desta mudança de cenário de espetacular para não espetacular. Conforme aponta Lepecki (2004, p.18), “Essa ligação, mais uma vez, nos faz pensar de que modo repensar política hoje; requer uma reformulação radical das relações quase ontológicas no imaginário político ocidental entre movimento e urbanidade.”

Entende-se, portanto, a reverberação como nomenclatura de um novo nexo de sentido a este cenário de movimento, a partir do qual o movimento provoca

e estimula outro movimento da mesma categoria de possível complexificação da experiência urbana através do dissenso. Possível visto que não é imposto, mas provocado.

Destaca-se, no entanto, que não é de qualquer movimento que se trata a reverberação, mas do movimento de apropriação afetiva na arena pública e vivência de seus espaços-tempo dissensuais. Afinal, como já apontado antes, reconfigurações estéticas não significam necessariamente reconfigurações políticas, visto que o movimento já existe enquanto frênesi essencial de circulação disciplinada do espetáculo, na qual o sujeitos: [...] se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se. (LEPECKI, 2011, p.54)

Aqui defende-se o movimento enquanto ação política, nas diversas ocorrências de produção criativa e possibilidades novas de experimentação urbana. Contrapõe-se, portanto, ao movimento de circulação disciplinada casa-trabalho, do lazer condicionado a possibilidades poucas de complexificação - falsa autonomia da contemporaneidade ou a lógica do automóvel enquanto imagem emblema de modernidade. Sobre a relação entre movimento e política:

“A política [...] seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010, p. 37, grifos nossos): “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer”. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados.” (LEPECKI, 2011, p.56)

## inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola (1970) e projeto cédula (1970) - cildo meireles

*Cildo Campos Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1948, e é um dos fundadores da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). No trabalho do artista evidencia-se ação política através de sua intervenção em práticas cotidianas do espaço público. O artista:*

*“busca reunir elementos do encontro entre vida cotidiana, público e estética, e constrói uma base de experimentação inquisitiva para com o sistema de circulação de objetos e valores simbólicos que lhe conferem lugar de representação fundamental para a vertente da arte em espaços abertos e urbanos.” (FUREGATTI, 2007, p.122)*

*Considerado essencial para a inserção da arte brasileira na vertente extramuros, destaque duas obras de Cildo neste sentido: Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola (1970) e Projeto Cédula (1970).*

*Em Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola, o artista imprime, através do processo de decalque com tinta branca vitrificada, frases de protesto nas garrafas de refrigerante, como “Yankes go home!”. Quando vazias não se era visível, no entanto quando cheias, visto a coloração escura do líquido, a sentença tornava-se aparente. Visto se tratar de embalagens de retorno, Cildo realiza, no contato com o cotidiano urbano e seus objetos ordinários, sua intervenção no próprio mecanismo de circulação do mercado e em seu fluxo de informação. É uma prática de pequena escala, no entanto articulada a uma ideia de movimento.*

*Concernente a Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula, Cildo busca novamente inserir-se dentro de um circuito social, que neste caso é a lógica de circulação do mercado, ao carimbar em cédulas de dinheiro corrente, frases e questionamentos subversivos, com os quais provocava uma quantidade incalculável de pessoas. A censura da obra tornou-se bastante difícil, visto que a circulação funcionava rapidamente, posto que as pessoas ao mesmo tempo que não queriam manter a cédula, não queriam destruí-la. Destaca-se uma das frases, que era a pergunta “Quem matou Herzog?”<sup>1</sup>.*

*“O desconforto da pergunta se inscrevia no ambiente sócio-político da ditadura militar que reforçava a condição das duas dessa ação artística entre vida cotidiana, insurreição política e modalidade volátil de arte como proposição contemporânea em pleno fluxo urbano.” (FUREGATTI, 2003, p. 123)*

*1: A frase refere-se ao jornalista Vladimir Herzog (1937 - 1975), preso e morto pela ditadura militar.*

*Imagem 17: Projeto Coca-cola, Cildo Meireles (1970)*

*Fonte: Fotografia de William Gomes.*

*Imagem 18: Projeto Cédula, Cildo Meireles (1970)*

*Fonte: Catálogo das Artes.*



## umbral - imma pietro, 2018 - 2019

O projeto *Umbral* é composto por treze intervenções artísticas com conteúdos de denúncia no metrô de Barcelona. Localizada nas principais estações da cidade, cujo sistema de transporte público possui um movimento intenso entre cidadãos locais e turistas, a proposta - de curadoria de Imma Prieto - busca nas intersecções entre arte e movimento explicitar a vulnerabilidade dos direitos humanos na contemporaneidade, notavelmente a partir dos fenômenos de migração e suas implicações.

O projeto faz parte da conferência internacional *United Cities for Rights*, organizada pelo *Barcelona City Council's Area of Citizens Rights*, que marca o septuagésimo aniversário da Declaração Internacional de Direitos Humanos. Destaco duas das intervenções para articulação com os conceitos defendidos no trabalho: *Carretilleras i La Entrega*, de Teresa Margolles, no metrô do Arc de Triomf; e *The List*, de Banu Cennetoglu, no metrô Passeig de Gràcia.

Sobre *Carretilleras i La Entrega*, a intervenção da artista visual mexicana consiste em uma série de fotografias sobre as consequências do narcotráfico entre a fronteira da Colômbia e Venezuela e o processo de imigração de venezuelanos. Destaca-se na exposição “*carretilleras*” a realidade social das mulheres que cruzam a fronteira de forma ilegal para levar alimentos de primeira necessidade.

No que se refere a *The List*, a intervenção do artista turco Banu Cennetoglu é uma lista que documenta informações sobre a morte de 35.597 refugiados e imigrantes, que perderam suas vidas na tentativa de entrar no território europeu. documentação datada de 1993 até 30 de setembro de 2018. Não obstante referir-me à intervenção específica em Barcelona, *The List* é uma instalação que já aconteceu em diversas metrópoles desde 2007 - inclusive tendo sido vandalizada em Liverpool por um grupo de ultradireita com a frase: “*Invasores, não refugiados!*”. A lista é atualizada todo ano conforme dados da instituição *United for Intercultural Action*.

Sobre a escolha das duas intervenções, busca-se destacar na proposta de intervenção artística temas de denúncia, que explicitam o dissenso no tecido social urbano. Através de sua implantação em um sistema público de mobilidade com intenso fluxo, o projeto *Umbral* não apenas amplia a visibilidade do dissenso, mas caminha na intersecção entre arte, espaço público e movimento ao inserir-se dentro de um circuito de locomoção muitas vezes disciplinado entre casa e trabalho ou de turismo.

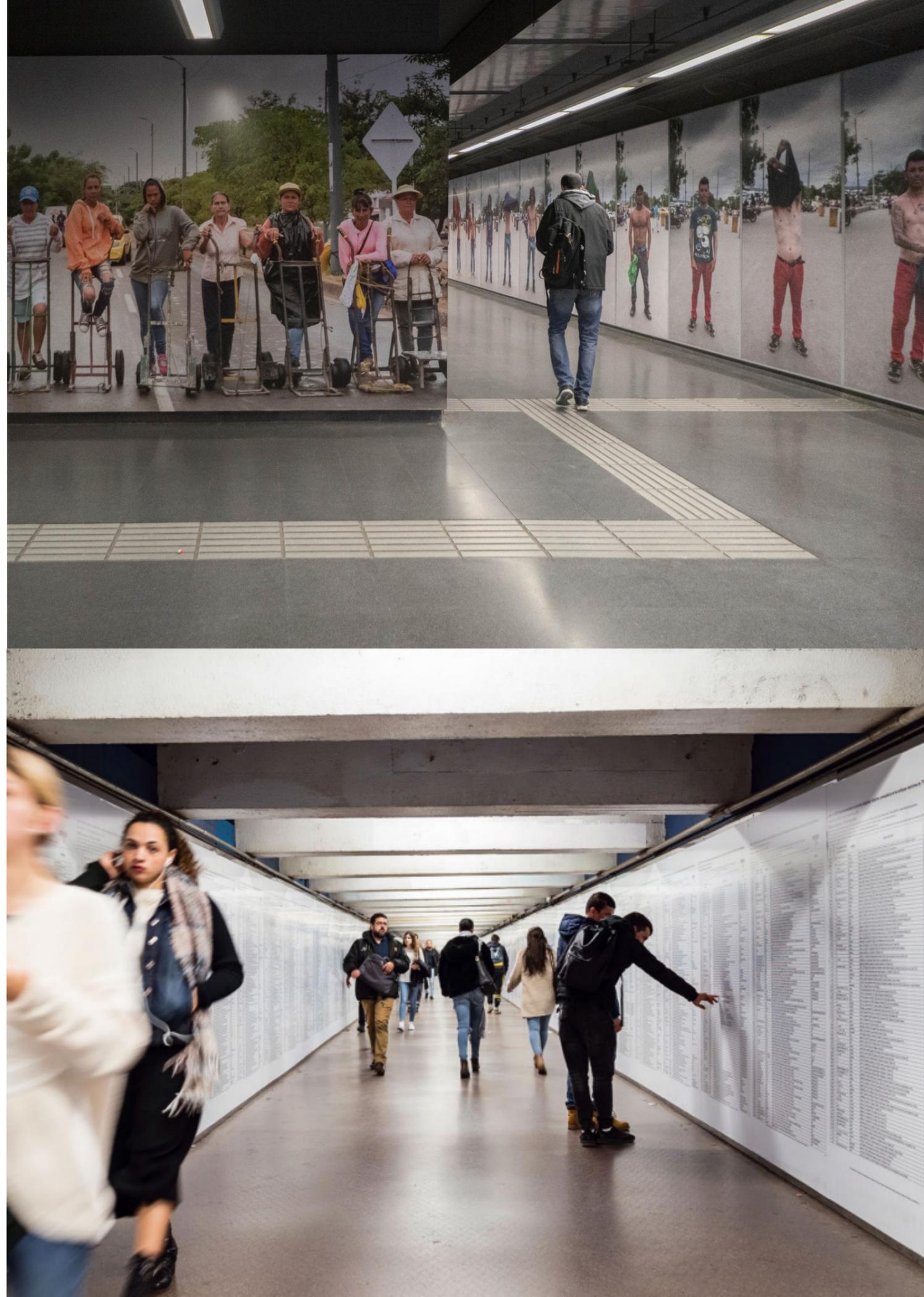
O espaço para circulação não funciona aqui, portanto, como apenas um espaço de circulação. Quem pelo metrô movimenta-se encara em um espaço-tempo uma realidade dissensual outra, uma tensão social explicitada através da intervenção artística. A denúncia ressoa nos corpos daqueles que as vêem enquanto circulam, ou seja, o projeto é intervenção na prática cotidiana de movimento.

Imagem 19: *Carretilleras i La Entrega*, Teresa Margolles, no projeto *Umbral*.

Fonte: James Cohan, 2019.

Imagem 20: *The List*, Banu Cennetoglu, no projeto *Umbral*.

Fonte: *Moving Images - Mediating Migration As Crisis*, p.170.



### 3.3 - educação estética e uma nova coletividade possível

Partindo da premissa então de que este solo sensível esteja constantemente revolto por estas práticas artísticas dissensuais que reverberam, defendo a ideia de educação estética. Esta classifica-se como este ambiente propício à emersão de encontros - voluntários e involuntários - que rompe com a lógica condicionante de apropriação do espaço urbano homogeneizadora, enquanto ambiente fixo de consenso simulado.

Entende-se não como um ambiente fixo, pelo contrário, é na sua reconfiguração constante através das interações de sujeitos entre si e com o espaço que ele se constitui enquanto ambiente do dissenso. Permite-se, pensar aqui, na criação de ambiências através da arte entre sujeito e espaço, nos encontros. Um ambiente dinâmico, que possibilita a complexificação da experiência urbana através da participação de quem dela faz parte como agente e usuário. Com relação à participação dos sujeitos neste cenário a partir da reverberação, destaca-se que:

“Não é só um desejo de contestar a questão da sustentabilidade ou do racismo ou de gênero ou qualquer outra questão que fratura as nossas relações; é estar o tempo inteiro se posicionando em relação a alguma coisa que, de certa maneira, acrescenta mais uma dificuldade à ideia de um encontro.” (KRENAK, 2020, p.10)

Entende-se, também, que é um ambiente que não pode ser criado através de um projeto pontual, de uma ação individual, mas que é através da proposição de intervenções coordenadas que potencializam os encontros, bem como permitem sua complexificação na experiência urbana, que pode passar a ocorrer. Afinal, o espaço-tempo de duração deste ambiente concretiza-se apenas enquanto os sujeitos vivem este ambiente.

“O espaço público e a experiência artística constituem, assim, aspectos da vida humana cuja dinâmica tanto promove quanto resulta dos modos de articulação entre corpo e seus ambientes de existência. Ambiente entendido não propriamente como um lugar, mas como um conjunto de condições interativas para o corpo” (BRITTO, 2009, p.339).

No que concerne às condições deste ambiente, estas são criadas pela intervenção da arte dissenso no espaço público, é a partir deste encontro com o diferente que a arte atua enquanto educação, uma perspectiva de ampliação de horizontes de percepção. Não obstante, destaca-se que não é uma educação

pautada na passividade do sujeito como um aprendiz dócil, mas na perspectiva agonista de Mouffe, de um cenário de confronto, que dá-se em uma multiplicidade de superfícies. Defende-se que:

“A arte é expressão da vida, não separada dela, mas é também, na letra de Schiller, um modo de educação. No que se refere à relação entre arte e educação, o regime estético retoma uma questão do regime ético, sob novos termos: trata-se da formação de uma nova humanidade. A educação estética schilleriana apoia o aparecer de outra coletividade possível, avalizando uma nova era, marcada pela igualdade.” (PALLAMIN, 2013, p.40)

Articula-se portanto entre a bibliografia, a partir de Lepecki, com o que Rancière identifica enquanto o regime estético das artes:

“É sabido como Jacques Rancière, identificando o que chamou de “regime estético” das artes (que se instaura mais ou menos no que a história da arte chama de “modernismo”), afirma que tal regime opera para além das velhas questões do belo ou do sublime. Em vez disso, nele, a arte seria responsável pela ativação de verdadeiras “partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível”, que, por seu lado, atuariam “novos modos coletivos de enunciação”<sup>1</sup> e de percepção, que, por sua vez e conseqüentemente, criariam insuspeitados vetores de subjetivação e de novos modos de vida (Rancière, 2010, p. 173).” (LEPECKI, 2011, p.43)

A manutenção da educação estética, enquanto esfera do espaço público, busca possibilitar um maior alcance de ação política através de luta e intervenção de larga escala sobre o sensível. Reconfigura-se, assim, a partilha deste em uma escala coordenada de espaço-tempo que permite uma maior transformação social de um cenário não espetacular.

Sobre esta outra coletividade possível, faz-se essencial entender o cenário que queremos alcançar, que é uma nova configuração de sociedade, de vida urbana densa e vibrante, pautada em valores de reconhecimento. O trabalho parte, então, de práticas que unem políticas culturais com o planejamento urbano e projetos de arquitetura.<sup>1</sup>

Concernente aos valores de tal cenário, o trabalho caminha em direção à articulação com as novas epistemologias do urbanismo contemporâneo conforme 1: Neste sentido, há uma grande parte da cultura arquitetônica e do urbanismo contemporâneos digna e resgatável, que deu grandes colaborações: a tradição orgânica e participativa do urbanismo, [...] as novas políticas urbanas baseadas nos espaços e nos transportes públicos, os edifícios públicos pensados para o aprendizado, a socialização, a comunicação e a expressão das pessoas; os espaços verdes, os eixos de pedestres e as ciclovias que fomentam a diversidade e as relações intersubjetivas.” (MONTANER, 2014, p. 211)

levantadas por Montaner e Muxi. Os autores, em sua obra *Ensaio Para Mundos Alternativos*, ao apontar as problemáticas da configuração contemporânea de nossas cidades, partem em defesa de:

“Esse urbanismo baseado na auto-organização, no funcionamento de baixo para cima (bottom up) e na justiça deveria se sustentar, pelo menos, em quatro eixos de transformação estreitamente relacionados: igualdade, diversidade, participação e sustentabilidade, relacionados com a vontade de promoção e consolidação de uma democracia realmente participativa e ambientalista.” (MONTANER, 2014, p.211)

A partir dos quais se destaca, enquanto recorte do trabalho, os eixos<sup>2</sup> de igualdade, diversidade e participação sob perspectivas queer. Aponta-se, portanto, como tais eixos, entendidos enquanto valores do espaço urbano, refletem-se tanto na cultura arquitetônica, quanto na urbana, a partir da experiência do sujeito no cenário urbano público. As definições defendidas pelos autores caminham de acordo com a cultura enquanto possibilidade de apropriação da cidade pelos indivíduos que a habitam, conforme defendido por Lefebvre. Destaca-se:

“quanto aos direitos das pessoas, diferenças quanto aos indivíduos. Isso significa que a grande diversidade social e cultural, de línguas, religiões e costumes nas sociedades pós-coloniais e nas cidades multiculturais, tem de poder exprimir-se nas formas e nos valores do espaço público. Por isso a expressão da igualdade também significa que o espaço público de cada bairro deve refletir a diversidade de culturas que nele habitam, incluindo os imigrantes, suas culturas, seus imaginários, suas crenças, suas músicas, seus alimentos, suas maneiras de se relacionar no espaço público e suas capacidades de expressão e criação.” (MONTANER, 2014, p. 215)

Tal expressão, portanto, possibilita novas formas de expressão e criação, complexificando a experiência urbana e portanto a configuração da cidade ao ser apropriada. A diversidade, portanto, quando garantida de exercer seu direito à cidade é responsável por criar novas possibilidades de uso do espaço e do tempo, configura-se assim novas experiências do ser e estar público. Potencializa múltiplas

2: Não cabe aqui enquanto recorte do trabalho, no entanto MONTANER e MUXI articulam os demais eixos, defendendo a importância de sua interseccionalidade, ao propor alternativas através do urbanismo. À título de exemplo: “As raízes da mudança radicam na necessária desconstrução dos processos dominantes para que se chegue a alternativas: comércio justo, slow food, consumo local e responsável, banco ético, banco ético, cooperativas de crédito, cooperativas de moradias, parceria urbana etc.” (MONTANER, 2014, p.211)

inter-relações, visto que “[...] em última análise, o urbanismo da diversidade é aquele que promove espaços para a intersubjetividade.” (MONTANER, 2014, p.216)

A partir deste entendimento, e circunscrita a fundamentação teórica, defende-se a ideia de educação estética, esta esfera que se mantém através dos processos de reverberação, como o ambiente necessário para o alcance de uma nova coletividade possível, na qual igualdade e diversidade existem enquanto valores de reconhecimento na urbanidade. O ressoar constante da arte-dissenso queer na rua, este fluxo que mantém a tensão na arena pública, é o que defendo enquanto transbordar queer como fazer cidade, este ambiente de educação estética que se mantém enquanto houver reverberação da memória urbana dissensual.

## el món neix en cada besada - joan fontcuberta, 2014

O mural *El món neix en cada besada* (que pode ser traduzido como o Mundo nasce em cada beijo) encontra-se localizado no bairro gótico de Barcelona, em uma região de bastante visibilidade dado o movimento de turistas. O mural foi realizado em 2014 pelo artista plástico Joan Fontcuberta, com as cerâmicas de Toni Cumella, em comemoração do tricentenário do Cerco de Barcelona, de 11 de setembro de 1714. A obra foi idealizada para ser uma instalação efêmera, no entanto o Ayuntamiento de Barcelona - equivalente a prefeitura - decidiu mantê-la de forma permanente.

Em parceria com *El Periódico de Catalunya*, pediu-se aos leitores que enviassem imagens que representassem “momentos de liberdade”. Composto enquanto um fotomosaico com quatro mil peças de cerâmicas, cada uma destas conta visualmente a interpretação de algum cidadão anônimo sobre liberdade. O fotomosaico representa a diversidade sobre a ideia de ser livre a partir de diferentes subjetividades, ao mesmo tempo que representa a convivência destas enquanto coletividade, representada pela imagem maior do beijo.

Em mais de um mosaico encontra-se a imagem de um beijo entre um casal homoafetivo, ou seja, a possibilidade de afeto enquanto liberdade. E no que se refere ao quadro maior, o beijo acontece entre pessoas sem o gênero definido, e concentra-se apenas no ato do beijo. Próximo ao mural encontra-se uma placa que conta sobre sua formação, na qual se destaca a frase de Oliver Wendell Holmes: “O som de um beijo não é tão ensurdecedor como o de um canhão, mas o seu eco dura muito mais.” (tradução nossa)

Imagem 21: *El món neix en cada besada*, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.

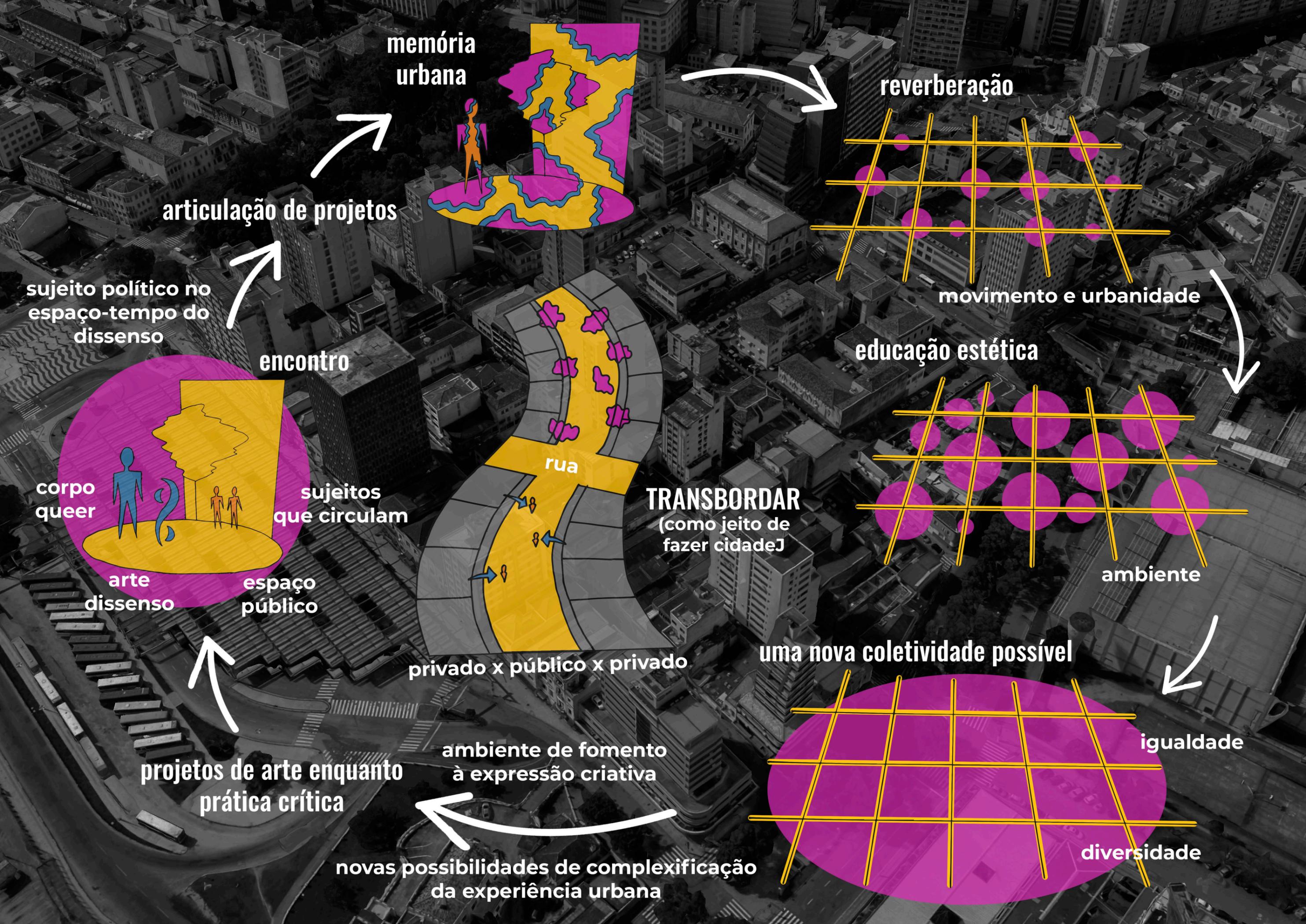
Imagem 22: *El món neix en cada besada*, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.

Imagem 23: *El món neix en cada besada*, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.





memória urbana

reverberação

articulação de projetos

movimento e urbanidade

sujeito político no espaço-tempo do dissenso

educação estética

encontro

corpo queer

sujeitos que circulam

**TRANSBORDAR**  
(como jeito de fazer cidade)

ambiente

arte dissenso

espaço público

privado x público x privado

uma nova coletividade possível

projetos de arte enquanto prática crítica

ambiente de fomento à expressão criativa

igualdade

novas possibilidades de complexificação da experiência urbana

diversidade

## o transbordar queer em Florianópolis | conjunto 04

Circunscrito o campo de discussão teórico-propositiva, busca-se destacar a atuação de coletivos artísticos, intervenções e ativismos queer, bem como suas relações com políticas públicas e práticas orgânicas na experiência urbana em Florianópolis, Santa Catarina - visto a compreensão da metrópole enquanto locus privilegiado de manifestação, justifica-se a escolha do município enquanto cenário urbano multicultural.<sup>1\*</sup> Em seguida, investiga-se quais são estas práticas que alimentam uma vida urbana vibrante, e discute-se suas relações com os corpos, as instituições, a rua e os jeitos de fazer cidade no centro fundacional da ilha.

---

1: Florianópolis, capital de seu estado, possui uma população estimada em 2021 de 516.524 pessoas, conforme dados do IGBE. Consoante os dados da instituição, a situação domiciliar no município é de 142.086 domicílios em situação urbana, ao passo que 5.320 encontram-se em situação rural.

Imagem 24: Vista aérea do município de Florianópolis.  
Fonte: Google Earth Pro.



## 4.1 - Florianópolis, a ilha da magia: lgbtqia+ friendly para quem?

Florianópolis, a “Ilha da magia”, vendeu-se ao longo das últimas décadas enquanto capital LGBTQIA+-friendly, no entanto, não obstante a existência de diversos estabelecimentos e eventos voltados ao público LGBTQIA+, faz-se essencial apontar as contradições entre a venda de uma imagem, a partir do poder público e privado, e das reais condições da cidade neste sentido.

Consoante a plataforma digital Guia Gay\*, Florianópolis destaca-se enquanto destino turístico lgbtqia+, a plataforma dá um roteiro para tal pública na ilha, e aponta a existência de bares, baladas, saunas e também de “points”, como as praias voltadas ao público queer - a Praia Mole e a Praia da Galheta. No entanto, conforme aponta a matéria LGBTQ-friendly para quem?\*, de Luiza Casali e Beatriz Rohde, as reais condições de existência da população queer em Florianópolis nem sempre são amigáveis. Pode-se destacar dados recentes de violência física contra sujeitos queer no espaço público:

“Em 2020, uma jovem transexual foi assassinada a facadas no bairro dos Ingleses, no norte da Ilha. Isabelle Colstt, de 27 anos, já havia sido espancada por um grupo de homens 15 dias antes de ser assassinada. Esse não é um caso isolado. Florianópolis está em 7º lugar no ranking dos municípios mais violentos do país para a comunidade LGBT, segundo um relatório do Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil, com quatro assassinatos registrados apenas em 2020. O número corresponde a 80% dos casos em Santa Catarina e dobrou em relação a 2019. Outro caso de violência chocou a cidade em junho deste ano. Um jovem gay de 22 anos foi internado em estado grave após ser vítima de estupro coletivo e tortura. Os agressores inseriram objetos cortantes no ânus do rapaz e o obrigaram a escrever palavras homofóbicas no corpo com os mesmos objetos.” (CASALI, 2021)

Aponta-se também dados de violência institucional - e por consequência psicológica - contra a comunidade. Destaca-se, como exemplo, notícias sobre um funcionário público que utilizava de sua função como forma de proibir a união homoafetiva, em sua atuação conservadora, o promotor dificultou o casamento de diversos casais lgbtqia+.

Conforme dados da Pesquisa Estatísticas do Registro Civil, do Sistema IBGE de Recuperação Automática - SIDRA, de um total de 1.609 casamentos registrados em Florianópolis, no ano de 2020, apenas 30 configuram-se como uniões homoafetivas.

28/08/2013 06h05 - Atualizado em 28/08/2013 07h14

## Promotor diz que proibição de casamentos gays não é preconceito

Henrique Limongi vetou duas uniões homoafetivas em Florianópolis. OAB pediu providências contra o magistrado do Ministério Público.

Ainda sobre a violência institucional, aponta-se no município a existência de uma série de Organizações Não Governamentais, fator sintomático sobre a não eficácia do poder público em proteger e garantir de forma plena os direitos básicos da população lgbtqia+. Destaca-se, também, as dificuldades pelas quais estas passam para manter-se, em termos de financiamento e espaço físico, e garantirem o acontecimento de seus projetos.

Na perspectiva econômica, como já apontado sobre a questão do pinkmoney, a venda de uma imagem lgbtqia+ friendly é bastante positiva para a cidade. Eventos como o Pop Gay, durante o carnaval, e a Parada da Diversidade são responsáveis por atrair uma quantidade enorme de turistas lgbtqia+ para Florianópolis - vistos como público, no geral, de alto poder aquisitivo -, os quais irão consumir diversos outros estabelecimentos, além dos eventos citados, durante sua estadia.

A crítica faz-se, portanto, não à imagem de Florianópolis enquanto cidade lgbtqia+ friendly, mas à contradição entre a criação de uma imagem e a ausência de políticas públicas que sejam condizentes para que a população lgbtqia+ possa exercer sua cidadania e ter seus direitos humanos, nos quais se inclui o direito à cidade, assegurados.

## 4.2 - mapeamento: panorama cultural queer

Faz-se um mapeamento do panorama cultural de Florianópolis, a partir do qual se objetiva entender quais as instituições públicas envolvidas em âmbito municipal, as principais legislações e editais, os eventos do setor e suas relações com o segmento de cultura queer. Circunscrito este panorama, busca-se apontar como tais legislações, instituições e eventos podem garantir o fomento de arte-dissensual queer.

Imagem 25: Recorte de notícia sobre proibição de casamentos homoafetivos. Fonte: GI.

**Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF)**

**Plano Diretor (2014) - Capítulo IX - Da paisagem e do Patrimônio Cultural**

**Seção V - Da arte pública na paisagem urbana e natural**

**Comissão Municipal de Arte Pública**

**Seminaário Municipal de Arte Pública (SEMAP), a cada dois anos**

**Portaria 9**

**- Comissão Avaliadora de Incentivo Cultural**

**Street ArtMap**

**Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer**

**Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC)**

**Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei nº 3.659/91)**

**Lei Aldir Blanc (nº 14.017/20) - Pandemia - Módulo de Pessoas Físicas na Área de Cultura LGBTQIA+**

**Conselho Municipal de Política Cultural de Florianópolis (CMPC)**

**idCult**

**Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis (Lei nº 8.478, 20 de dez, 2010)**

**Prefeitura Municipal de Florianópolis (PMF)**

**Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis**

**Eixo 3: Democracia, Cidadania e Diversidade**

**Plano Municipal de Cultura (PMCF)**

**Setorial LGBTQIA+**

**Conselho Municipal de Direitos LGBT - CMDLGBT (Lei nº 10.018/2016)**

**Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBT+ de Florianópolis**

**Mapeamento: Trabalhadoras (es) LGBT+ da Cultura de Santa Catarina**

- Oab
- Roma
- Estrela Guia
- Arco Íris
- IEG/UFSC
- GAPA/SC
- COMBI/SC
- ADEH
- Mudiá

**Plano Municipal de Políticas Públicas e Direitos Humanos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais - LGBT Florianópolis**

**- 3º eixo: Turismo, Cultura e Esportes**

**Parada de Orgulho LGBT**

- Agenda Permanente
- Curto Prazo
- Médio Prazo
- Longo Prazo

**Mapeamento: Panorama Cultural Queer de Florianópolis - SC**

Destaca-se, na realização deste mapeamento de um panorama cultural queer em Florianópolis, em uma escala municipal, que a atuação da Prefeitura Municipal de Florianópolis, no que concerne às políticas culturais e a arte pública queer, dá-se em três principais frentes: pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis, pela Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer e pelo Conselho Municipal de Direitos LGBT - CMDLGBT.

No que se refere ao IPUF é interessante destacar o Plano Diretor vigente de Florianópolis, de 2014, que possui em seu capítulo IX - Da Paisagem e do Patrimônio Cultural a seção V - Da arte pública na paisagem urbana e natural. Nesta seção dá-se a conceituação de arte pública, tanto de caráter permanente, quanto efêmero. Destaca-se que se fala na seção sobre o “campo expandido de Arte pública”, no qual se dá abertura para interpretação, sem uma definição rígida do que é arte pública.

Ressalta-se ainda na Seção V que ao falar sobre a finalidade da Arte Pública, em seu artigo 175, aponta funções como: rememorativa, política, representativa e pedagógica. Aponta, também, o estabelecimento de referências históricas e estéticas nos espaços de uso público. O Plano Diretor fala também sobre a obrigatoriedade de aprovação da inserção da Arte Pública pela Comissão Municipal de Arte Pública, e sobre a indicação de locais públicos preferenciais para sua inserção.

Sobre a Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer destaca-se o seu trabalho através do Conselho Municipal de Política Cultural de Florianópolis (CMPC) e pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC). É por intermédio da FCFFC que se dá a aplicação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei nº 3.659/91), responsável por financiar projetos culturais via renúncia fiscal de uma porcentagem entre 1 e 2,5% da arrecadação do ISS e IPTU. Como modalidades de incentivo na Lei existem o patrocínio, a doação e o investimento.

Ainda sobre a Lei nº 3.659/1991, considero interessante ressaltar que na Portaria FCFFC nº 39, que institui normas complementares ao regulamento da lei referida, fala-se sobre análise e aprovação do projeto e inclui como requisito contrapartidas sociais. A Portaria afirma que “As contrapartidas sociais preferencialmente devem se enquadrar e seguir a agenda cultural do município bem como o cronograma cultural planejado pela FCFFC.”

Concernente ao CMPC, é importante apontar a sua articulação, em conjunto com a FCFFC da Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis. Evidencia-se que na realização da IX Conferência, em 2021, foi homologada a setorial LGBTQIA+, e a existência do Eixo 3 - Democracia, Cidadania e Diversidade. Sobre o Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBT+ de Florianópolis, destaca-se as demandas do setor que foram debatidas na pré-conferência setorial realizada em 11 de setembro de 2021. Divide-se em Agenda Permanente, Curto Prazo, Médio Prazo e Longo Prazo:

#### **Agenda permanente:**

- Garantir categorias de CULTURA LGBT+ de artistas LGBT+ em todos os editais culturais do município;

- Capacitar equipe técnica da Fundação Franklin Cascaes acerca das temáticas de cultura LGBT+;

- Priorizar a contratação de pareceristas LGBT+ para avaliação de projetos LGBT+;

- Integrar estudos, informações e a preservação do acervo que compõe a memória cultural LGBT+ e a socialização do conhecimento sobre o tema à Casa de Memória da estrutura administrativa da Prefeitura de Florianópolis;

- Incluir na função cultura das peças orçamentárias do município a Parada do Orgulho LGBTI+ de Florianópolis;

- Realizar mapeamento e publicação periódica de relatórios sobre as expressões culturais LGBT+ em Florianópolis e incluir no IdCult;

- Incluir no calendário oficial da Fundação Municipal de Cultura atividades artísticas e culturais que abordem a temática LGBT+ e datas alusivas, [...]

(Relatório Final da IX Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis - 20, 21 e 22 de outubro de 2021, 2021, p.9)

#### **Curto prazo:**

- Realizar Editais de fluxo contínuo aos moldes do #SCulturaemSuaCasa;

- Incluir a categoria de cultura LGBT+ na alteração da Lei do Fundo Municipal de Cultura e na Lei de Incentivo à Cultura;

(Relatório Final da IX Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis - 20, 21 e 22 de outubro de 2021, 2021, p.10)

#### **Médio prazo:**

- Elaborar o plano de cultura do Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBT+ de Florianópolis;

- Estabelecer cota mínima para cultura LGBT+ na agenda dos equipamentos culturais do Município;

- Executar editais de ocupação para equipamentos culturais e espaços públicos do Município, ao longo do ano, de modo a criar programação cultural frequente, garantindo recursos (estrutural e financeiro) necessários para artistas e grupos selecionados executarem seus trabalhos.

(Relatório Final da IX Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis - 20, 21 e 22 de outubro de 2021, 2021, p.11)

#### **Longo prazo:**

- Criar cargo representativo da Cultura LGBT+ na Fundação Franklin Cascaes para manter diálogo constante com essa setorial, com o objetivo de construir políticas públicas específicas para o setor;

- Realização de editais culturais voltados exclusivamente para a cultura LGBT+;

- Incluir no site da Fundação Franklin Cascaes um espaço específico a cultura LGBT+ contendo histórico, memória, divulgação de agenda e links para instituições que salvaguardam a cultura LGBT+ do município, bem como abas que direcionam para os conteúdos da Setorial de Cultura LGBT+ e o Conselho Municipal de Direitos

LGBT+ de Florianópolis.

(Relatório Final da IX Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis - 20, 21 e 22 de outubro de 2021, 2021, p.11)

Sobre o Conselho Municipal de Direitos LGBT - CMDLGBT, que se encontra no biênio 2021 - 2023, em sua terceira gestão, destaca-se a representação da sociedade civil, através de associações, comissões, coletivos, institutos e ONG's. Ressalta-se, também, que compete ao CMDLGBT, conforme lei de criação nº 10.018 de 13 de maio de 2016, "IV - promover e assegurar a cultura e a cidadania da população LGBT de Florianópolis;".

No que tange ao II Plano Municipal de Políticas Públicas e Direitos Humanos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais - LGBT Florianópolis, aponta-se o 3º Eixo: Turismo, Cultura e Esportes. Neste destaca-se em cada eixo linhas de ação, ações, órgãos responsáveis e parceiros. Destaco ações como:

- 3.2.6 Criar um selo de qualidade para estabelecimentos turísticos, culturais e desportivos que atendam a população LGBT e interseccionalidades (dimensões de gênero, identidade de gênero, orientação sexual, as dimensões de classe, étnico-raciais, geracionais, pessoas com deficiência, regional, diversidade religiosa, população em situação de rua, pessoas privadas de liberdade e comunidades tradicionais).
- 3.2.7 Criar e divulgar um guia da cidade com serviços governamentais e não governamentais, informações turísticas, culturais, desportivas e de lazer voltados à população LGBT.
- 3.5.1 Criar editais que promovam projetos e apoio à produção e pesquisa em cultura voltados à temática LGBT.
- 3.5.3 Incluir no calendário oficial da Fundação Municipal de Cultura atividades artísticas e culturais que abordem a temática LGBT e datas alusivas, tais como: [...]
- 3.6.1 Criar um Centro de Memória LGBT (Casa da Memória) na estrutura administrativa da Prefeitura de Florianópolis, que reúna estudos, informações e a preservação do acervo que compõe a memória cultural LGBT e a socialização do conhecimento sobre o tema.
- 3.6.2 Realizar mapeamento e publicação periódica de relatórios sobre as expressões culturais LGBT em Florianópolis e incluir no IdCult.
- 3.6.3 Criar no site institucional da Prefeitura Municipal de Florianópolis, um espaço próprio que concentre um acervo digitalizado de documentos sobre a história LGBT em Florianópolis que contenha links para sites especializados em notícias e outros conteúdos LGBT, bem como às entidades que integram o movimento social.

Faz-se importante destacar, por fim, a Parada do Orgulho LGBT, na qual estão envolvidas, como parte da organização, as entidades de representação civil do CMDLGBT. Não obstante a Parada de 2006 ser chamada de I Parada da Diversidade, destaca-se que em 1999 foi realizada a I Parada Gay de Florianópolis, no entanto, devido à baixa divulgação e participação, por "medo" e "vergonha", as entidades

envolvidas na organização da Parada de 2006 optaram por esta nomenclatura (QUEIROZ, 2014). Desde então o evento cresce em número de participantes, e atrai uma quantia enorme de turistas para a cidade - em sua última edição, em 2019, reuniu mais de 70 mil pessoas. Apesar da importância da Parada para o setor turístico de Florianópolis, destaca-se que o evento enfrenta todo ano entraves para a sua realização, como a transferência de local da Avenida Beira-mar Norte para a Beira-mar continental, que toca em questões de visibilidade.

"O evento, que chama a atenção do estado inteiro, enfrenta ano após ano dificuldades para se concretizar. Em 2017, mesmo com autorização da Operação do Sistema Viário de Florianópolis (Diopé) e carta de apoio da Superintendência Municipal de Turismo, a prefeitura municipal afirmou que não autorizou a interdição da avenida faltando menos de um mês para a realização da parada. A marcha, que normalmente ocorre em setembro, foi adiada para novembro. Além disso, os patrocinadores pagam o cachê de alguns artistas, mas a maioria, como Selma, se apresenta de forma voluntária." (CASALI, 2021)

Início » Parada do Orgulho LGBT+ é impedida de acontecer na Beira-Mar

## Parada do Orgulho LGBT+ é impedida de acontecer na Beira-Mar

Autor: Edson ribeiro | Categorias: Notícias

Reconhecida a importância do evento, inclusive conforme apontado ao se falar sobre Stonewall e a memória urbana coletiva queer, destaca-se que conforme evidenciado em questões de culturalismo de mercado, o envolvimento de grandes investidores na realização das Paradas de Orgulho pelo país acabam por criar a visão destas enquanto "carnavais fora de época" para o setor turístico. É essencial distinguir o caráter político das Paradas enquanto irrupção e visibilidade de um transbordar queer que reverbera uma memória urbana de conquista e luta por direitos para a comunidade.

Imagem 26: Recorte de notícia sobre a Parada do Orgulho LGBT+ de Florianópolis. Fonte: Destino Florianópolis.

## 4.3 - mapeamento: plataformas existentes

Visto a importância das plataformas de mapeamento para a implementação de políticas culturais faz-se, também, o mapeamento das cartografias participativas já existentes, com o objetivo de sua articulação. Destaca-se, portanto, a possibilidade de alimentar as plataformas já existentes com novas informações encontradas, associadas às considerações teóricas iniciais, fortalecendo o conhecimento como bem comum;

Aponta-se o Mapa Cultural de SC, a plataforma IdCult, o Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBTQ+ da Cultura de Santa Catarina (do Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBTQ+ de Florianópolis), o Street Art Map, o Nohs Somos e o Mapa de Arte Pública do IPUF.

### Mapa Cultural de SC

Disponível em: <http://mapacultural.sc.gov.br/>

Apresenta-se, em sua plataforma digital, como “Parceria entre a fcc e o governo, organiza e possibilita visibilidade de agentes, espaços, eventos e projetos culturais e artísticos em todo o estado de Santa Catarina.” e que busca dar visibilidade aos trabalhadores e trabalhos culturais. “Para cadastro podem participar: Pessoas físicas ou jurídicas; públicas ou privadas; grupos ou coletivos; oficinas ou ateliês. gestores e todos aqueles que desenvolvem alguma atividade no campo da cultura ou das artes no estado.”

A plataforma, parceria nos âmbitos estadual e federal, conta as categorias de Agentes, Espaços, Eventos e Projetos Culturais. Em 15/06/2020, data de acesso, a plataforma contava com o cadastro de 3801 agentes, 933 espaços, 1 evento e 23 projetos culturais. Destaca-se, também, que dos mesmos desenvolvedores do projeto parte o Museu BR (disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/>)

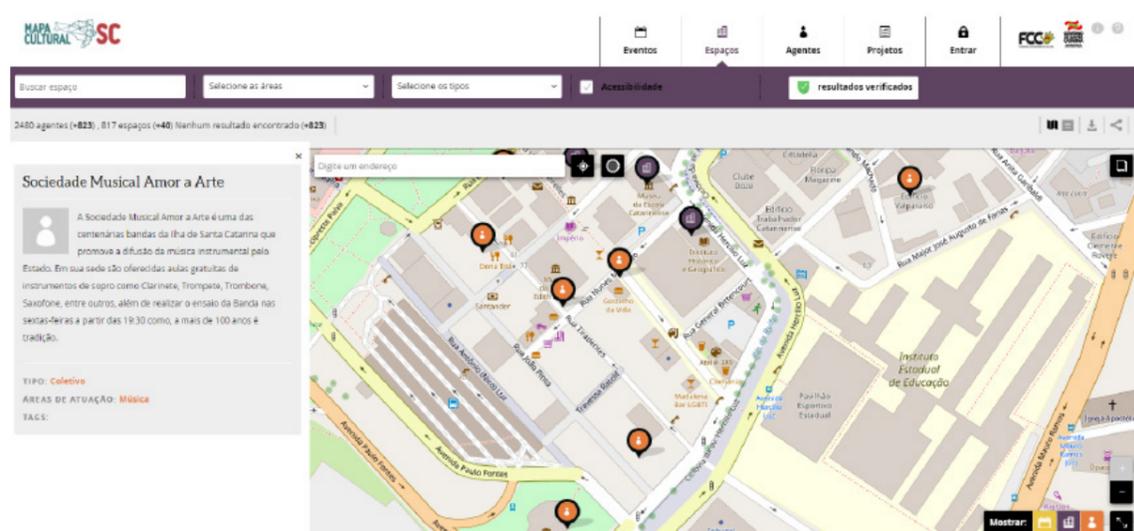


Imagem 27: Recorte de tela do Mapa Cultural de SC.  
Fonte: Mapa Cultural de SC.

### IdCult Floripa - Sistema municipal de indicadores e informações culturais.

Disponível em: <https://floripa.idcult.com.br/plataforma/>

A descrição do projeto, em sua plataforma digital, aponta a sua importância institucional em âmbito municipal e estadual:

“Em 2014 a Fundação Franklin Cascaes passou a usar essa tecnologia como plataforma de mapeamento da cultura em Florianópolis, conforme a demanda do Sistema Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). Em 2016 a Fundação Catarinense de Cultura – FCC e o SESC Santa Catarina passaram a utilizar a IDCult para a curadorias de projetos culturais para seus editais. Atualmente a instalação IDCult.Floripa é mantida de forma independente pela Associação Cultural Alquimídia e conta com o apoio institucional do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC-Floripa) para pesquisas e projetos específicos.”



A plataforma conta com as categorias Equipamentos Culturais, Entidades e Empresas, Eventos e Pesquisa, e realiza o cruzamento de dados para fornecer indicadores, tais como:

Imagem 28: Recorte de tela do IdCult Floripa.  
Fonte: IdCult Floripa.



### Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBT+ da Cultura de Santa Catarina Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBT+ de Florianópolis

Conforme a chamada publicada em rede social da Setorial Cultural LGBT+:

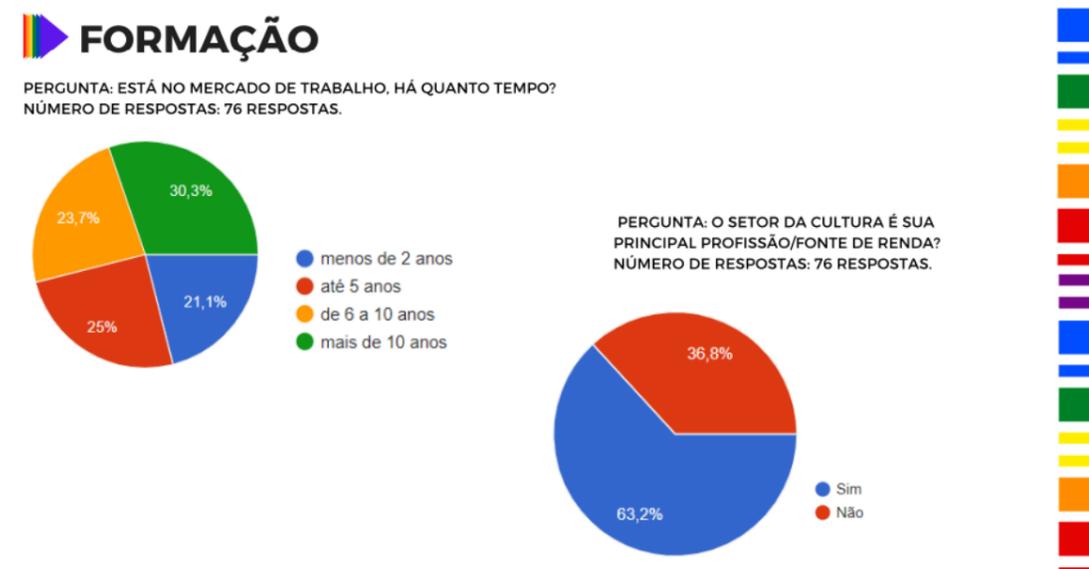
“O objetivo do mapeamento é construir um panorama estadual da Cultura LGBT+, bem como das trabalhadoras e trabalhadores LGBT+ da cultura de Santa Catarina, para assim fortalecermos uma rede onde possamos entender as demandas culturais de cada pessoa LGBT+ e de cada mesorregião catarinense.” (Perfil @setorialculturalgbt, Instagram)



Imagem 29: Recorte de tela dos Indicadores Culturais do IdCult Floripa.  
Fonte: IdCult Floripa.

Imagem 30: Chamada do Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBT+ da Cultura de Santa Catarina  
Fonte: perfil @setorialculturalgbt, Instagram.

Ao entrar em contato com os responsáveis pelo mapeamento, consegui os resultados da pesquisa, gerados em junho de 2020. O período da pesquisa foi de 26 de maio a 26 de junho, e obtive um total de participantes de 76. A pesquisa também aponta relações entre a renda dos trabalhadores e como esta foi afetada pela pandemia.



### Nohs Somos

Disponível em: <https://nohssomos.com.br/>

Plataforma de mapeamento colaborativa, a Nohs Somos define-se, em sua plataforma digital como uma Startup de Impacto Social, e que “O nosso objetivo é promover o bem-estar do público LGBT+ e auxiliar as empresas na sua gestão inclusiva.” Uma de suas ações é o Mapa LGBTI+, “Já pensou em um Google Maps de LGBTIs para LGBTIs onde você filtra avaliações por letras (L, G, B, T, Outras)? O nosso mapa amigável possibilita isso e muito mais!”, que aponta lugares vistos como amigáveis à comunidade lgbtqia+ por avaliações de seus membros.

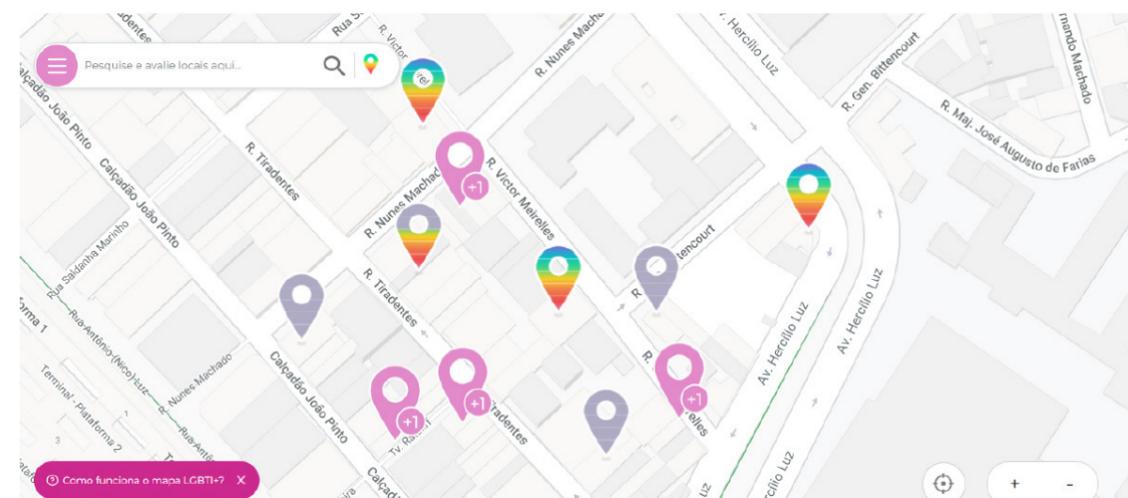
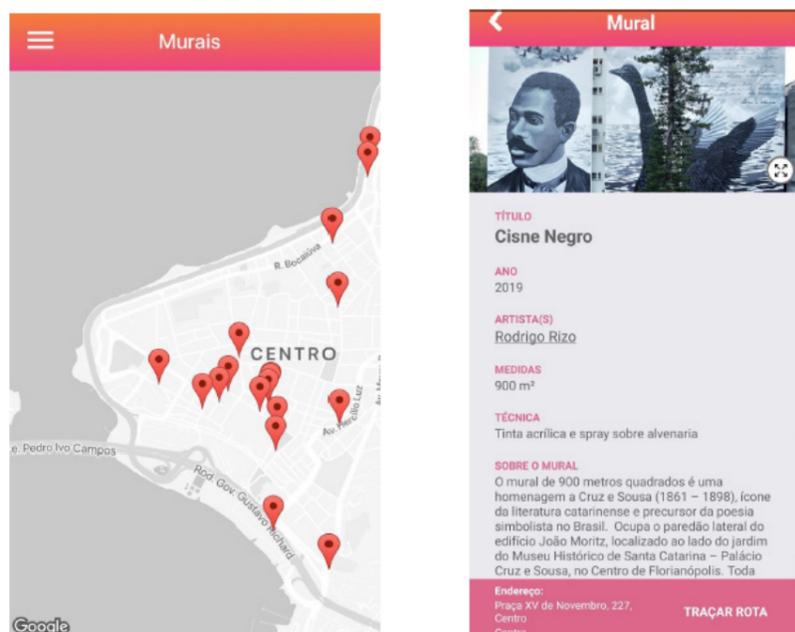


Imagem 31: Dados da pesquisa Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBT+ da Cultura de Santa Catarina  
Fonte: PESQUISA FÓRUM SETORIAL DE CULTURA LGBT+ DE FLORIANÓPOLIS. Junho, 2020.  
Imagem 32: Recorte de tela Mapa LGBTI+.  
Fonte: Nohs Somos.

### Street art tour

Disponível em: <http://www.streetarttour.com.br>

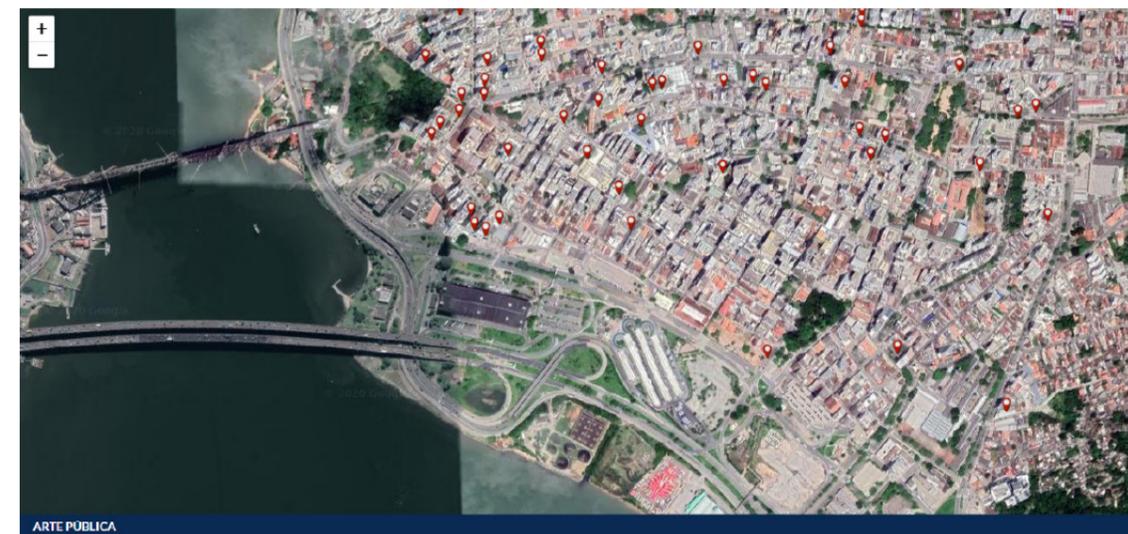
O projeto, patrocinado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº3.659/91, apresenta-se como “iniciativa de fomento à produção de arte urbana de Florianópolis”. Propõe a catalogação da arte urbana já presente na capital, e busca através de um aplicativo uma maior democratização de acesso e entendimento à arte de rua. Objetiva “reforçar a importância e a relevância dessa linguagem artística como expressão cultural e identitária da Capital por meio de um trabalho conjunto entre artistas, poder público e iniciativa privada”.



### Arte Pública

Disponível em: <http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/mapasdarede/artepublica.html>

Mapeamento de Arte Pública, da Rede de Espaços Públicos, gerido pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis. Não é atualizado desde 2018, mas propõe catalogar a arte pública contemplada pelo IPUF e pela COMAP, destacando autoria e data da obra.



### Considerações

A existência de diversas plataformas de mapeamento, algumas destas sendo colaborativas, demonstra a importância reconhecida destas ferramentas de cartografia participativa tanto para o registro de intervenções artísticas, em um sentido de acervo histórico, mas como para a aplicação de novas políticas culturais e intervenções, através de uma rede de espaços e produtores culturais bem como de dados indicadores.

Destaca-se, no entanto, que tais plataformas refletem o mapeamento do panorama cultural queer, ao possuir uma série de instituições envolvidas e projetos iniciados com intenções similares, no entanto sem um diálogo efetivo em suas execuções, o que gera projetos independentes e com menor quantidade e qualidade de informação. A articulação não só é necessária, como é possível.

Imagem 33: Recorte de tela do aplicativo Street Art Tour.  
Fonte: Street Art Tour.

Imagem 34: Recorte de tela do Mapeamento de Arte Pública.  
Fonte: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis.

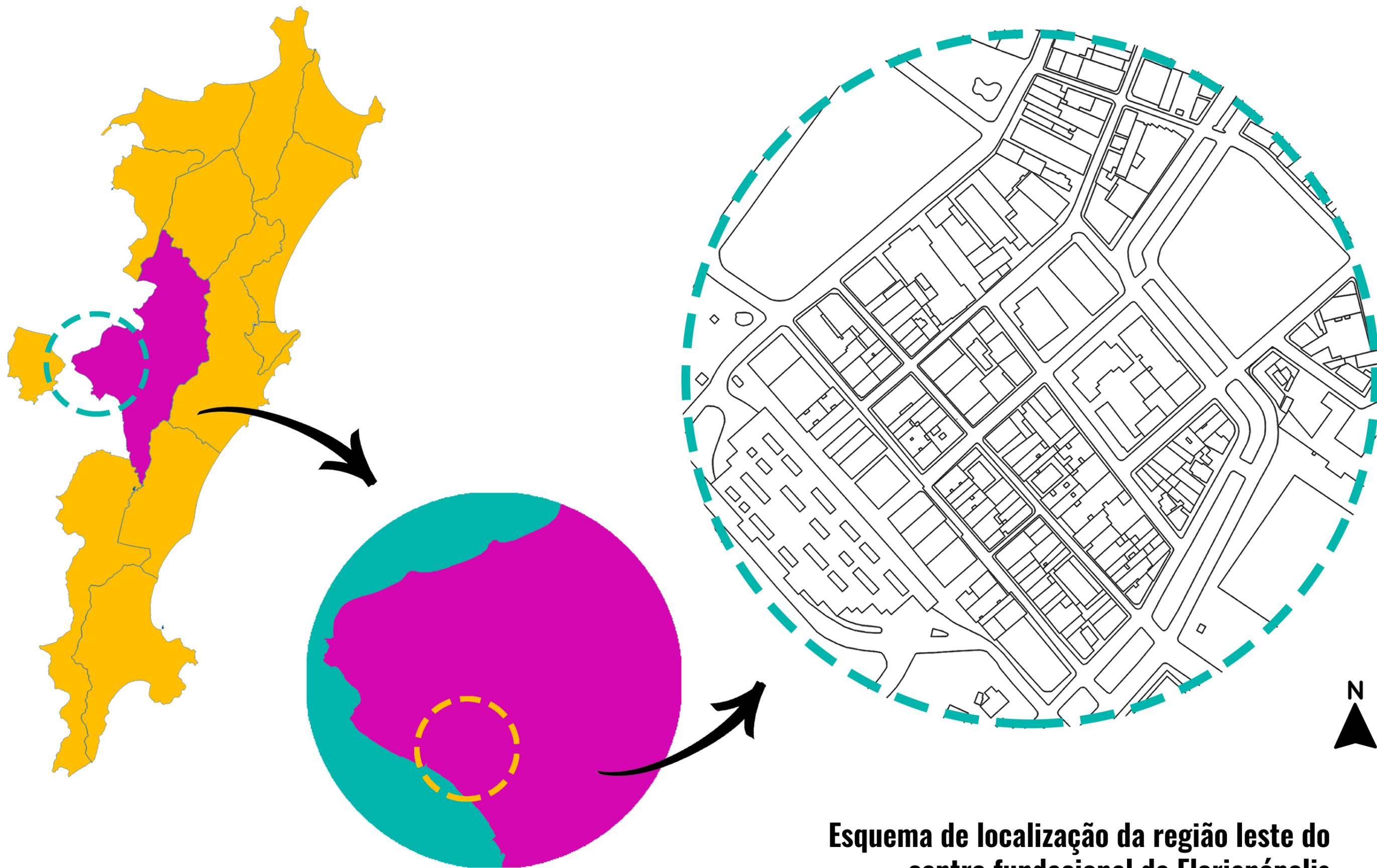
## área de recorte: o centro fundacional | conjunto 05

Contextualiza-se, de forma breve, o centro fundacional de Florianópolis, bem como justifica-se a sua escolha enquanto área de recorte para um estudo de caso que articule políticas urbanas às considerações teórico-propositivas. A escolha da área de recorte não representa apenas uma necessidade para estudo de caso e aplicação dos conceitos trabalhados, mas resulta do entendimento destes e da defesa de suas formas de aplicabilidade na metrópole enquanto locus privilegiado de manifestação dissensual e conflitos. O centro fundacional é o local onde grande parte dos habitantes do município possuem experiências de dissenso, ou seja, a criação de sujeitos políticos dá-se com maior força neste cenário. Busca-se destacar também como se dá a configuração polinuclear de Florianópolis, a partir da qual surge do centro, enquanto núcleo de maior densidade, o maior potencial de reverberação para outros núcleos da cidade.

Considero interessante, inicialmente, realizar uma análise do processo histórico de consolidação socioespacial da área pela influência dos interesses da elite local, dos Plano Diretores e Leis Municipais, e assim compreender estes influenciam na configuração espacial, temporalidade e usos da região. A partir de tais referenciais, cruza-se informações com o projeto Centro Sapiens, que propõe um Circuito Cultural para o centro fundacional, para discutir as apropriações contemporâneas do centro fundacional. Afinal, como aponta CRAVO (2016): “Por ser resultado de uma construção coletiva, a cidade, e em especial os espaços públicos, transformam-se na medida em que a sociedade moderna o faz. (p.13)”



Imagem 35: Região leste do centro fundacional de Florianópolis.  
Fonte: Google Earth Pro.



**Esquema de localização da região leste do centro fundacional de Florianópolis**

## 5.1 - consolidação espacial

Florianópolis possuiu a atuação de quatro planos diretores - o primeiro em 1955, o de 1976, o de 1997 e o atual, de 2014 -, responsáveis pela alteração de dinâmicas presentes no centro fundacional. No entanto, destaca-se que as diretrizes nestes propostas encontraram-se, diversas vezes, em conflito com os interesses das elites locais. Tais relações complexas de poder foram responsáveis por uma superposição de usos no centro, o que torna compreensível a grande diversidade de apropriações e usos que nele se apreende hoje.

O plano diretor de 1955, elaborado por uma equipe do Rio Grande do Sul, atendia aos anseios de enquadrar a cidade de Florianópolis aos padrões modernistas de urbanismo, visto o atraso da capital se comparada à outras neste frenesi da modernidade. O plano estabeleceu diretrizes para uma restrita área do município, com destaque para o núcleo fundacional. Buscava atender aos paradigmas do zoneamento funcional, e delimitou a área leste da Praça XV - recorte deste trabalho - como zona comercial.

Destaca-se que os interesses previstos no Plano Diretor de 1955 estavam em conflito com os anseios das elites locais. Enquanto aquele previa a expansão para o eixo sul, estes almejavam investimentos no eixo norte, notavelmente que favorecessem a atividade turística na ilha. Do Plano Diretor de 1955, poucas diretrizes foram realmente cumpridas. No entanto, é importante destacar a execução na década de 60 da Avenida Beira Mar Norte - prevista no plano. A partir desta via, e da criação da Universidade Federal de Santa Catarina no bairro da Trindade - e não no sul da península, como prevista no Plano Diretor - os interesses da elite prevaleceram e possibilitaram a expansão para o eixo norte da ilha. (SUGAI, 2015).

Surge em 1976 um novo Plano Diretor, o qual prioriza interesses viários e propostas urbanísticas que favorecem atividades turísticas, notavelmente nos balneários do norte da ilha - a mesma região de interesse das elites já na época do PD da década de 50. Com a inauguração da SC-404, que conecta o centro ao norte da ilha, em 1974, e este plano que investe no eixo norte, a expansão imobiliária consolida-se cada vez mais nesta região (CRAVO, 2016).

Já no centro fundacional, destaca-se o processo de burocratização pelo qual a capital passou, através do qual diversas instituições de caráter administrativo passaram a atuar na cidade, notavelmente na região peninsular da ilha. O centro tradicional, portanto, tem seu fluxo afastado, e com a proibição de uso residencial faz-se cada vez mais vazio fora do horário comercial. Descentraliza-se, portanto, a capital, tornando-se cada vez mais polinucleada. O caráter tecnocrático dos planos evidencia-se no PD de 1976 novamente como de difícil articulação com usos já consolidados. Cravo (2016), aponta que:

“Nos anos de 1990, já se provava eficiente a propaganda, que vinha sendo incentivada desde a aprovação do primeiro

plano diretor, de promover a Ilha de Santa Catarina como um polo de turismo, com belas praias, balneários estruturados, IDH alto e renda elevada” (p.10)

Destaca-se que com a construção da BR-282, fortalece-se a criação de um grande eixo viário de ligação e de expansão da ilha com os municípios vizinhos, notavelmente Palhoça, Biguaçu e São José. O núcleo fundacional de Florianópolis como local de chegada de transporte coletivo e trabalhadores de outras cidades integra-se, portanto, com a região metropolitana, cada vez mais crescente.

O plano posterior, já no período de redemocratização do país, é o Plano Urbano de 1997. Neste percebe-se a existência de diretrizes de cunho mais liberal, ou seja, que seguem uma economia de mercado (SUGAI, 2015). O Plano de 97 reconhece as problemáticas do zoneamento monofuncional - conflitos entre áreas residenciais exclusivas e à adaptação conforme evolução econômica da área - no entanto não consegue romper com este modo de planejamento, e pode-se classificar mais como um plano de transição (CRAVO, 2016).

É importante ressaltar que em 2003 foi inaugurado o Sistema de Transporte Integrado de Florianópolis, com a proposição de nove terminais de integração<sup>1</sup>, dentre os quais se destaca o Terminal de Integração do Centro - conhecido como TICEN. Este deslocamento do terminal de ônibus municipal foi um dos processos que contribuiu para o abandono e degradação desta região à leste da praça XV (NÓR, 2018), visto que em decorrência disto o Terminal Francisco Tolentino foi desativado, enquanto que o Terminal Cidade de Florianópolis (conhecido como Terminal Velho) ficou apenas com as linhas intermunicipais.

Com a aprovação do Estatuto da Cidade em 2001, as diretrizes de planejamento urbano rompem - em teoria - com o planejamento tecnocrático. A partir de conceitos como direito à cidade, protagonismo popular e Planos Diretores Participativos pode-se buscar novas leituras de cidade. É neste cenário do urbanismo nacional que é aprovado o Plano Diretor vigente de Florianópolis, em 2014. O zoneamento atual proposto neste plano para a área de recorte é o de AMC-12.5 (Área mista central), que se define no PD como “de alta densidade, complexidade e miscigenação, destinada a usos residenciais, comerciais e de serviços.”



<sup>1</sup>: Aponta-se que três destes terminais de integração foram desativados após um breve período de uso, sendo estes o terminal do Saco dos Limões e ambos os terminais do continente. As linhas que passavam por estes terminais foram transferidas para o TICEN.

Imagem 36: Zoneamento da área de recorte conforme o Plano Diretor de 2014. Fonte: Geoprocessamento Corporativo da Prefeitura de Florianópolis.

## 5.2 - culturalismo de mercado e o centro fundacional

A partir da compreensão dos processos de consolidação socioespacial de Florianópolis, pode-se perceber como a mudança de um ideário de modernidade (o centro), associada a grandes acessos rodoviários, equipamentos públicos (como a Universidade Federal de Santa Catarina) e uma venda da imagem pautada na atividade turística e empresarial do eixo norte, consolida este com ocupação imobiliária e atividades de lazer, enquanto sua ocupação residencial faz com que exista uso e movimento à noite, em detrimento do que acontecia com a área leste do centro.

Com as novas políticas urbanas e a permissão de usos residenciais nesta área central, destacam-se novas ocupações nesta região que permitem análises interessantes. O centro concentra serviços, comércio (notavelmente de varejo), instituições de ensino, o Terminal de Integração do Centro (o maior sistema de mobilidade de Florianópolis) e atividades de lazer da região metropolitana; possui, portanto, um enorme fluxo diário de transeuntes.

Neste contexto de ocupação em centros fundacionais, com imaginários coletivos consolidados, destaca-se a existência do projeto Centro Sapiens, parceria público-privada entre o Sapiens Park e a Universidade Federal de Santa Catarina, com apoio da Prefeitura de Florianópolis. A plataforma digital do site afirma como objetivo maior do projeto, que possui como referência projetos internacionais, tornar a área leste do centro fundacional em um “Distrito Criativo”:

“O centro histórico passa por uma transformação e vem sendo ocupado por novas e diferentes tribos. A região abriga as principais atividades políticas e instituições públicas da cidade, importantes edifícios histórico-culturais e um número crescente de bares e restaurantes. Localizado no perímetro do projeto Centro Sapiens, o BAIXO CENTRO engloba a área leste dessa região. Nesse contexto, o circuito integra os estabelecimentos criativos e gastronômicos junto aos atrativos culturais da região através dos circuitos. Esses caminhos pelo centro mostram cenários urbanos baseados em arte, cultura e gastronomia; os quais compõem um lado encantador, mas pouco explorado, de Florianópolis.” (SOBRE O CENTRO SAPIENS. Disponível em: <https://centrosapiens.com.br/sobre/>)

Reforça-se a presença de características de cunho neoliberal - que já começam a apontar no Plano Diretor de 1997 -, através de um contexto de acumulação flexível que busca novas áreas para inserção de um mercado tecnológico. Como aponta

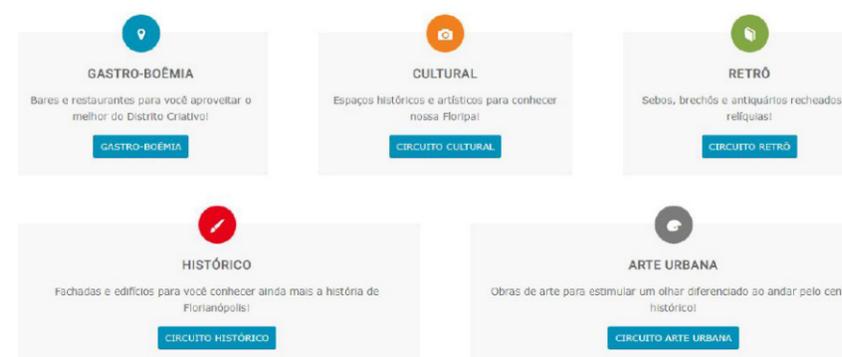
Arantes (2005), quando define o “culturalismo de mercado”, tem-se a apropriação da cultura - e de suas instituições relacionadas - pelo mercado financeiro. Utiliza-se desta como política de gestão urbana do capital, através de intermediações culturais com o público alvo. No caso de análise deste ensaio, de uma classe média jovem e alternativa.

“Desde o início das atividades, no final de 2015, as linhas de atuação do Centro Sapiens focam principalmente em atividades de estímulo ao empreendedorismo no centro de Florianópolis, com espaços de coworking e incubadoras de startups, e em articulações institucionais no município visando aprovação de leis e de medidas que auxiliem no seu desenvolvimento.” (NÓR, 2018, p.79)<sup>1</sup>

O projeto reflete, também, o processo de diminuição do espaço público em detrimento da expansão de domínios privados na cidade contemporânea. O fenômeno, que se destaca a partir da década de 70, não se resume em controle do espaço físico, mas também da cultura como mercadoria e estratégia de despolitização. Conforme explicita Pallamin (2002):

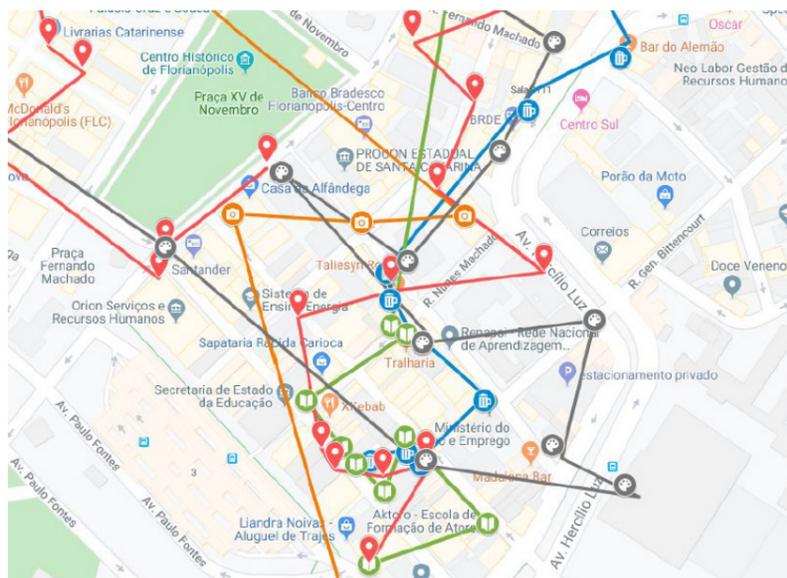
“Esses processos de estetização contemporâneos, perfazendo-se numa complexa trama simbólica, alinham-se à concreção de novos tipos de superficialidade, corroborando com a supervalorização da imagem e do efêmero, e com uma espécie de esvaziamento de conteúdos.” (p.144)

Nas diretrizes do projeto evidencia-se a utilização do patrimônio e de aspectos identitários - que numa lógica do capital financeiro pode remeter a fetichização - que provoca o imaginário social desde a gastro-boêmia à arte-urbana, conforme os cinco circuitos apresentados pelo próprio projeto. Através de tal imaginário, portanto, atrai-se um público alvo de classe média à região histórica, processo que vem ocorrendo em diversas capitais, apontado por Kendzior (2014) como “economia hipster”.



1: Como exemplo, pode-se destacar o projeto de lei de IPTU Zero para Startups.

Imagem 37: Os circuitos apresentados pelo projeto Centro Sapiens. Fonte: Centro Sapiens.



O grande número de imóveis sem uso, ou abandonados, associado com usos não diversos e a carência de infraestrutura urbana contribuem para a visão da área como insegura, notavelmente à noite. Estes elementos, no centro leste de Florianópolis, contribuem para a criação de um cenário apto ao discurso de requalificação urbana. Não obstante tais fatores, destaca-se a vitalidade na área devido ao comércio popular e clima boêmio de suas ruas (NÓR, 2018).

“O clima de “crise” ou decadência do local é usado como incentivador desses planos ditos salvadores. A gentrificação torna-se a consequência desse discurso, sob o disfarce de “reabilitação”. O que decorre são partes requalificadas da cidade destinadas para públicos específicos, onde não cabem mais vestígios dos problemas sociais das camadas mais carentes da população, encarados como um entrave, um ponto negativo que deve ser ocultado e transferido para longe, sem responsabilidade de quem planeja “aquela parte” da cidade, afinal ela será embelezada para o bem de “todos”.” (NÓR, 2018, p.82)

Ou seja, este modelo de empreendedorismo urbano trabalha com a venda de uma imagem de cidade, a qual é anunciada a partir da geração de empregos, como um negócio favorável para a cidade. Busca-se, assim, atrair investidores e consumidores com melhor poder aquisitivo para a região, vista como um objeto autônomo no qual se ignora a composição social precedente (NÓR, 2018). Este encontro de empresários e investidores com planejadores urbanos e promotores culturais, em uma aproximação do setor privado com o público, dá-se como uma forma de utilizar o planejamento urbano, as práticas culturais e os recursos públicos para atender interesses de domínio privado.

“A venda da cidade é, necessariamente, a venda daqueles atributos específicos que constituem, de uma maneira ou de outra, insumos valorizados pelo capital transnacional: espaços para convenções e feiras, parques industriais e tecnológicos, oficinas de informação e assessoramento a investidores e empresários, torres de comunicação e comércio, segurança.” (ARANTES, 2000, p. 79)

Destaca-se, também, que a partir deste modelo urbano empreendedor, como já discutido sobre o culturalismo de mercado, os discursos submetidos à lógica empresarial passam a ser difundidos na cidade. Busca-se a maior produtividade possível e estimula-se a competitividade.

“As expressões “economia criativa”, “colaborativo”, e “inovação” dão a linha de convencimento de boa parte do texto que embasa projetos desse tipo, procurando construir uma ideia da vocação da cidade de Florianópolis para os setores relacionados à chamada “indústria criativa”, conceito originado em 1994 no documento Creative Nations, que contempla os setores de turismo, gastronomia, artes, design e tecnologia.” (NÓR, 2018, p.83)

Concernente às relações de trabalho, destaca-se que este projeto de cidade “criativa” favorece o âmbito empresarial e seus investidores, e não a parcela da população que compõe a força de trabalho, da qual se exige cada vez mais especialização, e que com a flexibilização e terceirização das relações trabalhistas recebe baixas remunerações e não lhe é garantido direitos trabalhistas.

Não obstante o reconhecimento da importância desta ocupação do centro-leste, problematiza-se a forma como ela tem sido feita, notavelmente após um grande período sem investimentos na área em termos de parâmetros urbanísticos, a partir das questões apontadas na literatura sobre a apropriação cultural como estratégia política. Como apontado anteriormente, existe a problemática de ocupação demasiada, na área, de um público com padrão financeiro superior que pode vir a gerar os consequentes efeitos de gentrificação.

Destaca-se, no entanto, que associado a este público de classe média alternativo, faz-se cada vez mais presente a comunidade que vive à leste da Av. Hercílio Luz, bem como existe a ocupação da área através de algumas apropriações populares já consolidadas, como as batalhas de RAP. Devido a esta diversidade social e à ocupação popular, tem-se conflitos cada vez mais frequentes com a polícia - conforme levantado em chamadas da mídia tradicional - que demonstram que a apropriação da noite não é para todos. A “cidade criativa”, portanto, parece ser a da relação consumidor e mercado, e durante o período da tarde, e não de sociedade e espaço público, notavelmente à noite.

## derivas

A partir da leitura de *Walkscapes - O caminhar como prática estética*, de Francesco Careri, eu trabalho com o método de deriva para apropriar-me da área de estudo. Careri aponta em sua obra como a partir das excursões<sup>1</sup> do movimento Dadá enquanto operação esteticamente consciente pelos locais banais da cidade. “É através do dadá que se realiza a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal.” (CARERI, 2002, p.74)

Destaca-se, portanto, uma preocupação com a ação sobre o espaço, ao percorrê-lo, e não com a sua representação. É uma preocupação de entender e viver a realidade da cidade em seus próprios termos, a cidade do banal, do ordinário, das margens. Careri fala, pois, sobre a figura do flâneur, “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade.” (CARERI, 2002, p.74) e de como o movimento dadaísta transformou o ato da flânerie em operação estética, uma nova possibilidade de ação sobre a cidade.

Careri trabalha a seguir com o desenvolvimento da deambulação pelo movimento surrealista, notavelmente a partir da figura de André Breton, alguns anos após as excursões do Dadá. Classifica-se como “um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um medium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território.” (CARERI, 2002, p.80), acredita-se na possibilidade de revelar realidades não visíveis na cidade aparente.

A partir destas deambulações apresenta-se o conceito de mapas influenciadores, “baseados em variações da percepção obtidos mediante o percurso do ambiente urbano, em compreender as pulsões que a cidade provoca nos afetos do pedestre.” (CARERI, 2002, p.82), a partir dos quais se apresenta questões que não se traduzem nas representações tradicionais.

Careri caminha, então, para o conceito da deriva, este desenvolvido nos anos cinquenta pelo movimento letrista/situacionista. “A deriva letrista elabora leitura subjetiva da cidade [...] mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente.” (CARERI, 2002, p. 85). Ressalta-se o potencial desta errância enquanto operação estética coletiva, e, inclusive, considera-se como forma de subverter a cidade burguesa.

A teoria da deriva é inicialmente trabalhada pelo movimento letrista, a partir da errância urbana, e é então aprofundada na confluência do movimento situacionista, notavelmente por Guy Debord, que define métodos experimentais para a prática. Aponta CARERI (2002, p. 89) que “A *dérive* é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras”, tais como “a extensão do espaço de exploração” e a sua prática feita em grupos compostos por duas ou três pessoas “que tenham chegado à mesma tomada de consciência, uma vez que o confronto entre as impressões desses diferentes grupos deve permitir que se chegue a conclusões objetivas”.

A cidade que surge do movimento situacionista é a cidade lúdica e espontânea, a qual pressupõe uma transformação do uso do tempo na vida social. Não se trata de uma utilização disciplinada de uso do tempo a partir de uma lógica de tempo de trabalho, mas do tempo livre, e por isso o movimento defendia que “era preciso resguardar do poder

1: A excursão inaugural do movimento Dadá deu-se no dia 14 de abril de 1921, em Paris.

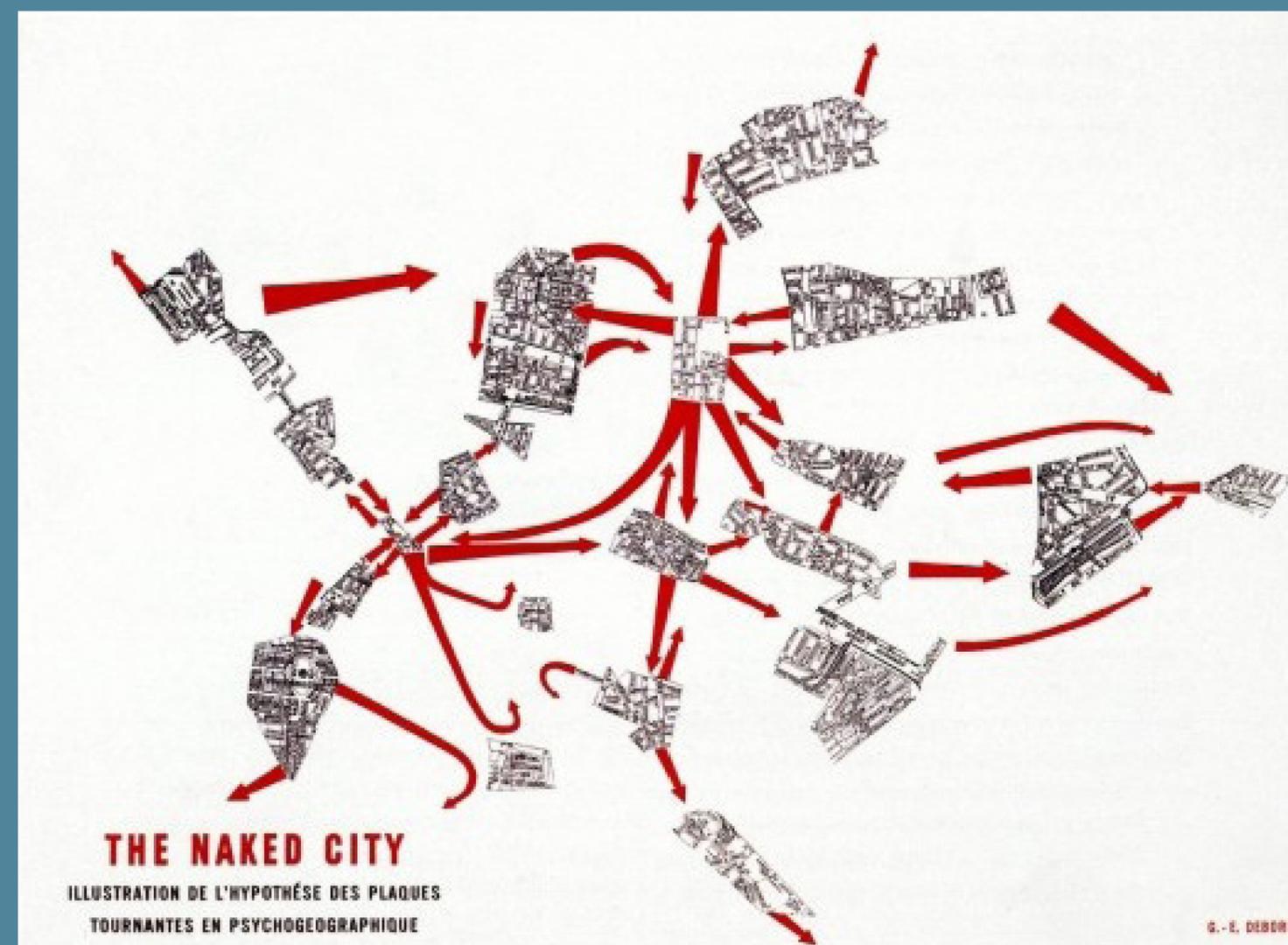
Imagem 37: Os circuitos apresentados pelo projeto Centro Sapiens.

Fonte: Centro Sapiens.

a utilização desse tempo não produtivo, que, em caso contrário, teria sido conduzido ao sistema de consumo capitalista por meio da criação de necessidades induzidas” e que por isso “era urgente preparar uma revolução fundada no desejo: procurar no cotidiano os desejos latentes das pessoas, provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante.” (CARERI, 2002, p.98).

Imagem 39: *The Naked City*, 1957, mapa psicogeográfico situacionista de Guy Debord.

Fonte: Vitruvius.



## 5.3 - aproximações: cartografias críticas queer

Entre os meses de março e abril foram feitas visitas à região do centro-leste de Florianópolis, e através do método de deriva, fez-se registros fotográficos, anotações e perguntas breves a sujeitos queer que pela região frequentavam, com o objetivo de gerar cartografias de movimentos dissidentes. Além das cartografias, busco também vivenciar a área enquanto sujeito queer e aproximar-me dela através de sua apropriação.

Buscou-se, na realização das derivas, entender como a configuração socio-espacial do centro-leste dá-se, e quais destes fatores são apropriados pelo culturalismo de mercado para a venda de uma imagem de cidade, no caso de uma região na qual se objetiva construir um distrito criativo a partir do discurso de requalificação urbana.

Em minhas caminhadas pela região destaca-se, de fato, um grande número de imóveis abandonados e sem uso, com placas de “aluga-se” despontando por toda a área. E evidencia-se, também, uma grande presença de edificações de valor patrimonial, muitas das quais se encontram em determinado estado de degradação.

Os aspectos “gastro-boêmia”, “retrô” e “arte urbana” vendidos pelo projeto do Centro Sapiens mostraram-se bastante presentes na realização das derivas, visto que eu me deixava levar de uma rua para a outra caminhando entre lanchonetes e bares, permeados por antiquários, sebos, lojas de cd e pequenos mercados, dentre os quais despontavam grafites e lambes. No período da noite, então, a “gastro-boêmia” domina a região, e cria uma forte ocupação. A realização de eventos culturais na área também contribui para sua forte apropriação, como as feiras de rua que acontecem no fim de semana no calçadão da Rua João Pinto e eventos como o carnaval de rua, a Maratona Cultural e as Batalhas de Rap.

Antes da pandemia, e da realização deste trabalho, possuo recordações de todos os carnavais que passei no centro de Florianópolis, nos quais toda vez acabei por me encontrar na Avenida Hercílio Luz, seja para acompanhar o bloco no Enterro da Tristeza ou aproveitar dançar com o Bloco da Bicharada. No carnaval deste ano de 2022, com determinadas restrições da pandemia ainda, destacou-se para mim o Bloco das Tupiniquens, uma ocupação que reúne apropriação do espaço, arte queer e questões de historicidade, ao reforçar a presença e importância do carnaval e do transbordar queer na região do centro leste.

Durante estes eventos, e também na ocupação cotidiana nos fins de semana pela área, destaca-se confrontos com a polícia, a qual mantém-se presente em ocupações pontuais durante à noite e que a partir de determinado horário, geralmente em torno de duas horas da manhã, busca retirar a população da rua - conforme levantamento de chamadas da mídia tradicional, espacializado no esquema Cartografia do Dissenso (p.136).

Os conflitos na área não se restringem ao confronto da população com a polícia, mas também a questões institucionais. Destaca-se, por exemplo, a disputa

na câmara de vereadores sobre o projeto do Passeio Marielle Franco. Protocolado como Projeto de Lei 18.049/2020, no dia 17 de março de 2020, o projeto objetiva denominar o trecho do passeio, na parte central da Avenida Hercílio Luz, como Passeio Marielle Franco. Conforme destaca a vereadora Carla Ayres, em sua plataforma digital:

“Atualmente o local é ocupado pela juventude, por moradores do maciço do Morro da Cruz e grupos de arte e cultura na busca do uso do espaço público. Florianópolis, como capital de estado, precisa estar aberta aos simbolismos que representem em totalidade a sua população.”

(Passeio Marielle Franco. Disponível em: <https://carlaayres.com.br/passeio-marielle-franco/>)

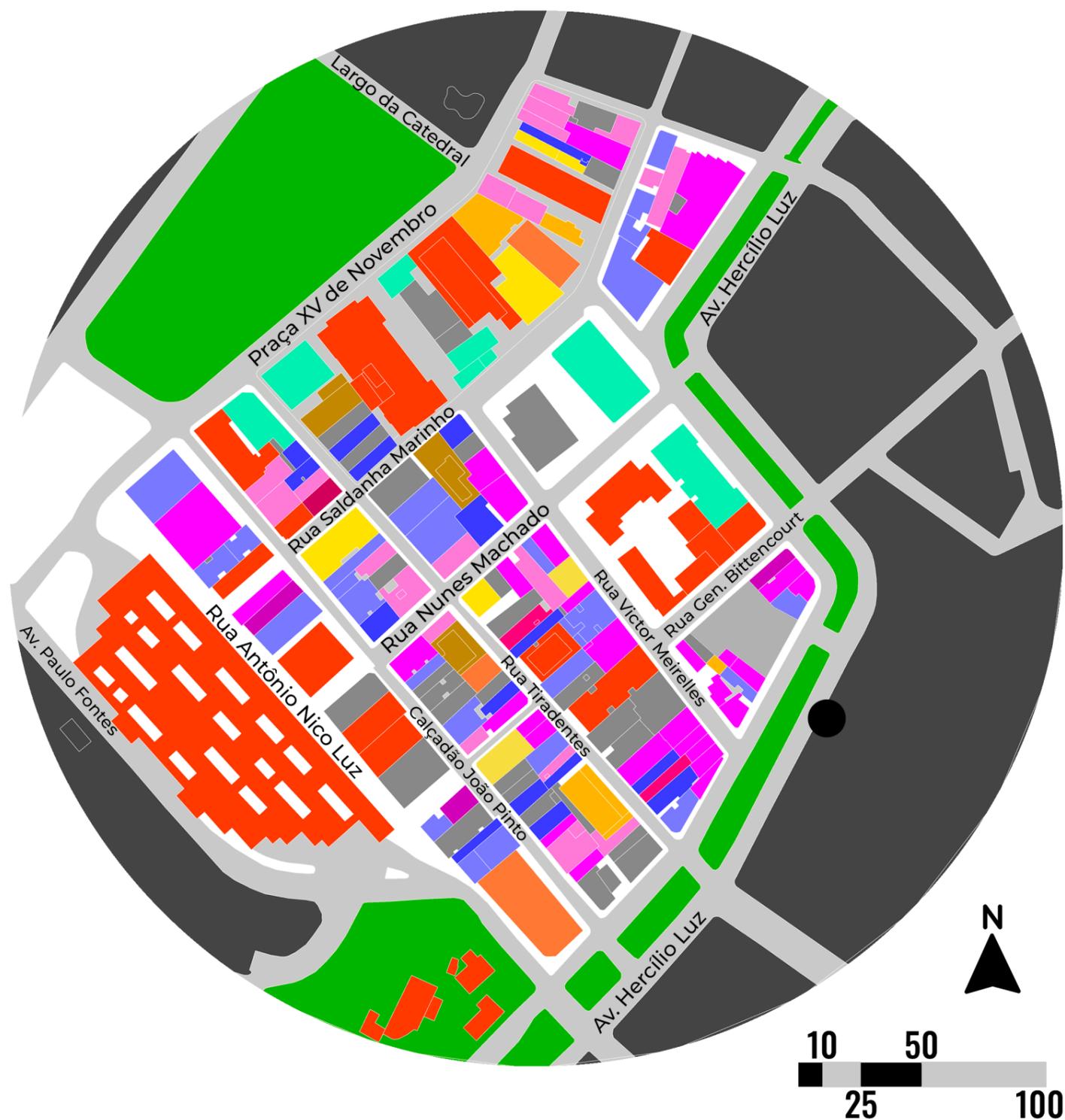


Como forma de apropriar-me da área de estudo, faço um croqui, após a primeira deriva, da região que será trabalhada. O objetivo é, além de aproximar-me da área a partir da ferramenta do desenho, poder espacializar devaneios e políticas culturais em uma representação não tradicional. Realizo, também, um mapa de usos do solo a partir dos usos encontrados no térreo das edificações presentes na área, posto que o transbordar defendido no trabalho é este que possui relação direta com a rua.

Apresento, então, uma cartografia de aproximações, na qual, através do registro fotográfico das atividades de deriva, aponto aspectos identitários da região que são apropriados como instrumentos de venda de imagem no culturalismo de mercado. Em seguida, com referência no projeto Queering The Map, trago uma cartografia de percepções queer a partir de questionamentos que fiz a sujeitos queer que pude conversar durante as derivas. Por fim, visto destacar-se, na realização das derivas, a apropriação da área no espaço-tempo da noite e sua ocupação durante a realização do evento Maratona Cultural 2022, trago estes dois tópicos, portanto, com maior destaque, junto de um esquema de cartografia do dissenso, no qual se apresenta um levantamento de chamadas da mídia tradicional sobre conflitos na área.

Imagem 40: Localização do Passeio Marielle Franco.  
Fonte: Passeio Marielle Franco, Carla Ayres.





## mapa de usos do solo

A realização deste mapa de usos do solo dá-se a partir dos usos térreos, levantados durante as atividades de deriva, visto que o transbordar defendido no trabalho é este que possui relação direta com a rua. Busco classificar as categorias de forma a possibilitar a identificação de determinados fatores, como quais os espaços de uso noturno (bares e festas), e quais os comércios de apelo cultural, como sebos e antiquários, visto a apropriação de seu caráter cultural para a venda de uma imagem de cidade.

- |  |  |
|--|--|
| <span style="color: orange;">●</span> institucional          | <span style="color: blue;">●</span> comércio                   |
| <span style="color: orange;">●</span> centro empresarial     | <span style="color: blue;">●</span> comércio de apelo cultural |
| <span style="color: brown;">●</span> habitação multifamiliar | <span style="color: cyan;">●</span> instituição cultural       |
| <span style="color: yellow;">●</span> uso misto              | <span style="color: magenta;">●</span> bar                     |
| <span style="color: yellow;">●</span> educacional            | <span style="color: magenta;">●</span> festa                   |
| <span style="color: yellow;">●</span> ong                    | <span style="color: pink;">●</span> restaurante/lanchonete     |
| <span style="color: gray;">●</span> sem uso/para alugar      | <span style="color: magenta;">●</span> mercado                 |
| <span style="color: gray;">●</span> estacionamento           | <span style="color: magenta;">●</span> hostel                  |
| <span style="color: black;">●</span> ponto de ônibus         | <span style="color: green;">●</span> área verde                |



# queering the map - lucas larochele, 2017 - 2022

*Queering the Map é uma plataforma canadense de cartografia colaborativa para o arquivamento digital de experiência LGBTQIA+ em relação ao espaço físico. Em sua plataforma digital, o mapeamento propõe-se enquanto um "arquivo vivo" da vida queer, e possui uma variedade de memória urbana, entre relatos de saída do "armário", ações coletivas queer, encontros com a violência e momentos de amor vibrante. A cartografia busca preservar as histórias queer, visto que estas sofrem processos de invalidação e invisibilidade em nossa sociedade.*

*O projeto também destaca, em sua plataforma digital, a relação entre libertação queer e decolonialidade. Visto funcionar para todo o mundo, o projeto caminha no sentido de demonstrar também como os indivíduos queer estão em todos os lugares, e explicitar afinidades para além de fronteiras enquanto sujeitos transgressores. Destaco dois relatos do projeto que se encontram no centro fundacional de Florianópolis.*

Imagem 41: Plataforma Queering the Map.

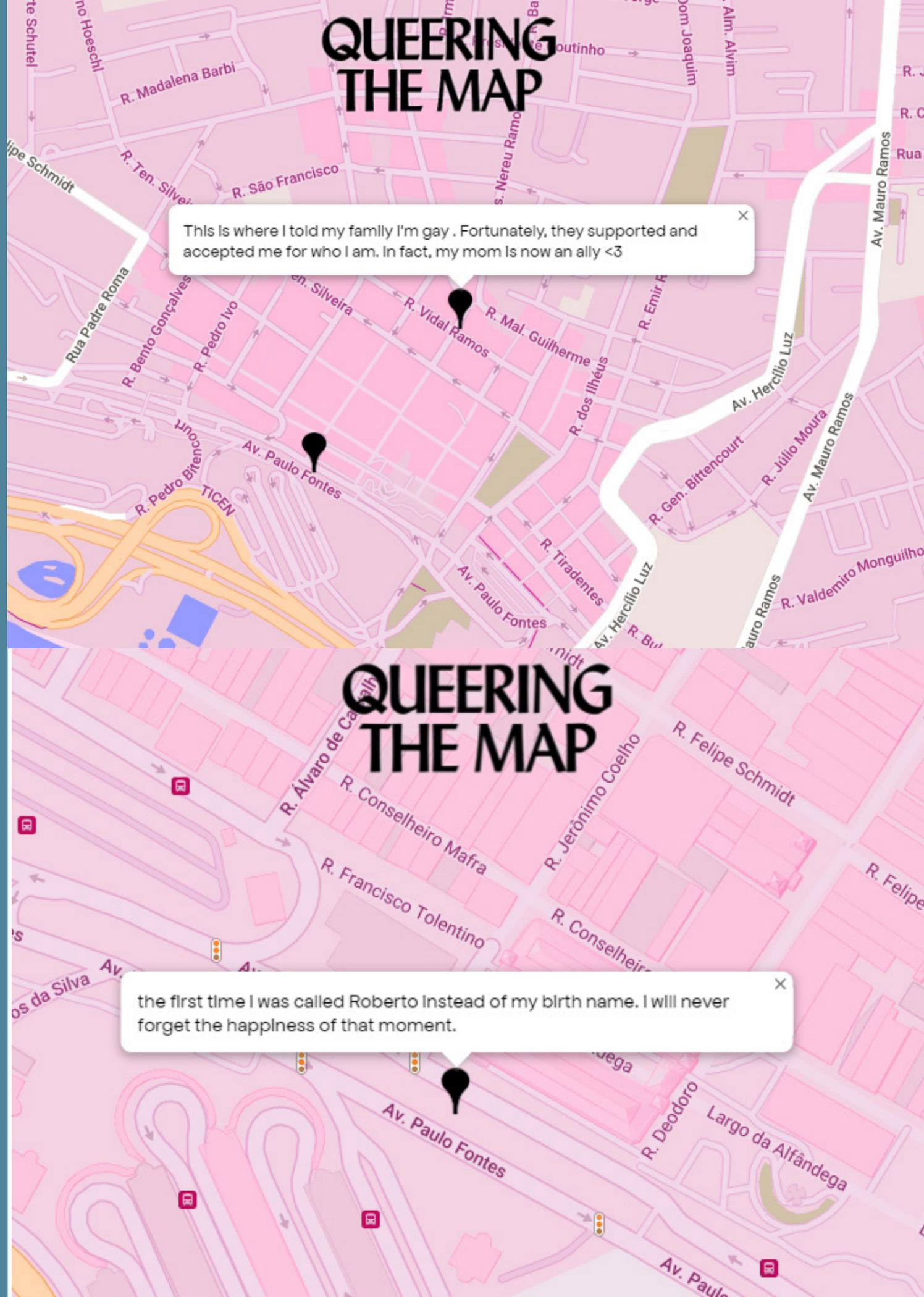
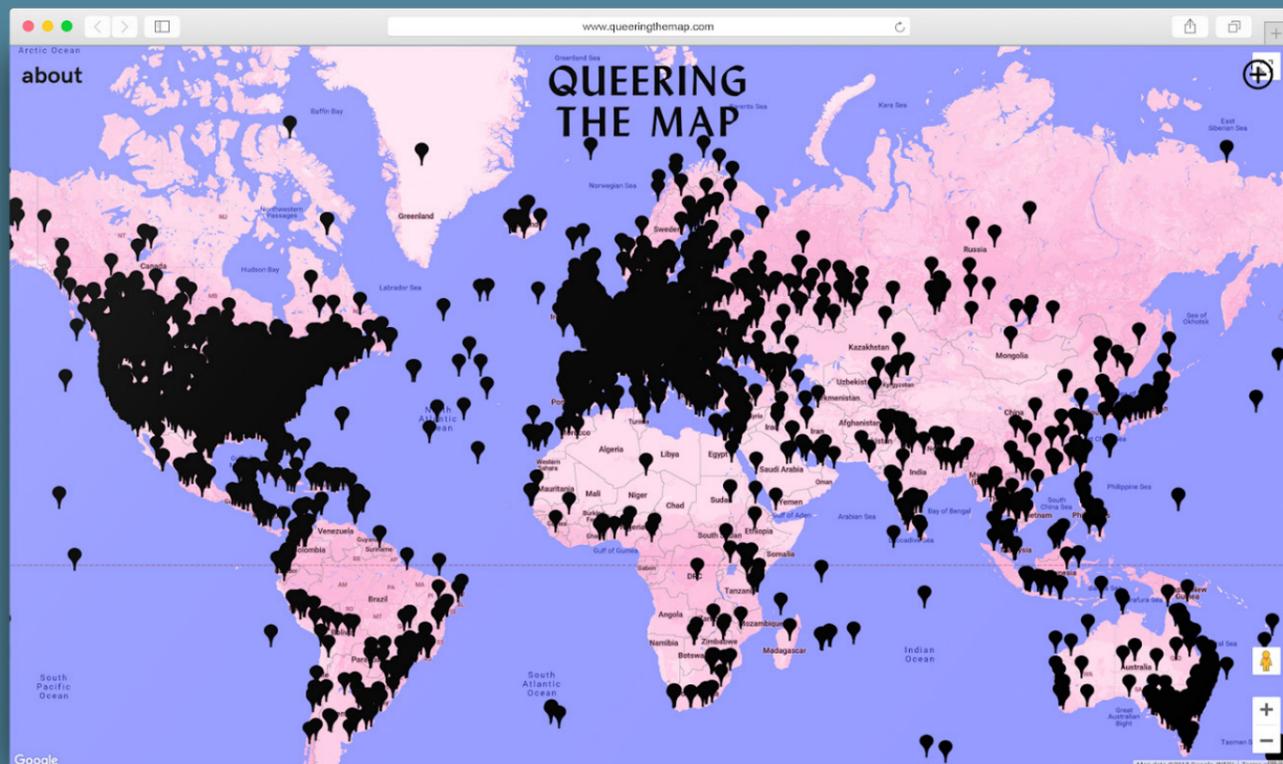
Fonte: Lucas LaRochele.

Imagem 42: Recorte de tela de relato na plataforma Queering The Map.

Fonte: Queering the Map.

Imagem 43: Recorte de tela de relato na plataforma Queering The Map.

Fonte: Queering the Map.



### O que representa o dissenso no centro de Florianópolis para você?

Pra mim o que mais representa o dissenso no centro de Florianópolis são os conflitos, as reclamações, o barulho, as ações da polícia, essa percepção de que esses lugares não devem ser utilizados para entretenimento, lazer, em períodos noturnos. Então essa batalha de ideias, batalha de ideologias, de visões de mundo, representam o dissenso. há conflito. as ações policiais e reclamações de moradores.

### O que representa o dissenso espacialmente para você?

Acho que o que mais me é representativo é como as minorias tem "os seus lugares" enquanto que a elite tem a cidade. A minoria tem um parque, uma praia, uma balada, um bar, um bairro, específicos, que são como os limitantes de onde tais comportamentos podem ser aceitáveis, já o resto da cidade não pode. Enquanto isso a elite pode se comportar como quiser onde quiser.

### Você percebe a arte como potência do dissenso?

Com certeza, acho que a expressão presente cria a identidade do ambiente e assim incorpora-o na sociedade. Um exemplo bem banal é que no Chef da Van tem uma lousa com escritos e desenhos LGBTQIA+, o que faz a gente se comportar de forma muito mais expressiva de nós. [...] nunca senti que precisava conhecer as pessoas em cada um deles para saber como me portar, o prédio e as exposições parece que falam por si só.

### O que representa o dissenso para você?

A quebra da expectativa, o dissenso é como, seguindo a lógica de dramaturgia social, do Goffman, é quando ocorre a quebra do script. Quebra do script de comportamento social que se deve ser feito em certo lugar. Então há esse choque, sei lá, quando você vai comprar um pão na padaria, se a pessoa pedir um pão e a pessoa não te entregar um pão e cantar uma música, vai ter uma quebra. Minha percepção vai nesse sentido, de como ele pode significar a quebra de lógicas de mundo e que no caso sexualidade e gênero pode expandir para homens e mulheres e pessoas não binárias que não se comportem com o gênero denominado no nascimento

### O que representa para você o transbordar queer do espaço privado para o espaço público?

Acho que seria a cidade não ter os "locais de gay", e simplesmente ser acessível em todos os locais. A Galheta é uma "praia gay", mas todas deveriam ser amigáveis para gays, não só a galheta.

### O que representa o dissenso espacialmente para você?

Pra mim emanou as ideias de heterotopia do Foucault, desses lugares que tem lógicas invertidas em algum momento. Para mim o dissenso parcialmente são esses lugares que acabam modificando os seus significados, enquanto mantém seus significantes. Pensei aqui, por exemplo, o "banheirão", são lugares que tem uma função específica, mas acabam sendo utilizados por algum sujeito, como homens gays e bissexuais, para uma utilização diferente, um significado diferente. Funções diferentes que não seriam previstas anteriormente por ninguém.

### O que representa para você o transbordar queer do espaço privado para o espaço público?

[...] Outro exemplo talvez seriam os blocos de rua de carnaval, do centro de Floripa. Durante essa época sinto que o transbordar queer é mais aceito, ou ao menos é "relevados". Já em lugares que assumem caráter e identidade queer explicitamente, são os lugares onde não tenho receios para expressar minha identidade, transbordar minhas vivências como pessoa LGBTQIA+. Um exemplo seriam bares e baladas que reforçam através de placas, arte, decoração, etc... que os mesmos são ambientes seguros para a expressão individual de sexualidade e gênero, e que não toleram intolerâncias. Acho que acabam "extravasando" esse caráter, identidade, para além dos limites das edificações.

### O que representa o dissenso no centro de Florianópolis para você?

No centro eu acredito que seja o espaço que é o mais utilizado, e que tem a ver com o ferver, que é alguma coisa muito queer, no bom sentido. As pessoas se vestem com as suas personas, elas performam diferente, elas dançam, elas interagem, claro que isso pode ser ampliado em alguns eventos como o carnaval. Se tratando de espaço público, né. Dentro de espaços semi-públicos a gente pode pensar, que eu vejo pouco a Florianópolis ainda porque faz pouco tempo que moro aqui, seria tipo um bar destinado ao público esse, que se transforma em um lugar seguro. No centro seria o espaço público da Hercílio Luz, e que se estende para Vitor Meirelles.

### Como se configura para você um encontro dissensual?

Acho que por ser um homem gay, todo encontro meu é dissensual. Seja um date ou com amigos, eu tenho que me conformar de certa forma de acordo com as pessoas do ambiente ditam.

### O que representa o dissenso para você?

Liberdade de expressão e de performance, e de interação. Que tem a ver também com o artista performer, a drag ou a pessoa que está dançando na rua.

### O que representa um lugar seguro para você?

Um lugar seguro, onde as performances podem ser mais livres, tanto no sentido de performances corporais como as interações entre as pessoas, esse espaço seguro normalmente representa o quintal da casa de algum amigo, numa reunião, um teatro, um bar ou um espaço destinado a arte performática.

## o centro-leste e a noite

Em minhas derivas pela área do centro-leste destacou-se a diferença de ocupação entre os períodos da manhã e tarde com o período da noite. O caráter boêmio da região consolidou-se de forma a garantir uma apropriação da área fora de horário comercial na qual um público diverso transborda para a rua. Ao realizar uma análise sobre os empreendimentos de lazer noturno localizados na região apreende-se que a maioria dos estabelecimentos levantados, apresenta-se com valores sociais não hegemônicos: LGBTQIA+, feminista, vegano, rock n roll.\* A partir da concepção de Montaner (2001), de igualdade e diversidade como novas epistemologias do urbanismo contemporâneo, aponta-se a importância da ocupação de estabelecimentos que revelem a diversidade cultural e social existente na sociedade.

Seguem exemplos da descrição disponível nas redes sociais de alguns estabelecimentos:

- No Class : "(Segunda e domingo: fechado; terça à quinta: 19:00 às 00:30; sexta e sábado: 20:00 às 02:00). Aberto em 13 de outubro de 2017. Um bar no Centro onde podemos sair do trabalho ou chegar as 23hs com a certeza de que nos encaixamos ali. Sem julgamentos, sem pretensões, sem frescuras, sem classe. Rua Victor Meirelles, 184. Florianópolis" (Disponível em: <https://www.facebook.com/noclassbar/>)

- Taliesyn: (Segunda: fechado; terça à sexta: 18:00 às 00:00; sábado: 15:00 às 00:00; domingo: 16:00 às 00:00). Rua Victor Meirelles, 112. "O Taliesyn Rock Bar nasceu em 2007 para oferecer um lugar onde as pessoas pudessem ouvir e desfrutar do bom e velho rock n roll, na companhia de bons amigos e cerveja gelada. Além disso servimos de palco e incentivo às bandas locais e a quem faz um bom e honesto rock." (Disponível em: <https://www.facebook.com/taliesynrockbarfloripa>)

- LaKahloBodega: (Segunda à sábado: 17:00 às 00:30; domingo: fechado). Av Hercílio Luz, 633. "Bodega com temática feminista, parte do pressuposto de que devemos todxs estar lado a lado, na horizontalidade, sem hierarquia, sem opressões. Mais igualitária e com mais respeito à afetividade. Espaço seguro, para expor opiniões e sua arte, ouvir boa música, com rangos veganos, e aquela cerveja gelada e barata que todxs nós merecemos." (Disponível em: <https://www.facebook.com/LaKahloBodega>)

Destaca-se, também, que esta ocupação - inclusive que se reflete em diretrizes projetuais dos estabelecimentos mais recentes - é voltada para a ocupação da rua, e não para o interior dos estabelecimentos, como espaços fechados, da forma que ocorre com grande parte das alternativas de lazer noturno da capital.

Aponta-se, no entanto, que entre questões de redistribuição e reconhecimento, não obstante a importância da diversidade de valores representados nos espaços de lazer, os preços de grande parte dos estabelecimentos da região são altos para a população em geral, concentrando o seu uso, principalmente interno, para a camada de classe média que ocupa a região. Além de que a atmosfera alternativa, e de valores contra-hegemônicos, de determinados estabelecimentos dá-se através da venda de uma imagem, no sentido discutido do culturalismo de mercado, e não corresponde a políticas internas do estabelecimento e a quem o ocupa.

Neste sentido, pode perceber como a apropriação de sujeitos queer, mesmo que dispersa pelas ruas, concentra-se em frente a determinados espaços, voltados ao atendimento deste público. Através de símbolos que se refletem na arquitetura, nos nomes de bebidas e nas músicas que tocam. Busca-se, através de elementos culturais, sinalizar para sujeitos queer que estes são bem-vindos no espaço. Observei que, apesar das possibilidades de venda de imagem para o lucro de pinkmoney, alguns destes espaços voltados ao público queer possuíam a preocupação de um quadro de funcionários inclusivo e preparado para atender um público diverso.

Sobre a problemática de preços elevados em determinados estabelecimentos, a apropriação das ruas enquanto o espaço de encontro, do transbordar, faz com que diversas pessoas tragam as suas próprias bebidas e comidas de casa ou as comprem nos pequenos mercados presentes na área, com preços mais acessíveis, o que gerou, nas noites em que derivei pela área, filas longas.

A apropriação do espaço-tempo da noite demarca uma questão dissensual de temporalidade, visto que confrontos com a polícia são frequentes na região, inclusive durante as noites em que estive no espaço. É no período noturno que acontecem, por exemplo, as Batalhas de Rap na região. Esta diferença de tratamento ao público, conforme o horário de ocupação, reflete também o tipo de ocupação que interessa ao poder público junto de parte do setor privado, o qual influencia as decisões sobre a área através de investimentos em projetos urbanos.

Para representar esta diferença de ocupação entre os períodos da manhã e tarde com o período da noite, fiz uma contraposição de fotografias que tirei dos mesmos espaços em tempos diferentes. Seguem as imagens nas páginas a seguir:





**Bloquinho das Tupiniquens**

25 DE FEV SEXTA-FEIRA 19H

ESPAÇO MANIFESTO CULTURAL (AV. HERCÍLIO LUZ, 686, CENTRO)

+PERFORMANCES +DISCOTECAGEM



**BATALHA DAS MINA**

TODO O SABADO 19H NO TERMINAL VELHO

**A PRIMEIRA BATALHA DAS MINA ACONTECEU 29 DE JANEIRO DE 2016, NO TERMINAL VELHO, CENTRO DE FLORIANÓPOLIS**

**A CAUSA É LEGÍTIMA**

**A BATALHA DA ALFÂNDEGA É O DIREITO À CIDADE**

TODA QUINTA-FEIRA . 19H . LARGO DA ALFÂNDEGA

Segundo a PM, o atendimento envolveu a ocorrência de perturbação do trabalho e do sossego alheio. Foram ao menos oito chamados recebidos, em menos de 40 minutos, por conta de perturbação, barulho e algazarra no local, após o horário de fechamento dos bares, de acordo com a polícia.

**Polícia Militar usa bombas de gás e tiros de borracha em ação no Centro de Florianópolis**

Força policial foi registrada durante a madrugada desta sexta-feira.

EM FASE DE TESTES

**Bares do Centro Histórico de Florianópolis vão fechar mais cedo nos próximos 30 dias**

POLÍCIA

**Artistas e moradores reclamam de violência da PM em ação no Centro de Florianópolis**

BATALHA DA ALFÂNDEGA

**GM reprime batalha de rap em Florianópolis e causa discussão sobre uso do espaço público**

MULTAS DE R\$ 20 MIL POR ANO

**Beach clubs de Jurerê Internacional não devem ser demolidos, diz STJ**

**Projeto que homenageia Marielle Franco em Florianópolis é desarquivado**

Proposta provocou polêmica no final da legislatura anterior

## maratona cultural

Outra questão que se destacou bastante, para mim, foi a ocupação da área durante a realização de eventos culturais. Pude acompanhar a Maratona Cultural 2022, apresentada pelo Ministério do Turismo e pela Prefeitura Municipal de Florianópolis, que ocorreu nos dias 8, 9 e 10 de abril. A Maratona possuiu atividades por toda a ilha, no entanto com presença maior no centro fundacional do município.

Com feiras, exposições e ações de lambe-lambe, a Maratona possibilitou uma ocupação do centro-leste, área recorte do trabalho, durante os períodos da manhã, tarde e noite com atividades culturais. A Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, o Museu da Escola Catarinense, o Museu Victor Meirelles, a rua Nunes Machado, a rua Victor Meirelles, e os estabelecimentos Madalena, The BroCave Pub, Bugio Centro e Canto do Noel estavam todos incluídos como espaços de atividades na programação oficial do evento.

Aponta-se não apenas a ocupação, mas também sua apropriação através de práticas culturais. Na maratona eu pude perceber o transbordar cultural visto uma diversidade de pessoas pela rua, entre momentos de lazer e encontro com o diferente. A maratona evidenciou como o espaço de estar, de entretenimento, não representa um lugar desprovido de ocupação e ação política.

Como exemplo destaco o show da banda BAIANASYSTEM (de Salvador, Bahia), que aconteceu no Palco Kairós, no Largo da Catedral, no dia 09 de abril\*. A banda, inclusive, falou mais de uma vez sobre não ser apenas mais um show, mas um espaço de contestar as formas de ocupação da cidade. Com conteúdo crítico, as composições da banda apresentavam através de uma estética - no sentido já trabalhado sobre o que está em jogo na política como forma de experiência - possíveis reconfigurações políticas ao dialogar com o público e ocupar a região central de Florianópolis - trata-se do que é dito, como é dito, por quem é dito, onde é dito e para quem é dito.

A abertura do show da banda BAIANASYSTEM foi feita pela drag Suzaninha, persona de Arthur Gomes, entrevistado para este ensaio. A ocupação de uma personagem queer em um espaço de grandes proporções, como o palco da Maratona Cultural no Largo da Catedral, é de uma representatividade enorme para uma platéia diversa. Cria afetos através do reconhecimento, e espaços-tempo de dissenso para aquele que confronta o diferente. A questão é que em ambas manifestações a performance de contestação daquele corpo, naquele determinado espaço, reverbera.

Em síntese, a Maratona evidenciou questões que discuto no trabalho, sobre a arte enquanto prática crítica criar espaços de movimento e dissidência. Não se trata de um mero estar contemplativo e também não significa ausência de entretenimento, mas reflete a articulação de práticas críticas de arte em um espaço-tempo que permite o transbordar de dissensos para a rua através de políticas culturais.



Imagem 44: Programação da Maratona Cultural 2022.  
Fonte: Rifferama.



## 5.4 - entrevista bapho cultural

No dia 7 de abril foi realizada uma entrevista com os fundadores da produtora cultural Bapho Cultural, Arthur Gomes e Thomas Dadam. Além de suas experiências, através da Bapho, de trabalho com arte dissidente, ambos estão envolvidos com a criação do Fórum Setorial Permanente de Cultura LGBTQIA+ de Florianópolis, em 2021. Os dois foram homenageados, inclusive, na Câmara de Vereadores de Florianópolis devido ao seu trabalho cultural em favor da comunidade LGBTQIA+. Sua produção dá-se com a criação de eventos como o Transforma - Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina, e destaque também o trabalho do Arthur com sua persona drag Suzaninha.



*A: A gente foi meio que caindo, entrando, ocupando, arrombando os espaços assim, e a gente foi acusado de muita coisa, muitas vezes pelo próprio movimento. As pessoas não entendiam o que a gente tava fazendo, e que pra gente estava muito nítido, que era esse lugar de ocupação, de trazer essa margem não para o centro, mas identificar qual o nosso lugar, e tornar esse lugar legítimo. Acho que foi muita guerrilha, mas também foi muita pedra que a gente recebeu.*

**Matheus: Gostaria que vocês falassem inicialmente sobre a produtora de vocês, a Bapho Cultural. Como e quando começou? E quais as intenções iniciais de vocês em trabalhar com cultura queer?**

**Arthur:** A Bapho surge em 2017. Na verdade esse nosso trabalho de produção vem antes, mas não tinha esse nome de Bapho Cultural. E ainda que a gente atuasse em espaços lgbt, ou com a comunidade lgbt, a gente via que faltava, faltava algo, sabe, a gente tava muito a mercê da galera heterossexual que administrava esses espaços, espaços pra receber pessoas lgbt.

**Thomas:** Uma valorização de artistas lgbts nesse espaço, por exemplo, uma drag queen ia performar numa balada, primeiro ela não era nem chamada para performar, ela ia discotecar, e no meio da discotecagem ela ia botar uma música e fazer um lipsync. Não ia ter nenhuma estrutura para ela fazer isso, nenhum camarim para ela se retocar depois, então essas coisas todas começaram a bater na nossa cabeça e a

gente ficou pensando de que forma a gente pode subverter isso de algum modo, criar um ambiente mais propício para esse desenvolvimento artístico cultural.

**A:** E que valorizasse as artistas lgbt.

**T:** Pensando também nesse recorte de uma cena dissidente, de cultura lgbt. Hoje a gente consegue perfeitamente colocar como cultura lgbt, mas foi também um processo nesses anos todos, entendendo que cultura era essa e se de fato existia uma cultura lgbt, um movimento artístico lgbt.

**A:** E também formar plateia para isso. Foi um dos lugares bem importantes, porque além disso que o Thomas traz de a gente ir no espaço e não ver essa valorização das artistas lgbts, a gente via que o público não interagiu com essa arte. As nossas não interagiam com essa arte, de ficar consumindo outro tipo de cultura e não reconhecer e legitimar a cultura lgbt. Então foi esse o desafio, de valorizar os artistas e produções lgbt e formar plateia.

Eu estava produzindo, na época eu produzia, eu já me montava, festas drags no centro. E daí a boate fechou e antes de fechar eu me desliguei da boate e a gente falou “velho, a gente precisa começar a fazer algo que a gente se sinta pertencente”, e daí a gente abre a produtora. E quando a gente abre a produtora, a gente já tinha um relacionamento com as artistas lgbts porque né, somos desse meio, então a gente começou a observar quem eram aquelas que tinham menos espaço, ou então nunca tinham performado ali ou eram umas putas artistas e não eram reconhecidas. Não se reconhecia, não eram chamadas, não se reconheciam como tal, e era muita gente foda.

Então começa assim, a gente ia juntar as estranhas, juntar as grotescas, os corpos monstruosos, através de cabaré. E foi um rasgo na cena, acho que teve uma grande diferença do que a gente vivia, porque a gente começa a trabalhar com cabarés. A gente começa a criar um protagonismo coletivo e de apreciação, do povo parar para ver e isso foi muito legal.

**T:** Mas eu lembro de episódios que a gente está no meio do evento e daí, assim, o evento tá rolando, discotecagem, e a gente para de repente e começa a fazer as performances e tem gente dizendo, de tu escutar do público, “nossa, mas eu vim aqui pra isso?”. A pessoa não entendendo também essa ruptura no tempo-espaço de uma balada, de tu parar a música, fazer um show, de observar essa performance. A performance as vezes tá no meio das pessoas, da plateia, e não num palco específico, ela se desenvolve ali, ela transita por ali. Então teve uma questão de estranhamento, né.

**A:** De uma adaptação do público com aquilo que a gente queria propor, porque antes a gente via, as pessoas iam para o espaços mesmo que ia ter o show lá de uma drag, as pessoas não paravam para ver, ficava cada uma na sua, não tinha uma luz na cara da drag, não tinha um parar para ver esse lugar. Depois disso a gente foi trabalhando isso e hoje funciona super bem, assim, as pessoas chegam pra gente “que horas vão começar as performances?”, é a primeira coisa. Então acho que funcionou.

**M: Vocês têm um espaço físico da Bapho Cultural? E se não, vocês sentem a necessidade de um espaço físico para a produtora?**

**A e T:** Não, ainda não.

**A:** Mas é um sonho. É um objetivão nosso ter nem que seja um escritório sabe, porque a gente trabalha dentro de casa, às vezes em espaço assim que a gente vê algum computador

**T:** Hoje eu gostaria de um espaço que tivesse um ambiente de bar, balada, palco e camarim. Um espaço de trabalho para além do home office, que assim, a gente tá de home office faz cinco anos.

**A:** E assim, sinto que ter um espaço legitima nosso fazer artístico, por mais que até hoje a gente não tenha e a coisa acontece, né [...] também a gente foi criando

**T:** Como outras colegas da cena, da produção, também não têm, mas também conseguem fazer os seus trabalhos.

**M: Se vocês pudessem escolher um lugar de Florianópolis para ter um espaço físico da Bapho Cultural, onde vocês escolheriam?**

**T:** A região central

**A:** A gente vive mais no centro, né, desde o começo a produtora surge no centro, a gente tá aqui no centro, a gente vive no centro, tá aqui nesse limbo, nesse caos. Mas a gente atinge pessoas de outros lugares também, seria entender qual o melhor lugar, mas pra gente hoje é o centro,

**T:** Mobilidade também, terminais próximos

**A:** É um ponto de encontro, ponto de partida, é fluxo.

**M: O que vocês sentem, como produtores culturais, que são as necessidades do segmento de cultura queer em Florianópolis?**

**T:** Por onde começar...

**A:** Na real, o nosso primeiro objetivo de criar a setorial era reconhecer o que é cultura lgbt.

**T:** E validar a cultura lgbt dentro do município como manifestação legítima

**A:** Perante as políticas públicas, assim, acho que primeiro foi isso, entender o que é cultura lgbt, acho que esse foi o primeiro norte. Tanto que nosso primeiro encontro, primeira assembleia, foi trazer esse questionamento: o que é cultura lgbt? Dissecar o termo, tentar esmiuçar, entender o que as pessoas entendiam como cultura lgbt, e daí a gente chegou num lugar que cultura lgbt é toda e qualquer expressão produzida por pessoas lgbts que dialogam com pessoas lgbts. Então esse recorte foi muito importante fazer para que a gente não caísse num lugar de oportunismo também, e de pinkmoney, de furto de pauta, e tudo mais. Que é o que acontece em Florianópolis faz anos, e no Brasil também, na vida.

Então foi esse, mas a partir disso, antes mesmo disso, a gente constrói um mapeamento a nível municipal para entender quantas pessoas lgbts nós temos que atuam com cultura na cidade e se as pautas dos trabalhos delas dialogam com cultura lgbt. Porque você pode ser uma pessoa lgbt e trabalhar com qualquer questão, menos com pautas que dialogam com lgbts.

Esse mapeamento foi muito legal, a gente acessou 140 pessoas a nível municipal, e a partir disso a gente criou a setorial. E aí nesse primeiro momento a gente dialoga o que é cultura lgbt, nesse um ano todo a gente ficou brigando para que a setorial tivesse espaço no conselho municipal de política cultural de Florianópolis,

**T:** E conquistamos uma cadeira lá dentro, o Arthur está como conselheiro e eu como suplente lá dentro na atual gestão.

**A:** E depois disso era acessar que a cultura lgbt fosse reconhecida nos editais e políticas públicas do município, e a nível estadual também, que é uma coisa agora que a gente tá pautando.

**T:** Na verdade, a gente conseguiu primeiro em nível estadual, por mais que a gente lutasse no âmbito do município para ter esse reconhecimento, foi no âmbito estadual que a gente conseguiu essa linha para cultura lgbt nos editais. nNo edital emergencial SCulturaemsuacasa primeiro, e depois no Aldir Blanc, mais elaborado. O SCultura tem lá diversidade cultural, um monte de coisa, e lá no meio LGBT, só jogado ali no meio. No Aldir Blanc já mais elaborada. Foi essa puta conquista.

**A:** [...] isso na oitava conferência de cultura do município, isso em 2018, a gente traz essa pauta, eu, Thomas e Elaine Sallas, de que uma moção de apoio a fundação da setorial de cultura lgbt. Foi aprovado, todo mundo votou e [...] aí 2019 a gente começa essa articulação de mapear, a gente faz um mapeamento em 2019. Começo de 2020 a gente funda a setorial. Em 2020 era para acontecer a nona conferência, que é bianual, aí não acontece, acontece em 2021. 2021, quando acontece, a gente ocupa ali de uma maneira muito forte, porque a gente já estava dentro do conselho, para que tivessem pautas que se relacionassem com a cultura lgbt. A gente conseguiu ali, conquistou pela primeira vez, de que tivesse uma mesa, um eixo temático, de diversidade cultural e acessibilidade cultural.

É algo que não tinha na conferência, oito conferências nunca teve pautado. Até o entendimento das pessoas a gente via que ele era frágil nesse sentido. Diversidade cultural, acessibilidade cultural... a gente queria focar bem nesse lugar, corpos invisíveis, corpos dissidentes, ocupação, fala, lugar de fala.

[...]

**A:** A gente tá falando de cultura que nunca foi reconhecida, e que sempre a gente teve que penar muito para estar ali. E uma das questões que a gente traz com a setorial é precisamos fazer com que a cultura lgbtqia+ seja reconhecida, mas que os projetos que forem aprovados consigam acontecer. Que eles possam acontecer. Que não sofram censura. como a gente viu ali nos editais da Aldir Blanc, da cultura lgbt em nível estadual, que a gente teve projetos censurados. É muito frágil esse lugar, é muito fácil pra heterocisnorma falar o que deve e o que não deve ser feito. [...] a setorial então veio então como um divisor de águas na cidade e hoje a gente está com um coletivo muito forte, e construindo agora um mapeamento estadual para que a gente construa, em nível estadual, para acessar o conselho estadual de cultura. Ter uma cadeira ali dentro, de cultura lgbt, esse é o nosso próximo objetivo.

**M: Além das necessidades já comentadas do segmento, o que vocês enxergam como necessidades espaciais? Essa questão de espaço público, de espacialidades, de um transbordar de experiências queer do espaço privado para o público**

**A:** A Parada, pegando um exemplo aqui, a Parada lgbt de floripa começa aqui na Avenida Hercílio Luz, vai pra beira-mar e da beira-mar passou pra beira-mar continental, né, essa ideia sempre de ir expulsando, jogar pras margens, jogar pra fora. Ainda que sejam legitimados como espaços “ok”, é sempre esse expulsar. Isso é algo que a gente sente muito, a gente é sempre empurrado para os cantos, para os guetos, para os bueiros, para as vielas, para os escombros. Acho que é reconhecer que, por exemplo, a rua é um espaço de produção da cultura lgbt muito forte, é um espaço de encontro

**T:** Entretanto trabalhar na rua é extremamente problemático em Florianópolis, você precisa de um milhão de autorizações para estar minimamente dentro da legalidade, e se você não der conta desse um milhão de autorizações você tá correndo o risco de ser expulso [...] exemplo as batalhas que tem autorização para estar acontecendo na rua, mas a Batalha das Minas na Hercílio, por exemplo, que já levou spray de pimenta.

**A:** As batalhas em outros cantos da ilha que tem passado por violência policial, mas acho que é isso, é um diálogo de política pública, todo esse nosso papo gira com diálogo de política pública, de legitimidade, de reconhecimento, de validação. [...] entender como que a gente possa realizar o nosso trabalho com segurança e reconhecer que a nossa arte é arte. De que a nossa arte não precisa ser aquele lugar branco, higiênico, estar dentro de um espaço que legitime esse fazer artístico.

**T:** Até colocaria melhor do que isso, reconhecer que da mesma forma que a Festa do Divino é uma festa popular, a Parada também é uma festa popular, e tem o mesmo direito que a do Divino de ter acesso a política pública, de ter acesso a fomento público

**A:** E falando de política pública, porque política pública se gere por dados, de o que isso vai trazer para o município, pegando esse comparativo que tu faz da Festa do Divino, a Parada movimenta muito mais a economia do que a Festa do Divino. Isso eu falo com total certeza, porque isso foi o que a gente apresentou para o conselho municipal de política cultural, esse comparativo, porque foi questionado se cultura lgbt é cultura popular. A gente traz isso de que a cultura lgbt é uma cultura popular [...]então acho que é isso, né, entender primeiro que isso é arte, que isso é cultura, e que tem total direito de acontecer no espaço que ela quiser e que ela precisa estar amparada pelas políticas públicas, acho que essa é minha maior questão. [...] é importante que a gente esteja legitimada no nosso fazer artístico e seguras de fazer [...] Só se subverte o sistema estando nele

**M: Gostaria de saber se, para vocês, enquanto produtores culturais, existe algum lugar do centro leste que vocês percebem ter potencial de intervenção?**

**T:** Eu acho que essa região do centro tem muita manifestação na rua que eu acho muito bacana, que ressignifica, tem a questão do samba que acontece ali no Bugio,

na travessa, tem as feiras que tem acontecido do Fatto a Femme, na Hercílio, as batalhas que são na rua também, os carnavais da La Kahlo, que são muito legais também.

Mas acho que os espaços por si só não sei se estão conseguindo, eles precisam de alguém da produção cultural junto, se não eles funcionam só naquela lógica de espaço de abrir, colocar uma discotecagem e tocar o bar funcionando. Mas quando vem os produtores junto, por exemplo, quando a Guilhermina chega ali na La Kahlo e fala “Ju, olha só, é uma data importante, vamos colocar os murais aqui na Hercílio, vamos trazer a história das mulheres lésbicas agora nessa data que é de visibilidade lésbica”, vamos fazer um mural da história lgbt de floripa e do Brasil no Chuva de Glitter, no dia 28, que é dia do orgulho, etc. Quando tem essa união de espaços e produtores a coisa ressignifica, mas não sei se os espaços por si só dão conta disso, até porque tem toda uma lógica de gerir um espaço, que às vezes você fica tão atolado ali, principalmente em um contexto pós-pandemia, onde você tem que pensar muito mais em pagar tuas contas do que em fomentar a cultura.

**A:** [...] Pegando ali a Hercílio, a Vitor Meirelles, essas transversais que cortam, a gente tem visto muito uma manifestação de margem, de cultura negra, de feminismo, de cultura lgbt, das próprias colegas em situação de rua. Acho que chegou num momento que eles não conseguem, obviamente que a força da polícia depois das duas da manhã acaba afastando as pessoas [...] mas acho que a potência da galera hoje, centro leste, o que acontece de tornar esse lugar democrático, plural, é muito foda. É algo que floripa não via faz muito tempo. [...]

## 5.5 - considerações

As derivas realizadas pela região, junto das cartografias produzidas, da entrevista, da associação à fundamentação teórica trabalhada e de meu conhecimento adquirido ao longo de meus anos de graduação em arquitetura e urbanismo levaram-me a determinadas considerações sobre a região e as disputas de poder nela presentes.

Sobre a ocupação da área, os registros de sua apropriação durante a ocorrência de eventos culturais evidenciam a importância de sua organização, fomento, financiamento e articulação de pré-existências. É através de uma ocorrência ininterrupta de eventos, inclusive, que se pode garantir um florescer de vida urbana densa e vibrante, através de memória urbana, com práticas involuntárias de encontro na cidade.

Evidencia-se, também, a importância de um caráter diverso destes eventos, bem como de sua acessibilidade cultural, para que todos os públicos possam se sentir representados e tenham capacidade de fruição. Neste sentido destaca-se a importância da presença de uma curadoria urbana, na figura de planejadores urbanos e produtores culturais, para que a prática cultural aconteça em sua plenitude, de forma crítica, e não como intervenções isoladas.

Destaca-se a questão de que determinados espaços voltados ao público queer não possuem políticas internas em relação a seus funcionários, ao atendimento do público queer ou mesmo na falta de articulação com os demais estabelecimentos queer. Definem-se como estabelecimentos “queer” apenas pela utilização de elementos culturais e a venda de uma imagem, mas não subvertem uma lógica consensual de apropriação do espaço.

Tal questão, de consensos identitários respaldados em ideários de imagem junto da não associação entre políticas de redistribuição e reconhecimento reforça ainda o atendimento exclusivo à população queer de classe média e alta. Destaco, portanto, este impasse de um suposto “avanço” de apropriação LGBTQIA+ no espaço, mas que está associado a processos de gentrificação da área. Possuo como recorte do meu trabalho questões de reconhecimento a partir de perspectivas queer, no entanto apresenta-se de importância indissociável para a região que políticas de redistribuição também sejam trabalhadas.

Neste sentido, ainda sobre questões de redistribuição, ressalto a questão do patrimônio e abandono, destaca-se, por exemplo, a possibilidade de projetos de moradia popular, que não apenas agem no sentido de redistribuição, como também atuam na questão do abandono ao garantir uma ocupação da área em diferentes horários.

No que concerne à questão da degradação, que é deveras utilizada pelo culturalismo de mercado como fator de venda da necessidade de reformulação do espaço, mostra-se necessário a importância de políticas de valorização do patrimônio histórico no centro fundacional - o seu registro, reconhecimento e

restauração. Evidencia-se que não é somente a proteção do patrimônio tangível, mas também a preocupação de qual será sua apropriação, para que este não fique inutilizado e assim inicie novamente a discussão sobre o abandono.

A degradação não se restringe também ao patrimônio edificado, mas a própria questão de infraestrutura urbana, a qual necessita de qualificação para que possa garantir acessibilidade e mobilidade - fatores que contribuem com a ocupação da área, e favorecem um clima de segurança. Destaca-se a necessidade de melhorias no calçamento e iluminação pública da região, trabalhos de comunicação visual e inserção de rampas e ciclovias

Em síntese, a apropriação que pude ter do espaço-tempo do centro-leste durante a etapa final de realização do trabalho, mostrou-me como não é através da aplicação vertical de um “distrito criativo” na área que os problemas da região serão resolvidos, e sim através de sua apropriação através de políticas culturais, respeitando as pré-existências; garantia de uma infra-estrutura adequada, para que através do tangível o intangível possa transbordar; e uma rede de articulação entre os agentes culturais envolvidos na região.

**políticas culturais  
para uma cidade  
fora do armário: o  
urbanismo queer |  
conjunto 06**



Imagem 46: Parada do Orgulho LGBTQIA+ de Florianópolis.  
Fonte: G1.

## 6.1 - políticas culturais articuladas ao território urbano: o transbordar queer como jeito de fazer cidade

Propõe-se, então, ensaios utópicos de cidade como exercício de reflexão e possibilidades. A partir de estudos do que existe, entre as relações de visibilidades e invisibilidades, e do que pode existir delinea-se alternativas à espetacularização urbana através de sociabilidades dissidentes. Busca-se trabalhar junto das cartografias críticas queer com colagens para ilustrar os cenários propostos.

Aponta-se, portanto, estratégias e políticas culturais que, trabalhadas junto destas cartografias prévias, articulem através de uma curadoria urbana as políticas públicas, agitadores culturais, coletivos artísticos queer e sujeitos queer em busca do alcance do cenário proposto. Almeja-se uma valorização real do espaço urbano que viabilize o florescer de usos e experimentações dissidentes neste a partir dos corpos que nela habitam, livre de imposições, e plenas de estímulos - ou seja, o transbordar queer como jeito de fazer cidade.

Sobre a proposição de políticas culturais a partir de perspectivas queer, retoma-se um dos questionamentos de Arantes sobre as relações entre espontaneidade em políticas identitárias:

“Noutras palavras, e invertendo a sequência estratégia/cultura: políticas (urbanas) de matriz identitária podem ser estrategicamente planejadas? Algo como calcular o espontâneo ou derivar a integridade ou autenticidade de uma escolha racional - para falar como os economistas do individualismo metodológico -, que implica ponderações do tipo custo/benefício, qualidade/preço etc.” (ARANTES, 2000, p.14)

Concernente à resposta, visto que a apropriação identitária através de políticas conciliatórias é uma problemática comum dentro do culturalismo de mercado na contemporaneidade, destaca-se como resposta políticas culturais a partir das quais se busca o reconhecimento da dissidência de identidades, e não uma matriz identitária enquanto categoria consensual. Ou seja, a participação de sujeitos queer é procedimento essencial para a efetividade de tais políticas. Conforme destaca-se:

“Se a igualdade e a diversidade são valores, a participação é um procedimento, um instrumento. No entanto, sua argumentação e protagonismo são a chave para a transformação de um urbanismo realizado por muito poucos planejadores homens em direção a um urbanismo

aberto às demandas sociais e que têm como objetivo os valores da igualdade e da diversidade.” (MONTANER, 2014, p. 218)

As políticas culturais propostas buscam, em vista disso, possibilitar instrumentos de protagonismo de sujeitos queer no espaço público para que, através de suas experimentações estético-políticas, possam criar deslocamentos no espaço-tempo consensual ao reconfigurar o sensível via dissenso.

A partir da definição de uma área de recorte, e a justificativa de sua escolha, realiza-se, através de ferramentas digitais, a ilustração deste cenário proposto pelo transbordar queer como jeito de fazer cidade. Articula-se, pois, as políticas culturais públicas propostas ao território urbano através de sua espacialização no croqui feito da área de recorte, junto das informações da cartografia de usos do solo. Por intermédio de colagens, feitas sob fotografias tiradas durante as derivas em conjunto com o inventário visual, objetiva-se ilustrar os cenários deste ensaio, de uma vida urbana vibrante e de sociabilidades dissidentes.

Aponta-se as políticas culturais:

## Legislação Municipal de Apoio à Cultura Queer

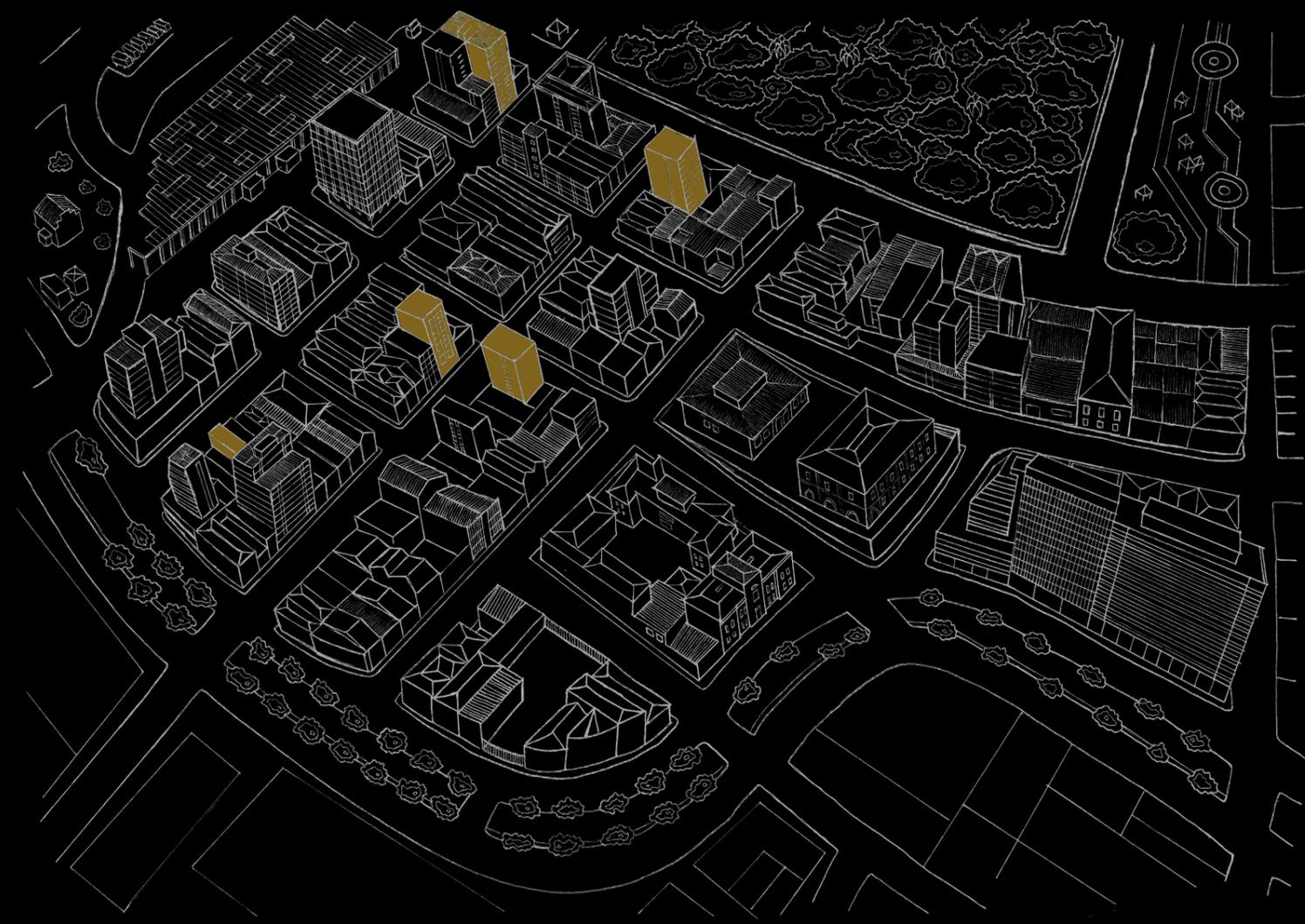
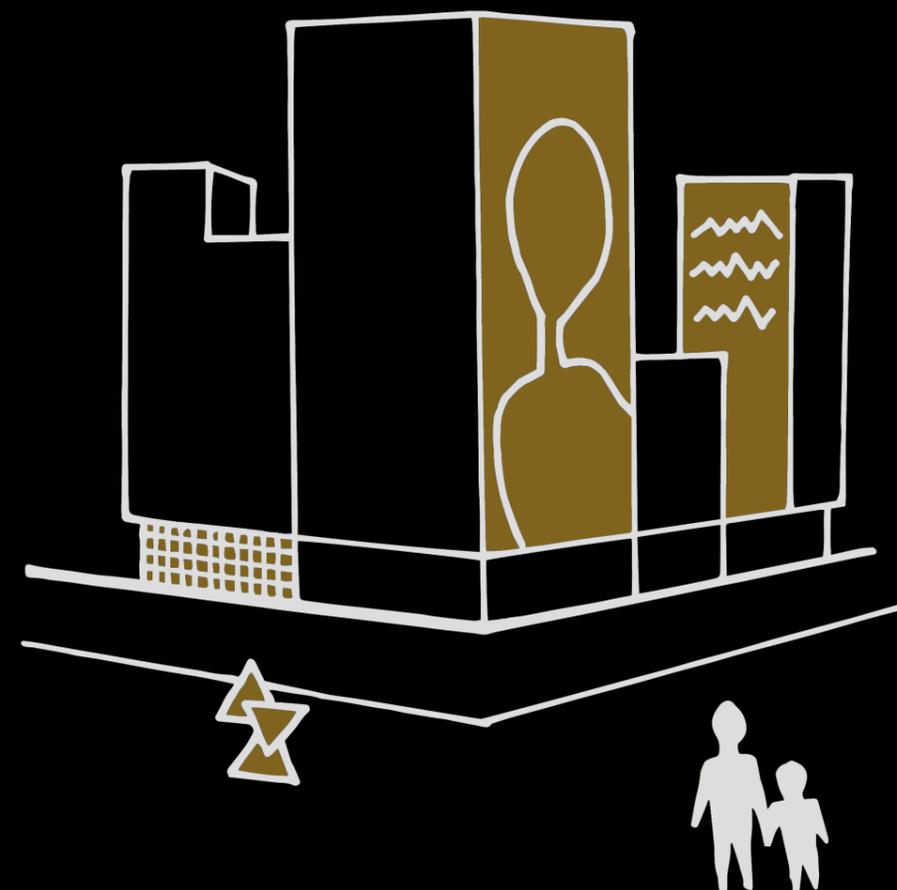
- Criação de um Fundo Municipal de Apoio à Cultura Queer
- Criação de um eixo queer nos editais e prêmios municipais.

Como ocorreu inicialmente nos editais SCulturaemcasa, e posteriormente de forma mais elaborada com a Lei Aldir Blanc (nº14.017/20), de forma a garantir a ocorrência de arte urbana queer. Proposição válida tanto para o âmbito municipal, quanto estadual.

A política cultural de Legislação Municipal de Apoio à Cultura Queer visa garantir a ocorrência de intervenções queer no espaço público, a partir da compreensão do transbordar contínuo das instituições para a rua. Conforme levantado nas leituras do panorama cultural queer, nas metas da Setorial de Cultura LGBT+ de Florianópolis, bem como na entrevista com produtores culturais da área, a necessidade de representatividade nos editais e a garantia de financiamento são essenciais para que os trabalhadores da cultura queer consigam realizar suas intervenções.

Destaca-se a importância do vínculo das gestões urbanas com políticas de reconhecimento, sem a imposição de arte, mas o seu estímulo e possibilidades de complexificação através do protagonismo dos próprios sujeitos que trabalham com a prática crítica cultural, e aqueles que são por ela atingidos.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com algumas possibilidades de intervenção na área de recorte, representadas nas colagens como a pintura de murais nas fachadas cegas de condomínios e a intervenção artística através de projeção.





## Articulação das plataformas existentes

- Integração o Mapeamento dos Trabalhadoras(es) LGBT+ à plataforma IdCult, e vínculo desta ao Mapa Cultural de SC.

- Criação uma aba Queer na plataforma articulada de mapeamento cultural.

- Articulação na aba Queer, através de projeto específico, com um relatório de intervenções artísticas queer para preservação de acervo que compõe a memória urbana queer.

Como exemplo, destaca-se a plataforma apresentada Street ArtMap enquanto relatório e registro de intervenções.

- Criação de um Selo Queer nos moldes da ação 3.2.6 do II Plano Municipal de Políticas Públicas e Direitos Humanos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais - LGBT Florianópolis para estabelecimentos turísticos e culturais.

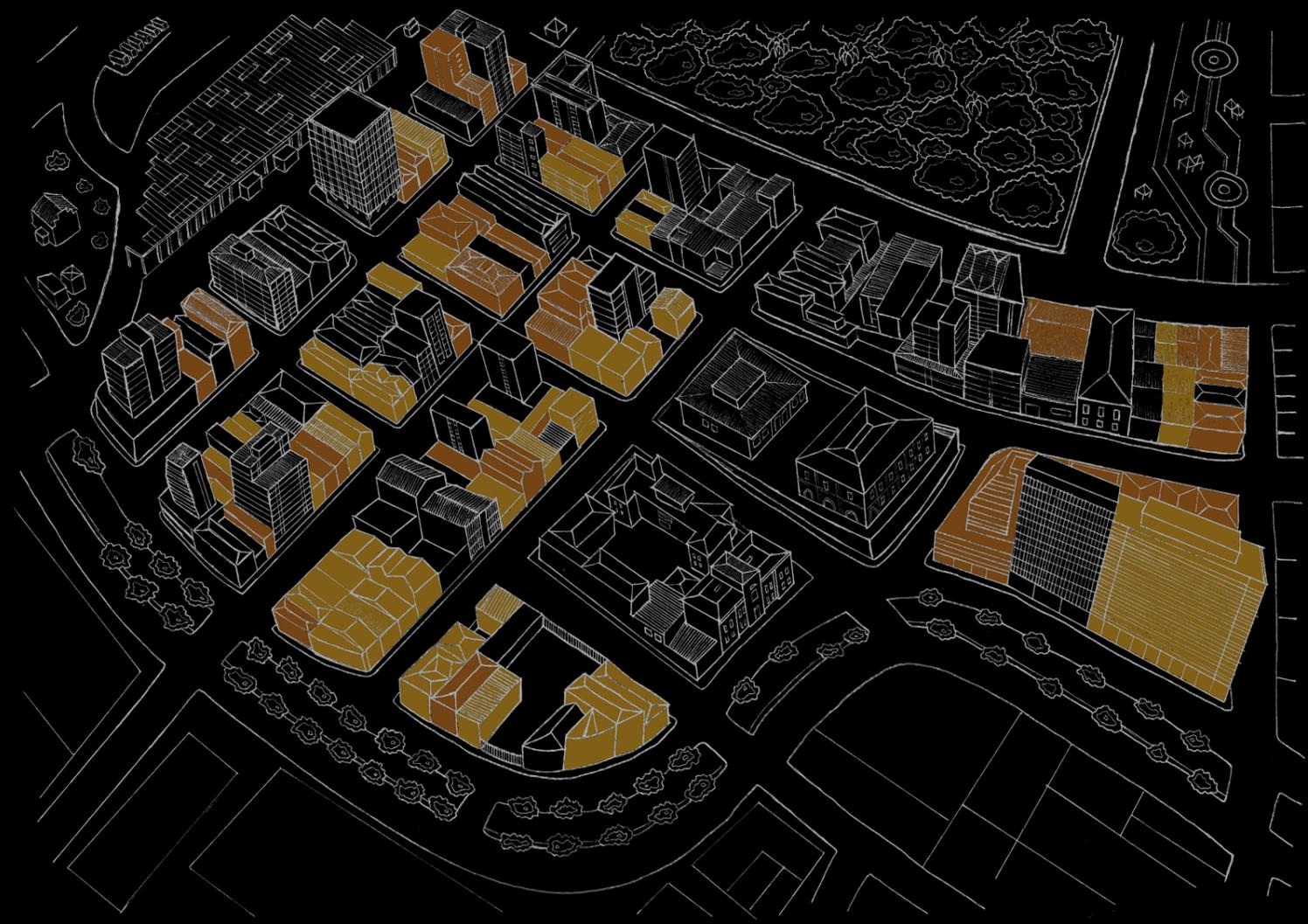
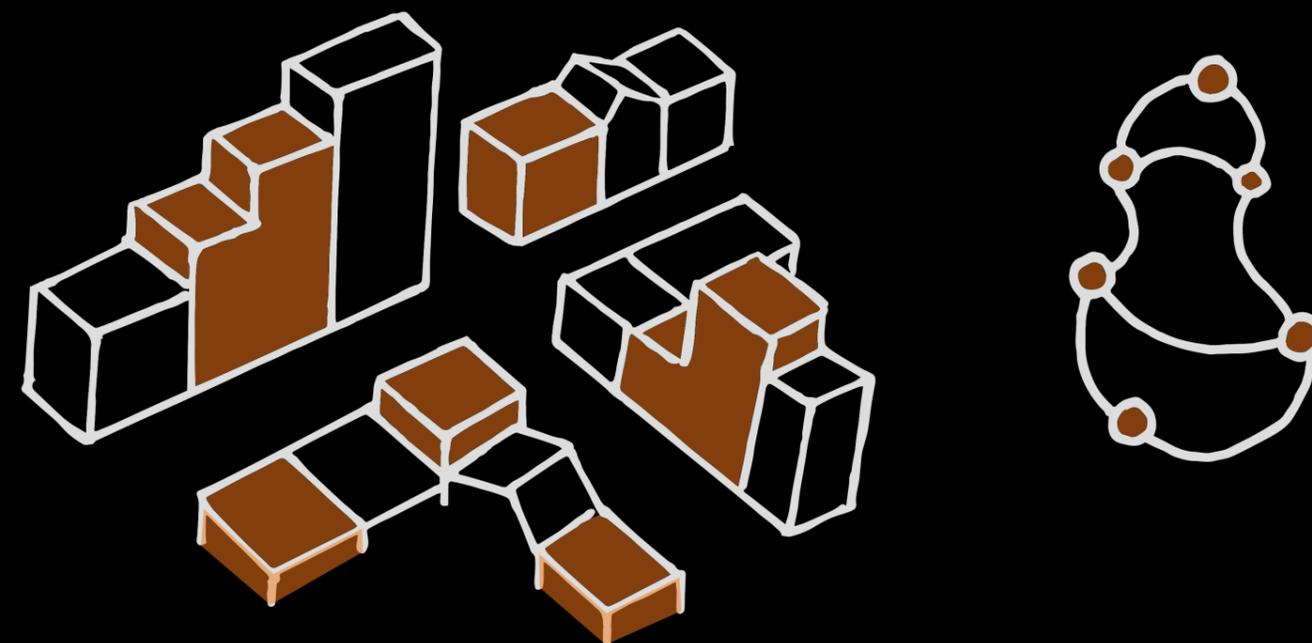
Os estabelecimentos com o Selo Queer irão aparecer no projeto de articulação das plataformas. Como possível exemplo desta cartografia destaca-se o trabalho da plataforma colaborativa de mapeamento Nohs Somos, apresentada anteriormente.

Através da garantia de financiamento e condições de trabalho através da política cultural de Legislação Municipal de Apoio à Cultura Queer, a articulação das plataformas existentes é um instrumento essencial para que exista esta constância de intervenções em espaços-tempo nas quais atuem enquanto dissenso.

Busca-se, assim, fortalecer as atividades culturais já existentes na região ao criar uma rede de agentes e espaços. Com visibilidade facilita-se o processo de implantação de projetos de apoio e complemento às práticas já existentes, bem como possibilita-se parcerias entre agentes com objetivos comuns. Como exemplo, cito a articulação entre artistas que trabalham com música e bares que possuem palco para apresentações. Neste sentido, atua também como forma de atender critérios de redistribuição, possibilitando formas de articulação e visibilidade entre os artistas e estabelecimentos voltados à população de baixa renda, evitando processos de gentrificação na área.

Através de critérios específicos para a obtenção do selo, como treinamento de atendimento à população queer, bem como disponibilidade de articulação em projetos de exposições artísticas dissensuais, define-se estabelecimentos voltados ao público queer e com compromissos sociais com este público. Busca-se quebrar, assim, a lógica do culturalismo de mercado de subversão de pautas identitárias visando lucro.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com os estabelecimentos comerciais na área, destacando em tons diferentes no croqui os de apelo cultural - como antiquários e sebos.





## Cartografias do dissenso

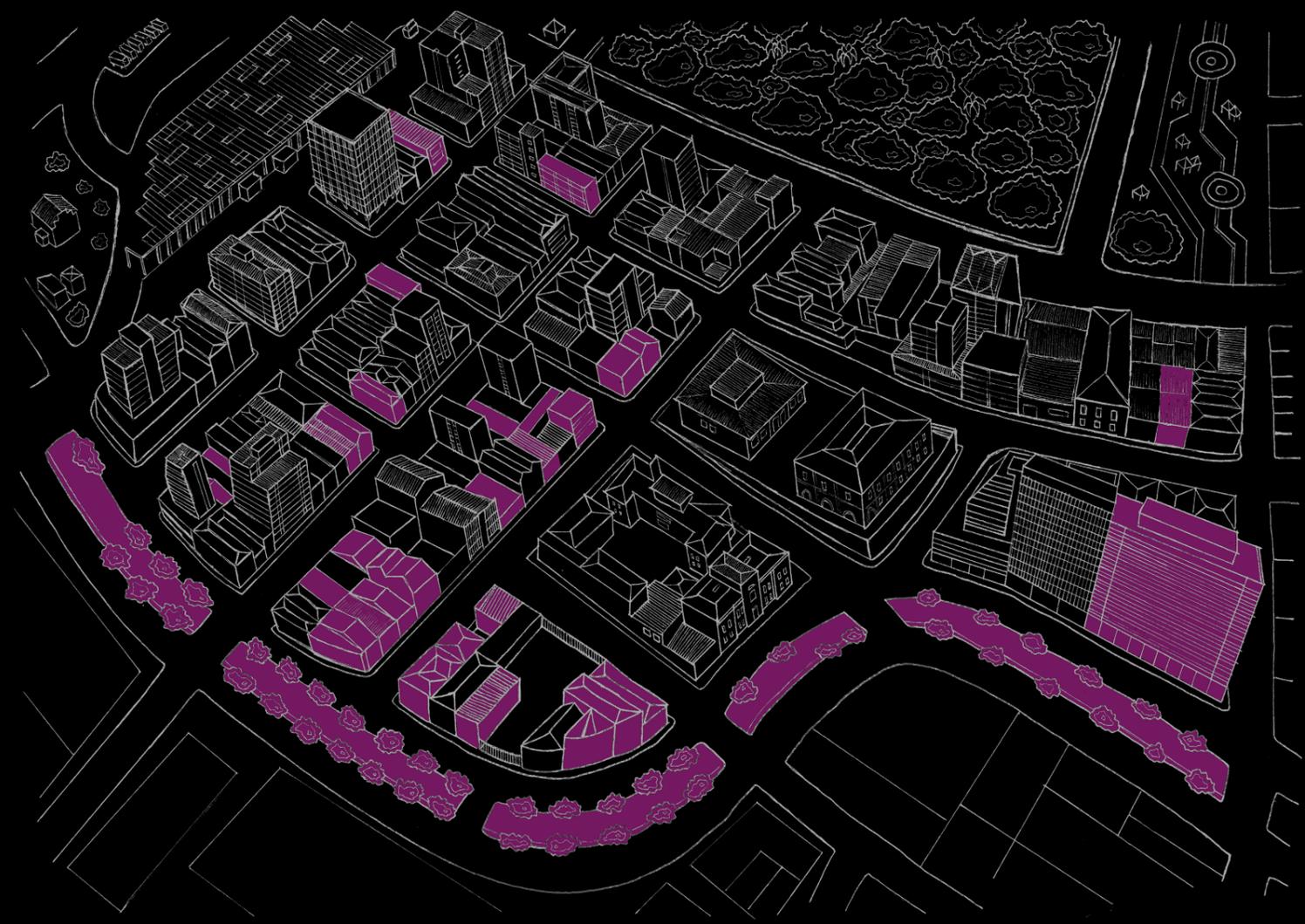
- Realização de um mapeamento, a partir da plataforma articulada de cultura queer, de locais vistos como inseguros para a população queer.

É essencial que o projeto esteja em frequente atualização. Como exemplo, destaco a plataforma de mapeamento colaborativa da Nohs Somos, que trabalha a partir de cartografia participativa com sujeitos queer através de suas experiências no espaço.

- Cartografia dos espaços e temporalidades de conflito na região.

A partir dos conceitos trabalhados na fundamentação teórico-propositiva, entende-se que é através desta cartografia de espaços-tempo dissensuais, entendidos aqui não como uma configuração fixa, que se pode alcançar um espaço-tempo em que a intervenção de arte urbana queer pode atuar com maior potencial de ação política e assim alcançar outros sujeitos ao reverberar, e fomentar ali sociabilidades dissidentes, tornando o espaço efetivamente público.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com os espaços de conflito, como a Avenida Hercílio Luz e seu passeio central, e com os estabelecimentos de atendimento noturno, conforme apontado no tópico sobre o centro-leste e a noite. Tais questões refletem-se nas colagens, feitas sob fotografias tiradas durante a apropriação noturna da área.





## Articulação com o Sistema Integrado de Transporte

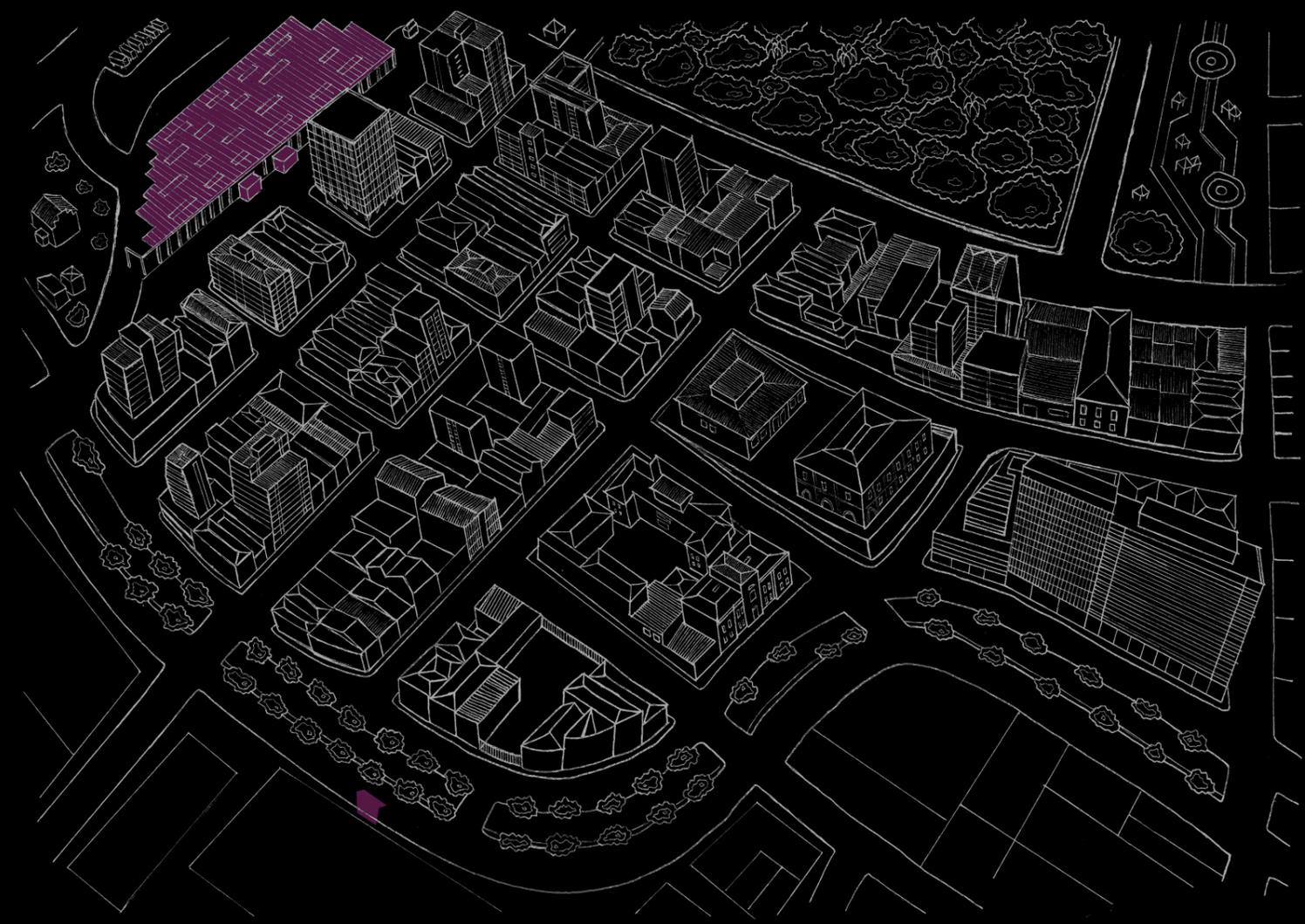
- Organização de exposições e intervenções, contempladas através da Legislação Municipal de Apoio à Cultura Queer, no Sistema Integrado de Transporte de Florianópolis.

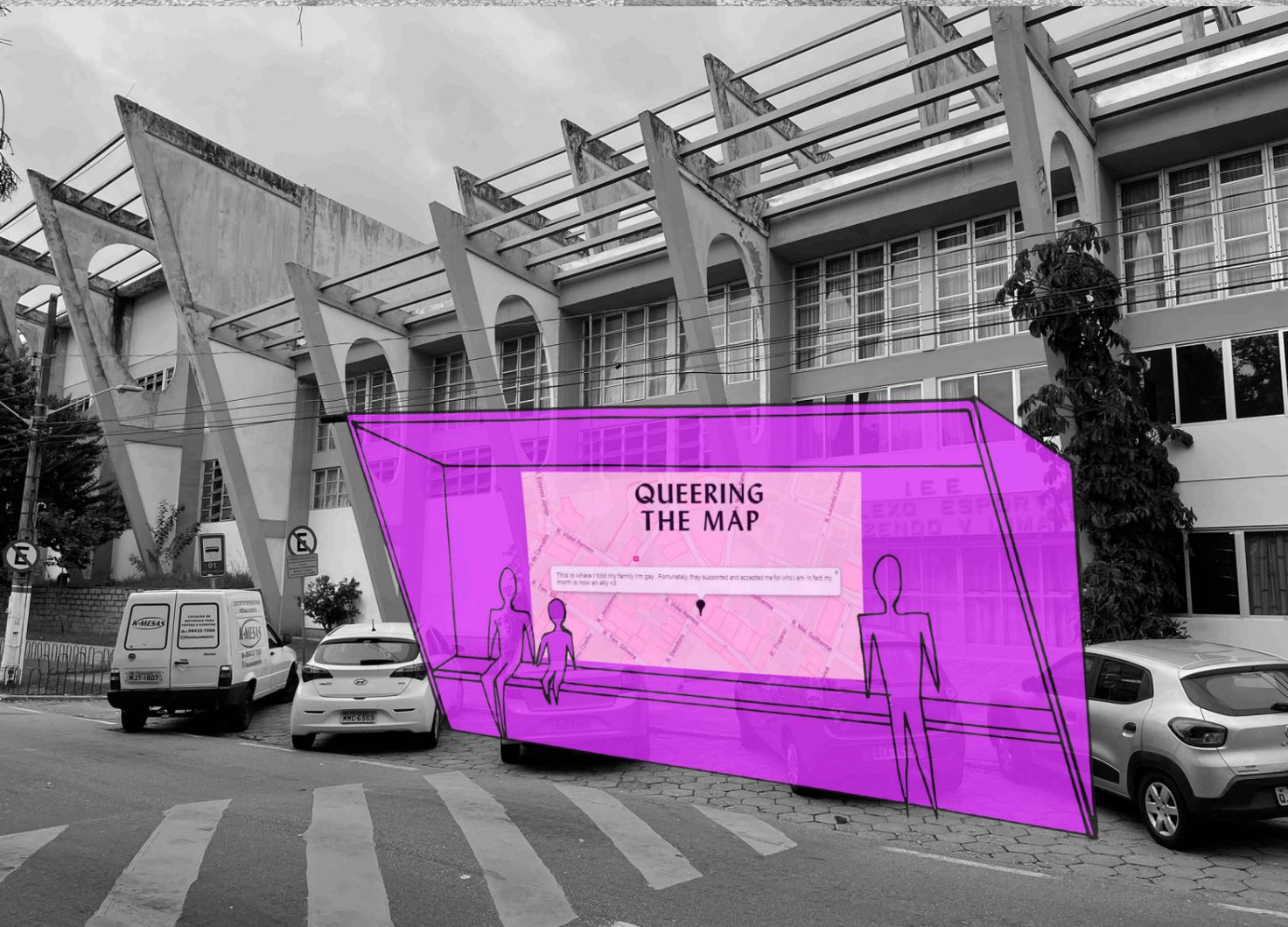
Quando cabível, articular exposições temporárias nos veículos de transporte coletivo do município, em associação aos projetos que se encontram nos Terminais Integrados de Transporte.

Como exemplo de possibilidades, destaca-se o projeto de curadoria urbana Umbral, apontado anteriormente.

A partir da defesa do conceito de reverberação, e das relações entre arte, movimento e urbanidade, entende-se os Terminais Integrados de Transporte enquanto espaço-tempo privilegiado de manifestação de diferentes sujeitos em uma circulação, em sua maioria, disciplinada. Surge, portanto, como potencial de quebra de conceitos estabelecidos desde a circulação disciplinada, bem como atua através de memória urbana enquanto instrumento de reverberação. Destaca-se enquanto importante instrumento a partir da lógica polinuclear de configuração contemporânea da cidade de Florianópolis, de essencial articulação para o processo de reverberação.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com o Terminal Cidade de Florianópolis, o “Terminal Velho”, e o ponto de ônibus localizado em frente ao Instituto Estadual de Educação (IEE), na Avenida Hercílio Luz.





## Diretrizes para imóveis abandonados e sem uso

- Estabelecimento de equipamentos públicos, nos imóveis abandonados ou sem uso, que funcionem de forma a reforçar a atuação de políticas de reconhecimento já existentes na região.

Destaca-se, como exemplo, espaços físicos para produtoras culturais, e também espaços que contribuam com a ação de entidades já atuantes na área - como o Instituto Arco-Íris - como centros de assistência à população de rua e centros de capacitação para trabalho.

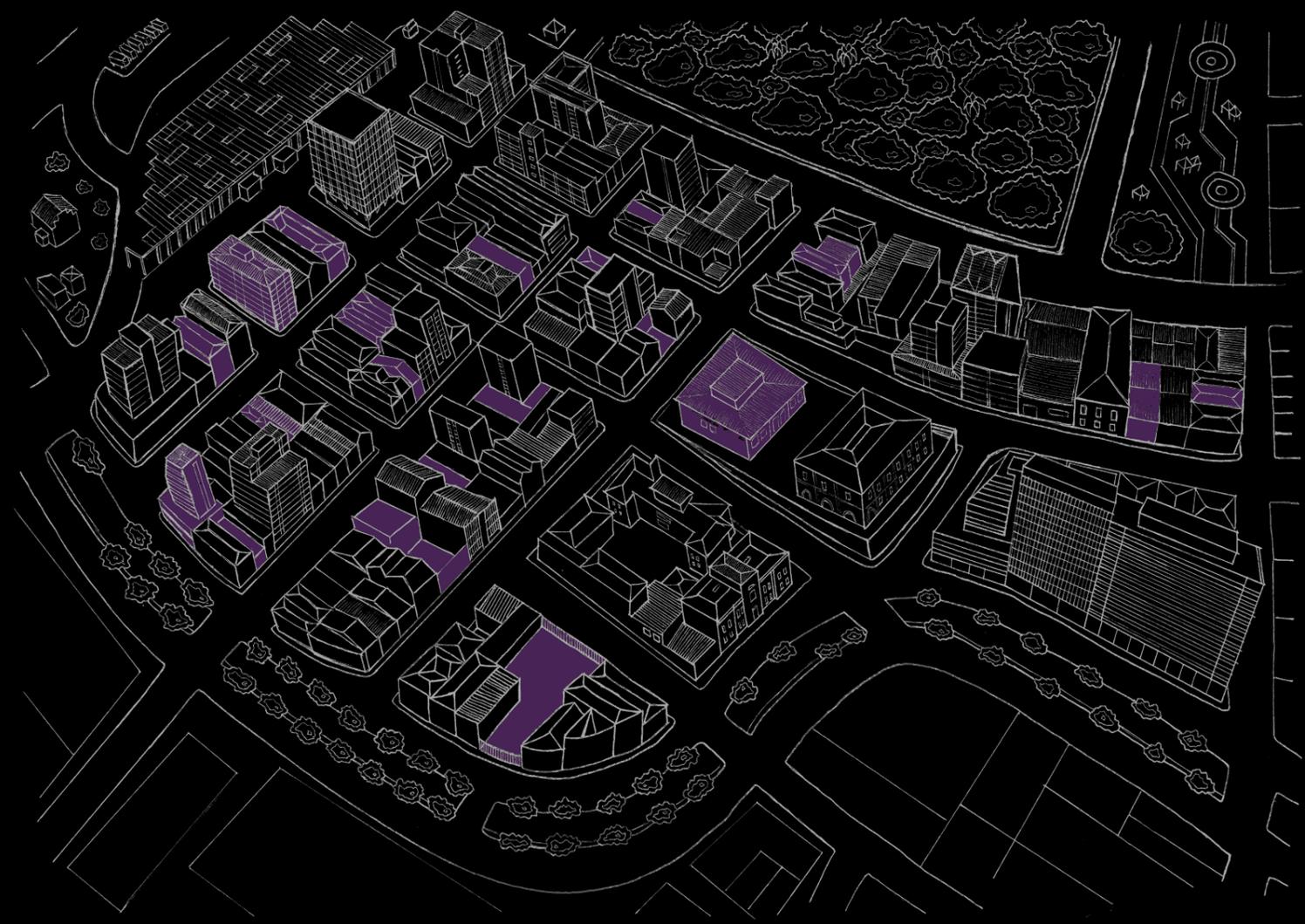
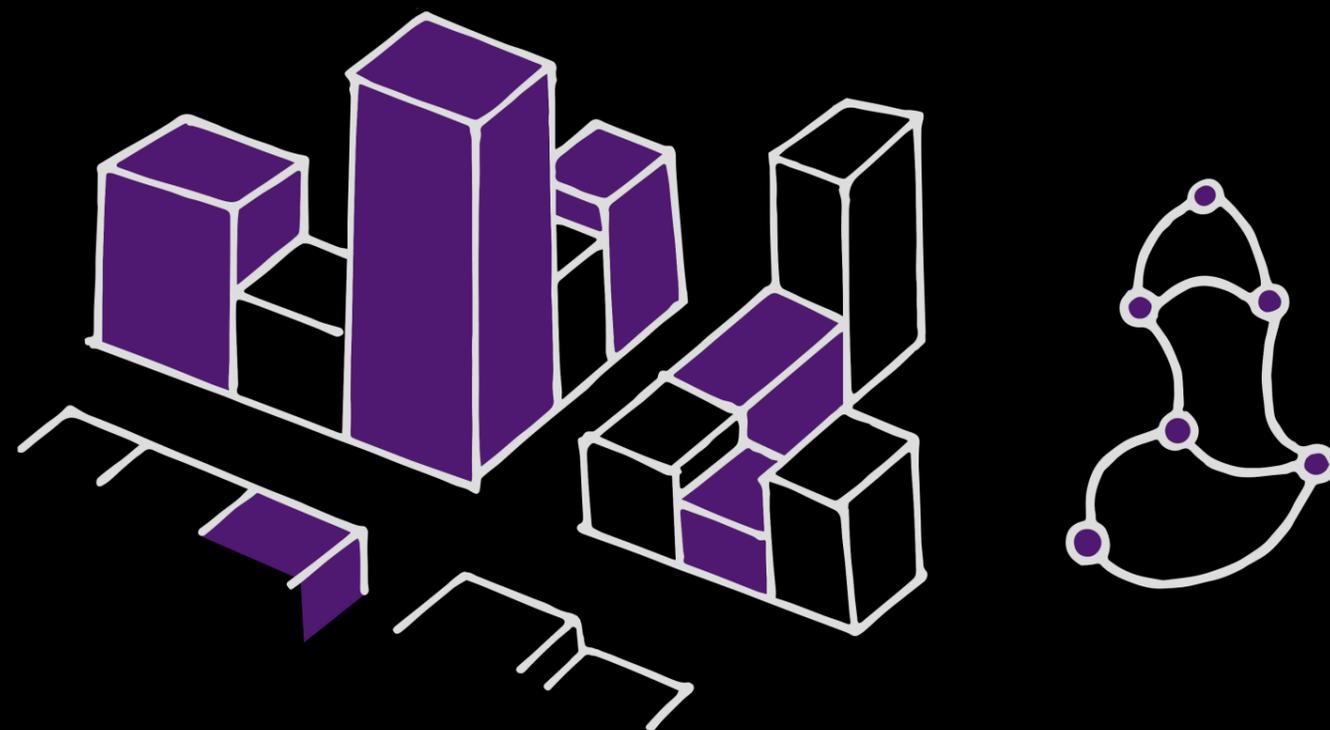
- Incentivo à habitação de uso misto nos imóveis abandonados ou sem uso. Inclui-se formas de habitação como hotéis e albergues.

- Incentivo a usos outros no lugar de espaços destinados aos carros, como estacionamentos, favorecendo o uso de transporte público.

Objetiva-se, com o uso habitacional misto nas edificações ociosas da área, a garantia de uma maior ocupação da área fora do horário comercial. A questão da moradia contribui, inclusive, com a percepção de segurança local, visto gerar um maior movimento na região. O uso misto segue de acordo com as ocupações comerciais já existentes na região, e que vem consolidando uma apropriação gradual no período da noite e fins de semana. Já os possíveis usos como hotel e albergue, além da questão de ocupação da área, dialoga com o conceito de “diáspora queer”.

Já com o favorecimento do uso de transporte público na área, em detrimento do automóvel privado, articula-se também a ocupação da área com a política de Articulação com o Sistema Integrado de Transporte. Desta forma, além de melhorias em questões de mobilidade e sustentabilidade, tem-se um maior alcance de encontro com práticas críticas de arte por parte dos sujeitos que circulam na área.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com os imóveis, levantados durante as visitas ao lugar, que se encontravam ociosos, abandonados, para alugar e espaços de estacionamento. Nas colagens representa-se possibilidades como um espaço físico para a produtora Bapho Cultural, e a realização do Transforma - Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina em um estacionamento que ocupa um grande espaço entre a Rua General Bittencourt e a Av. Hercílio Luz.





ADEH  
CineMídia  
O II  
PRIMEIRA  
**TRANS  
FORMA**  
*Festival de Cinema*  
DA DIVERSIDADE DE  
SANTA CATARINA



## Articulação da Parada da Diversidade com exposições itinerantes

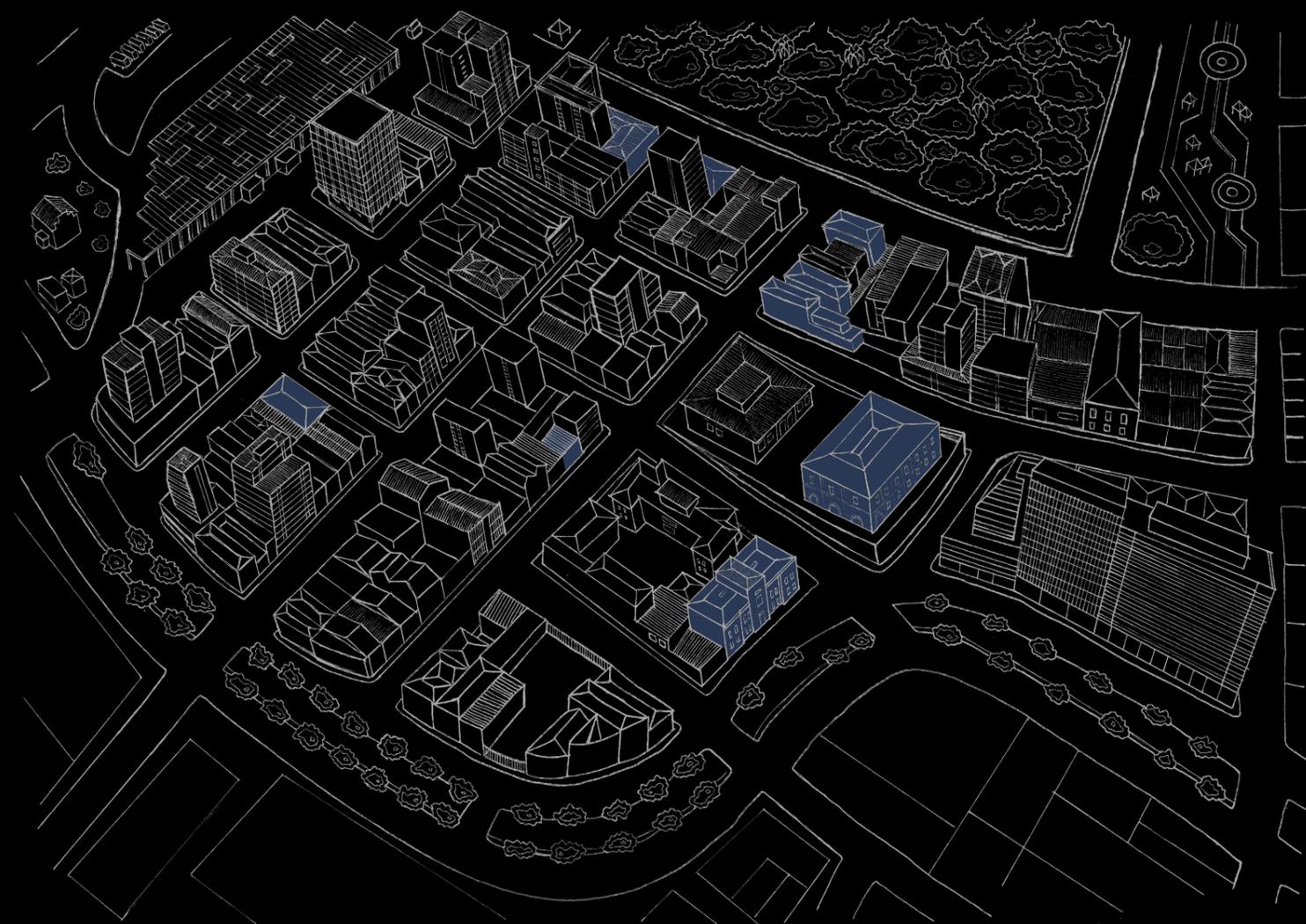
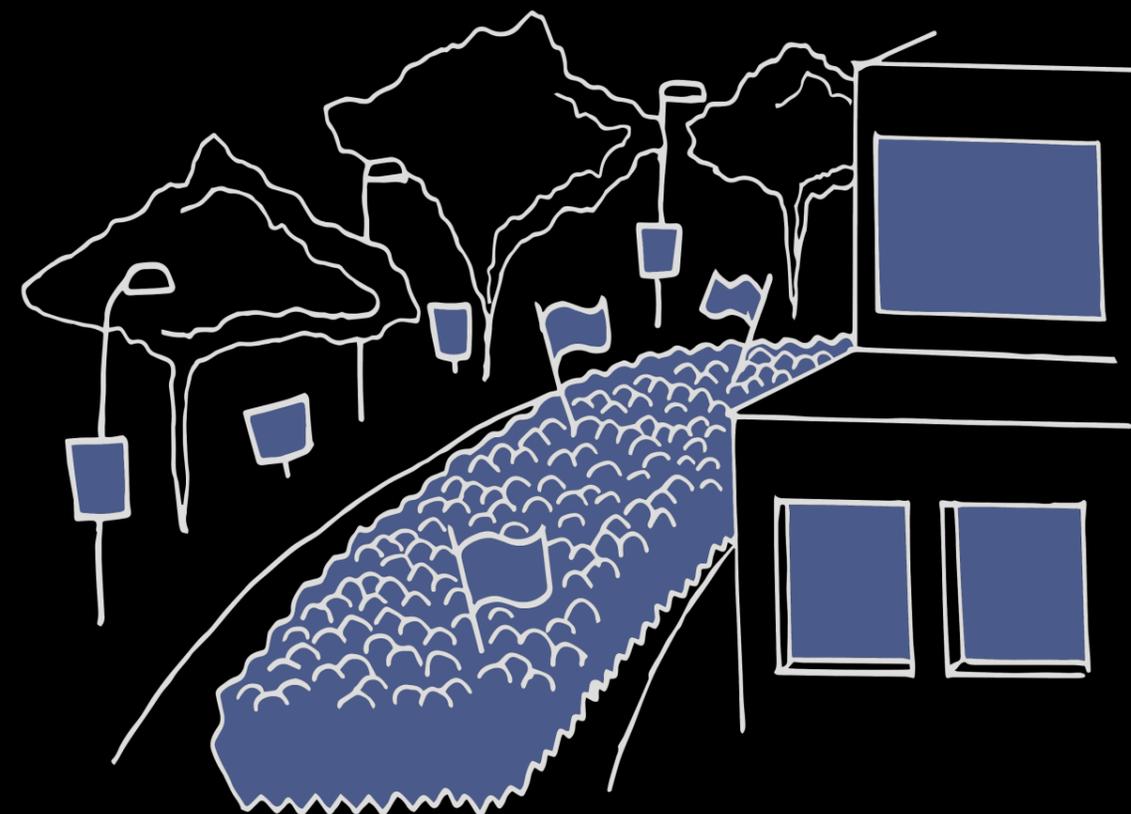
- Mudança de localização da Parada da Diversidade para o eixo Avenida Beiramar Norte - Centro Fundacional.
- Articulação com exposições temporárias e itinerantes de reconstituição histórica do movimento queer em Florianópolis.
- Adição do dia 28 de junho, Dia Internacional do Orgulho LGBTQIA+, no Calendário Oficial da Fundação Municipal de Cultura.

A mudança de localização da Parada dá-se por questões de visibilidade, visto o eixo Av. Beira-mar Norte - Centro Fundacional funcionar enquanto lócus privilegiado de manifestação. Visto a importância da Revolta de Stonewall, que levou a realização da primeira Parada de Orgulho, é de grande importância que a configuração espacial do evento funcione de forma que este alcance o maior número de pessoas, para que assim possa reverberar em seu máximo potencial.

Objetiva-se a articulação com exposições temporárias e itinerantes de dissenso queer, bem como de reconstituição histórica do movimento, para que através de memória urbana possa ser entendido o evento enquanto irrupção de uma coletividade queer que busca atualizar o princípio da igualdade, e não como produto de um consenso identitário, de um "carnaval fora de época" para gerar lucro ao turismo do pink market.

É uma questão de entender, também, que cultura queer é cultura popular, e portanto a existência de uma agenda de exposições queer nos museus da cidade contribui com uma inserção queer dentro do circuito de arte e cultura do município.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com as instituições culturais existentes na área e Organizações Não Governamentais. Destaca-se nas colagens a realização da Parada no trecho de chegada ao Terminal Velho, bem como a aplicação de uma agenda queer em parceria com instituições como o Instituto Arco-Íris e o Museu da Escola Catarinense.



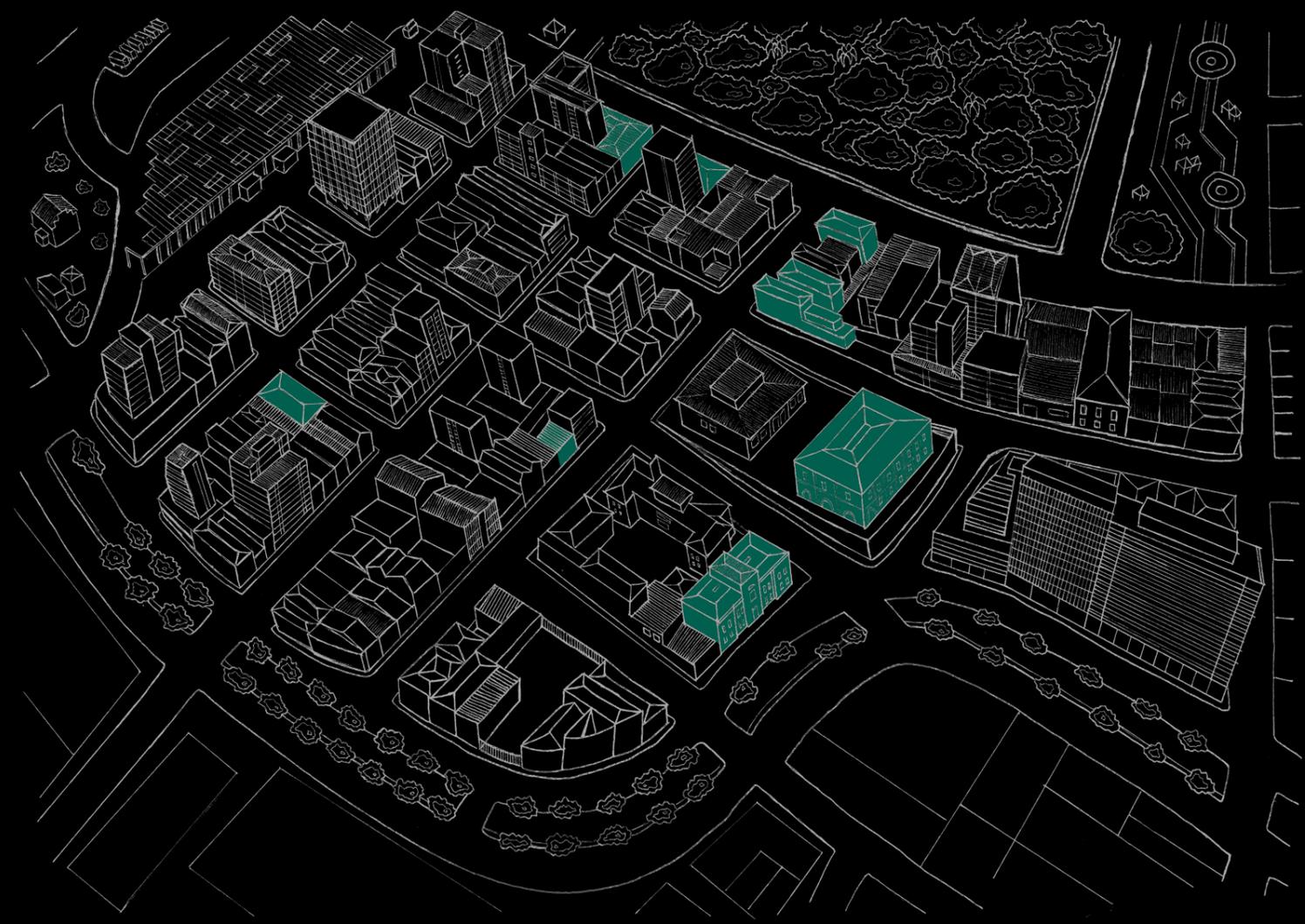


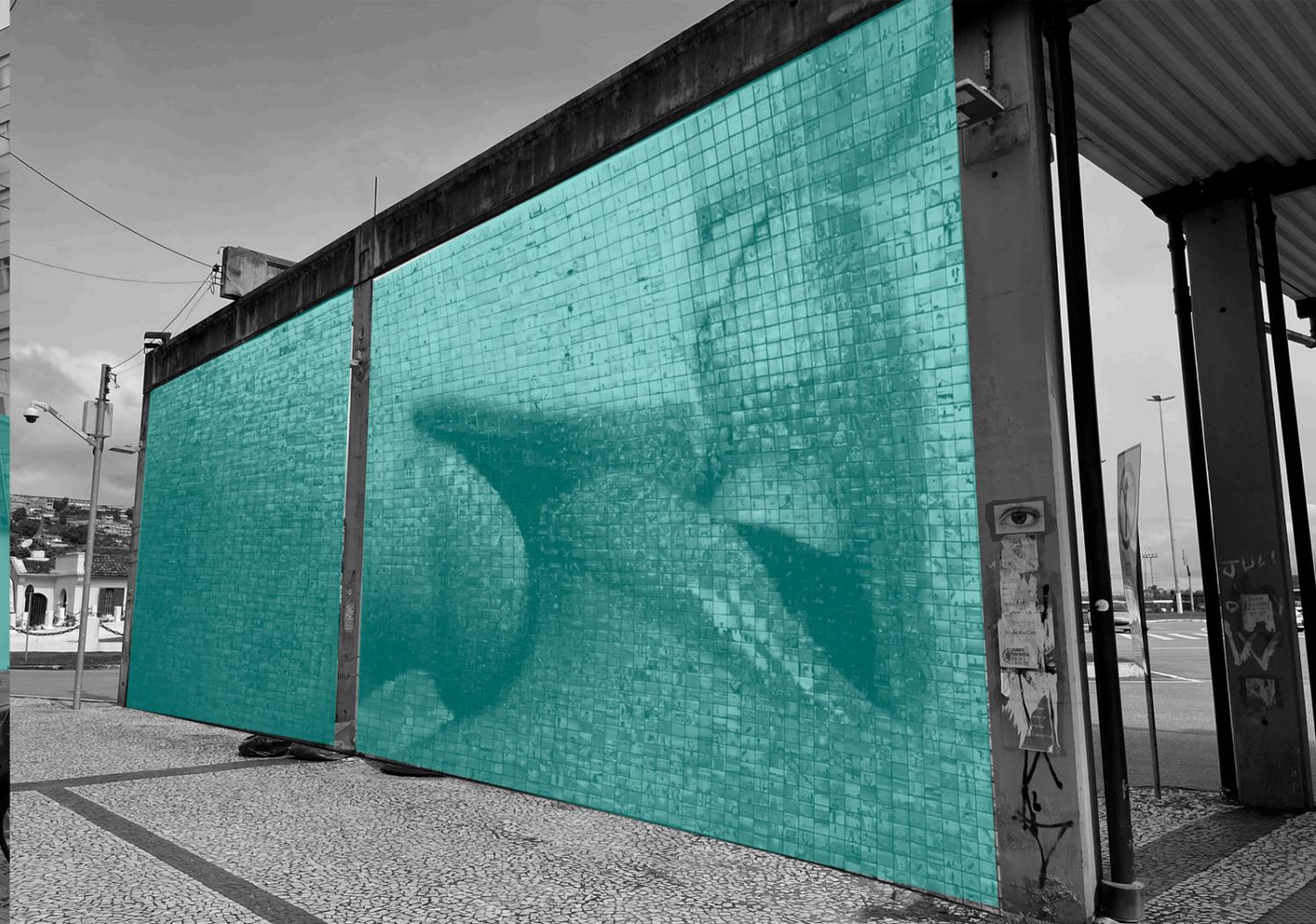
## Intercâmbio cultural queer

- Intercâmbio cultural de artistas e projetos artísticos de outras cidades do Brasil, e também do exterior.

Através da política de Legislação Municipal de Apoio à Cultura Queer defende-se o intercâmbio cultural queer com outras cidades do Brasil e exterior a partir da perspectiva da diáspora queer, de que “estamos em todos os lugares”. Destaca-se o dissenso enquanto elemento inerente do espaço comum na configuração das cidades contemporâneas, e busca-se, assim, estimular a criação de uma rede de artistas e coletivos queer, bem como fomentar a expressão criativa do cenário local através de novas possibilidades de intervenção.

Para a espacialização desta política cultural no croqui, trabalhou-se com as Instituições Culturais e Organizações não-governamentais na área, que estariam aptas a receber o intercâmbio cultural. Já nas colagens destaca-se possibilidades de ocorrência deste intercâmbio cultural, como intervenções na Avenida Hercílio Luz e no Terminal Velho, exposições no Museu Victor Meirelles e participação nas feiras já existentes na região.





## 6.2 - considerações: o urbanismo queer

Faz-se, posteriormente às proposições de políticas culturais públicas articuladas ao território urbano e suas representações através de colagens, considerações sobre o entendimento que resultou do trabalho entre a articulação de estudos culturais urbanos com a Teoria Queer.

Entendo que o urbanismo queer é este urbanismo transgressor, que busca explicitar as cicatrizes da arena pública enquanto um ambiente de dissenso, de uma educação estética sob perspectiva agonista. É através deste que se pode quebrar os consensos forjados na experiência urbana e garantir o reconhecimento na cidade através de uma urbanidade para todos, visto que feita por todos.

Vejo o urbanismo queer como esse projeto urbano de protagonismo de sujeitos dissidentes, através da prática crítica de arte e de seu estímulo através de políticas públicas culturais que garantam uma frequência de projetos e eventos dispersos, através de planejamento urbano, pela respectiva área. Não se trata de uma gestão nos moldes do empreendedorismo urbano, mas de subversão de usos e circulações disciplinados. É um urbanismo que expande e complexifica as possibilidades de uso do tempo livre, enquanto livre de fato.

Acredito que, para mim, este trabalho trouxe mais perguntas do que respostas, e isso me parece fazer sentido ao trabalhar com a Teoria Queer, visto não seguir aqui um modelo pragmático ou solução vertical. Trata-se de entender as complexidades de determinado espaço e tempo, e de como estes estão em constante reconfiguração. O urbanismo queer deve, portanto, questionar a sua própria relação com o espaço e o tempo, e reconfigurar-se junto destes.

Neste sentido de movimento, considero o urbanismo queer como este urbanismo que transborda dos espaços privados para a rua, como figura do espaço público. Uma forma de apropriação do espaço que subverte, inclusive, a lógica binária entre público e privado, visto articular os espaços, supostamente privados, com o espaço público através de projetos, exposições e eventos culturais, e que assim reverbera através de uma memória urbana nos sujeitos que desta cidade apropriam-se.

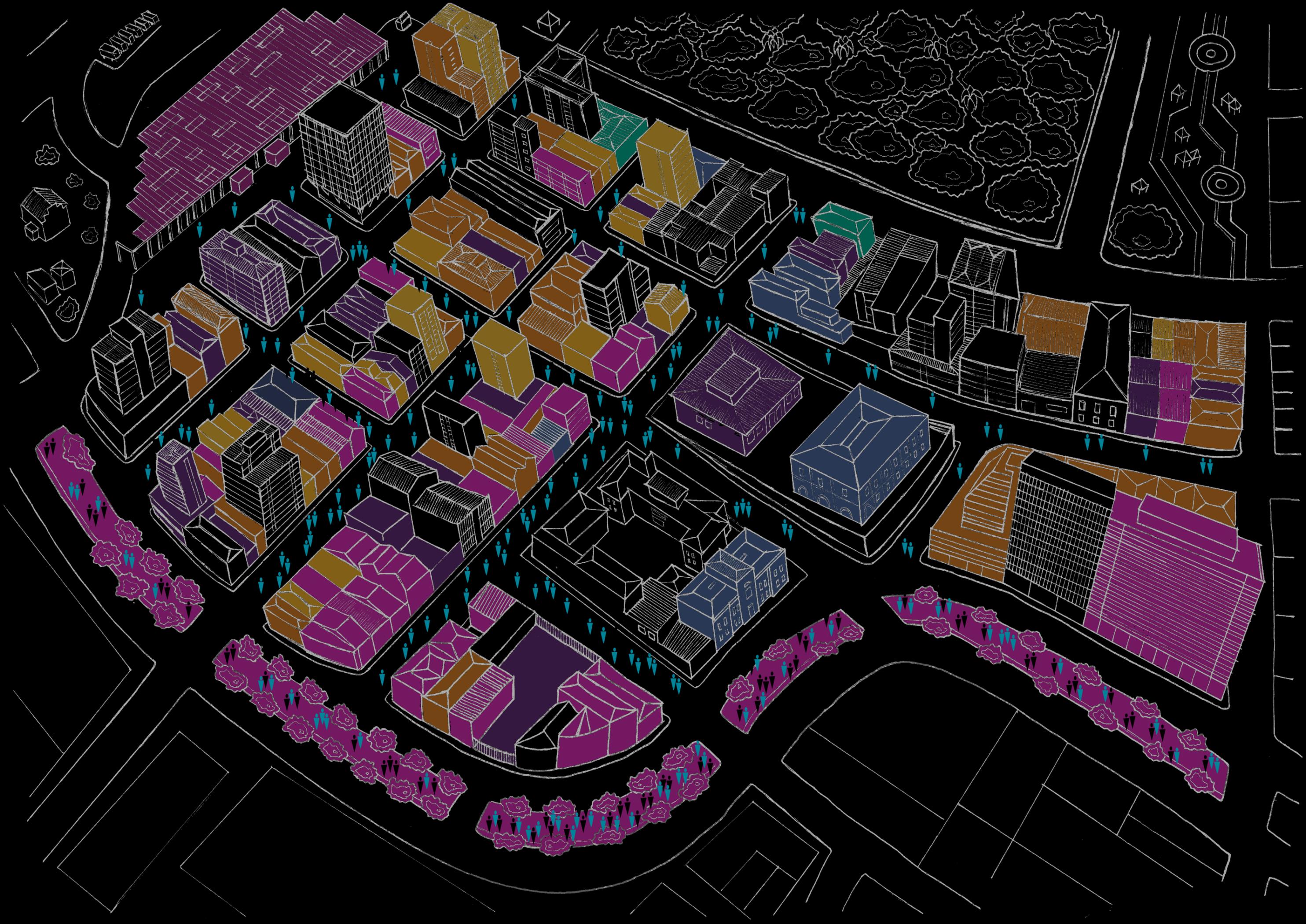
Em relação aos meus devaneios entre as intersecções de práticas críticas de urbanismo e a Teoria Queer, destaco um trecho do MIKOLSCI (2009, p.16) que sinto encaixar nestas considerações:

“A aliança entre os saberes subalternos pode ser a base para o desenvolvimento de ferramentas teórico-metodológicas que permitam o estudo mais acurado das diferenças tanto no que toca à sua criação histórica quanto à sua dinâmica nas relações sociais do presente. Quer seja na comunicação, na educação, na história, nas ciências sociais e até na psicanálise, a Teoria Queer lança o desafio de

compreender como se criam as diferenças e como elas atuam no presente. Objetivo científico com implicações políticas que interessam aos movimentos sociais, pois anuncia o conhecimento necessário para fazer frente aos processos normalizadores que justificam o uso das diferenças como marcadores de hierarquia e opressão.” (MIKOLSCI, 2009, p.16)

Finalizo este ensaio com a ilustração deste cenário de um urbanismo queer, ao ter a aplicação conjunta das políticas culturais propostas, com destaque à ocupação dos sujeitos queer neste - representados através de um calunga colorido.





## referências | conjunto 07

### 7.1 - bibliografia

ARANTES, O. B.; MARICATO, E.; VAINER, C. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **A "virada cultural" do sistema das artes**. Margem Esquerda : Ensaio Marxistas, São Paulo, n. 6, p. 62-75, 2005.

BARRIO, Artur. **SITUAÇÃO T/T, 1.....1970**. 2008. Disponível em: <[http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1\\_22.html](http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1_22.html)>.

BERLANT, L.; WARNER, M. Sexo em Público. In: Jiménez, Rafael M. M. (editor) Sexualidades Transgressoras. Barcelona, Içaria, 2002. p.229-257.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B.. **Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana**. Fractal, Rev. Psicol., Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 337-349, Agosto, 2009 .

BRITTO, F. D; JACQUES, P. B. (2008). **Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade**. Cadernos PPG-AU/UFBA, Vol. 7 - Paisagens do Corpo, p.79-86.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução Frederico Bonaldo. - 1º ed. - São Paulo: Editora G. Gili, 2013. 188p. Título original: Walkscapes: el andar como practica estetica.

CARVALHO, C. O; JÚNIOR, G. S. M. 2017. **"Isto é um lugar de respeito!": A construção heteronormativa da cidade-armário através da invisibilidade e violência no cotidiano urbano**. Revista de Direito da Cidade - Vol. 09 - nº1.

CARVALHO, C. O. de; JÚNIOR, G. S. M. (2019). **'Ainda vão me matar numa rua': direito à cidade, violência contra LGBTs e heterocisnormatividade na cidade-armário**. Revista De Direitos E Garantias Fundamentais, 20(2), 143-164.

CIRCUITO Arte Urbana. 2017. Disponível em: <<https://centrosapiens.com.br/circuito-baixo-centro/rota-arte-urbana/>>.

CRAVO, Leandro José de Almeida, ROSSETTO, Adriana Marques e STORCH, Adriana Carvalho da Silva. **Florianópolis: os planos diretores aprovados entre 1955 e 2014**. In: Congresso de Cadastro Técnico Multifinalitário e Gestão Territorial,

Florianópolis, 2016

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1 - A vontade de saber**. 1976. Edições Graal Ltda. Glória, Rio de Janeiro, RJ. 13ª Edição, 1999.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e meio urbano: elementos de formação da estética extramuros no Brasil**. 2007. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12052010-111218/>>.

GAMSON, J. **As sexualidades, a teoria queer e a pesquisa qualitativa**. In: DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. O Planejamento da Pesquisa Qualitativa. Porto Alegre: Artmed/Bookman, p.345-363, 2006.

HARVEY, David. **A liberdade da cidade**. 2013. Revista Urbânia 3. Editora Pressa.

HARVEY, David: **Cidades Rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana**. 2014.

JEUDY, H. P. **Les usages sociaux de l'art**. Paris: Circé, 1999.

KENDZIOR, Sarah. **The peril hipster economics**. Disponível em: <[https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/05/peril-hipster-economics-2014527105521158885.html?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com.br](https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/05/peril-hipster-economics-2014527105521158885.html?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br)>. Maio, 2014.

KRENAK, Ailton. **Do tempo**. 2020. Participação no Seminário Perspectivas anticoloniais, na abertura da 7ª. Edição da MITSP - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. 06/03/2020. Sesc Av. Paulista. Mesa 1: Do tempo - Ailton Krenak e Paulo Arantes. Transcrição Sonia Sobral.

LEFEBVRE: **O direito à cidade**. 1968. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEPECKI, André. **Corepolítica e coreopolícia**. Ilha, v.13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011).

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 1964. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. Proposições, v. 19, nº 2(56), p.17-23, 2008

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer - uma política pós-identitária para a**

**educação.** Rev. Estudos Feministas. 2001

**LUZ E SOMBRA - Ensaio Fotográfico do Projeto Transcidadania.** 2021. Cidade de São Paulo - Direitos Humanos e Cidadania. Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania. Fotografias: Piti Reali.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização.** 2007. Anais do 16º COLE - No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Unicamp, Campinas, São Paulo.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização.** 2009. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182

MONTANER, J. M.; MUXI, Z. (2014). **Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos.** São Paulo: Gustavo Gili. Título original: Arquitectura y política: ensayos para mundos alternativos.

MORESCHI, G.; MARTINS, R.; CRAVEIRO, C. **Pink Market: o marketing em crescimento.** In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 13., 2011, Cuiabá. Anais.... Cuiabá: Intercom, 2011. p. 1 - 12.

MOUFFE, C. **Artistic Activism and Agonistic Spaces.** Art & Research: a journal of ideas, contexts and methods, London, v.1, n.2, 2007. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>.

NÓR, S.; CAVANUS, A. V.; SOUZA, G. R. F. A. **O Instituto Arco-íris e uma crítica ao Projeto Urbano em Florianópolis.** Arq.urb, São Carlos, v. 21, n. 1, p.76-88, jan. 2018. Quadrimestral. Disponível em: <<https://www.usjt.br/arq.urb/numero-21/5-soraya-nor.pdf>>.

**Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil, 2020.** Disponível em: <<https://observatoriomortesviolentaslgbtibrasil.org/>>

PALLAMIN, Vera Maria. **Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência.** 2013. Tese de livre docência, São Paulo.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana como prática crítica.** In: Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. PALLAMIN, Vera (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). p. 143-147. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Pesquisa Estatísticas do Registro Civil. Tabela 4406 - Casamentos, por mês do registro, estado civil dos cônjuges, grupos de idade dos cônjuges e lugar do registro. Sistema IBGE de Recuperação Automática - SIDRA. Disponível em: <<https://sidra>

[ibge.gov.br/tabela/4406](https://ibge.gov.br/tabela/4406)>. Acesso em 20, fev. 2022.

PESQUISA FÓRUM SETORIAL DE CULTURA LGBTI+ DE FLORIANÓPOLIS. Junho, 2020.

II Plano Municipal de Políticas Públicas e Direitos Humanos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais – LGBT. Florianópolis / Santa Catarina

PRECIADO, P. B. **Quem defende a criança queer?** Desarquivo.org. Disponível em: <[https://desarquivo.org/sites/default/files/preciado\\_paul\\_b\\_crianca\\_queer\\_0.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/preciado_paul_b_crianca_queer_0.pdf)> Acesso em: 08 de abril, 2022. Tradução: Fernanda Nogueira.

QUEIROZ, Igor Henrique Lopes de. **A Capital Gay do Brasil: política, turismo, economia e a construção de imagens acerca de Florianópolis – SC através das páginas jornalísticas (1999 – 2006).** Santa Catarina em História, Florianópolis, v. 2, n. 8, p.1-21, jan. 2014. In memoriam de Igor Henrique Lopes de Queiroz.

Relatório Final da IX Conferência Municipal de Cultura de Florianópolis - 20, 21 e 22 de outubro de 2021. 2021. Secretaria Municipal da Cultura, Esporte e Lazer; Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes - FCCFC; Conselho Municipal de Cultura de Florianópolis - CMPCF.

SOUSA, J. **O plano diretor de 1952-1955 e as repercussões na estrutura urbana de Florianópolis.** 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94156>.

SOUZA, Alberto Carneiro Barbosa de; Féres-Carneiro, Terezinha (Orientadora). **“Se ele é artilheiro, eu também quero sair do banco”: um estudo sobre a coparentalidade homossexual.** Rio de Janeiro, 2008. 71p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SUGAI, Maria Inês. **Segregação Silenciosa: Investimentos públicos e dinâmica socioespacial na área conurbada de Florianópolis (1970-2000).** Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

**Stonewall Uprising.** 2010. Direção: Kate Davis; David Heilbroner. 1h21m.

## 7.2 - notícias

CASALI, L.; RHODE, B. **Florianópolis: LGBT-friendly para quem?**. Cotidiano UFSC. 20 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://cotidiano.sites.ufsc.br/florianopolis-lgbt-friendly-para-quem/>>. Acesso em: 16, jan. 2022.

COLOSSO, Paolo. **Coronavírus: escancaramento da realidade urbana e saídas possíveis**. 2020. Carta Capital, por BR Cidades. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/coronavirus-escancaramento-da-realidade-urbana-e-saidas-possiveis/>>. Acesso em:

G1. **Assassinato de jovem gay brasileiro causa comoção na Espanha**. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/05/assassinato-de-jovem-de-origem-brasileira-causa-comocao-na-espanha.ghtml>>. Acesso em 22, jan. 2022.

Passeio Marielle Franco. Carla Ayres Vereadora. Disponível em: <<https://carlaayres.com.br/passeio-marielle-franco/>>. Acesso em 02, abr. 2022.

SOBRINHO, Wanderley Preite. 2019. **Brasil registra uma morte por homofobia a cada 16 horas, aponta relatório**. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/02/20/brasil-matou-8-mil-lgbt-desde-1963-governo-dificulta-divulgacao-de-dados.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 21, jan. 2022.

## 7.3 - lista de figuras

Imagem 1: Protesto na Espanha devido ao assassinato de Samuel  
Fonte: BBC News | Brasil, 'Ele foi morto por ser gay': os protestos na Espanha após morte de jovem de origem brasileira. 06, jul. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57734761>>. Acesso em: 22 jan. 2022.

Imagem 2:: Protesto na Espanha devido ao assassinato de Samuel  
Fonte: Da Redação, Veja. Assassinato de jovem gay de origem brasileira gera protestos na Espanha. 06, jul. 2021. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/assassinato-de-jovem-gay-de-origem-brasileira-gera-protestos-na-espanha/>>. Acesso em: 22 jan. 2022.

Imagem 3: Projeto Transcidadania  
Fonte: Transcidadania, Projetos e Iniciativas, KOINONIA. Disponível em: <<https://kn.org.br/projetos-e-iniciativas/transcidadania>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Imagem 4: Maria Aline, Projeto Transcidadania  
Fonte: fotografia de Piti Reali, Luz e Sombra, p.29

Imagem 5: Projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis.  
Fonte: Carnaval é direito à cidade!, Notícias, Instituto Pólis. 2020. Disponível em: <<https://polis.org.br/noticias/carnaval-e-direito-a-cidade/#:~:text=O%20carnaval%20>

de%20rua%2C%20livre,vida%20e%20do%20espa%C3%A7o%20p%C3%ABlico!>.  
Imagem 6: Projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis.

Fonte: Carnaval é direito à cidade!, Notícias, Instituto Pólis. 2020. Disponível em: <<https://polis.org.br/noticias/carnaval-e-direito-a-cidade/#:~:text=O%20carnaval%20>

de%20rua%2C%20livre,vida%20e%20do%20espa%C3%A7o%20p%C3%ABlico!>.  
Imagem 7: Lambe do projeto Carnaval é direito à cidade, Instituto Pólis.

Fonte: Carnaval é direito à cidade!, Notícias, Instituto Pólis. 2020. Disponível em: <<https://polis.org.br/noticias/carnaval-e-direito-a-cidade/#:~:text=O%20carnaval%20>

de%20rua%2C%20livre,vida%20e%20do%20espa%C3%A7o%20p%C3%ABlico!>.  
Imagem 8: New Look.

Fonte: FFW, Arte, Histórias da moda: performance de minissaia de Flavio de Carvalho é lembrada em nova exposição. 2019. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaia-de-flavio-de-carvalho-e-lembrada-em-nova-exposicao/>>.

Imagem 9: Experiência n3, Flávio de Carvalho, 1956.

Fonte: Arte!Brasileiros, Flávio de Carvalho: uma experimentação permanente. Por Maria Hirszman. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/flavio-de-carvalho-uma-experimentacao-permanente/>>.

Imagem 10: Drag Suzaninha.

Fonte: Tudo Sobre Floripa, Selma Light é convidada do Festival Risonópolis nesta quinta (1º). 2018. Disponível em: <[http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc\\_noticias/selma\\_light\\_e\\_convidada\\_do\\_festival\\_risonopolis\\_nesta\\_quinta\\_1](http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc_noticias/selma_light_e_convidada_do_festival_risonopolis_nesta_quinta_1)>.

Imagem 11: Drag Selma Light na Parada da Diversidade.

Fonte: Fotografia de Eraldo Junior Gomes/Gandaia Cultural. Disponível em: <<https://www.guiagayfloripa.com.br/noticias/cidadania/parada-lgbti-de-floripa-divulga-data-de-2019>>.

Imagem 12: Situação T/T, 1, Artur Barrio, 1970.

Fonte: BARRIO, Artur. SITUAÇÃO T/T, 1.....1970. 2008. Disponível em: <[http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1\\_22.html](http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1_22.html)>.

Imagem 13: Primeira Parada do Orgulho Gay, em Nova Iorque, 1970.

Fonte: Politize!, Rebelião de Stonewall: qual a sua importância para o movimento LGBT+ nos dias atuais?, por Maria Julia Guedes. 2021. Disponível em: <[https://www.politize.com.br/rebeliao-de-stonewall/?doing\\_wp\\_cron=1652126374.7209970951080322265625](https://www.politize.com.br/rebeliao-de-stonewall/?doing_wp_cron=1652126374.7209970951080322265625)>.

Imagem 14: Walking: Holding, Rosana Cade.

Fonte: fotografia de Rosie Healey, Glasgow. Disponível em: <<https://www.rosanacade.co.uk/walking-holding>>.

Imagem 15: Fachada do Stonewall Inn.

Fonte: fotografia de Johannes Jordan. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/06/revolta-de-stonewall-tudo-sobre-o-levante-que-deu-inicio-ao-movimento-lgbt.html>>.

Imagem 16: Primeira Parada do Orgulho Gay, em Nova Iorque, 1970.

Fonte: STONEWALL: A ORIGEM DO ORGULHO LGBT+ CONTRA A OPRESSÃO ESTATAL, Ideias Radicais. Disponível em: <<https://ideiasradicais.com.br/stonewall-orgulho-lgbt/>>.

Imagem 17: Projeto Coca-cola, Cildo Meireles (1970)

Fonte: Fotógrafo William Gomes. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/insert%C3%A7%C3%B5es-em-circuitos-ideol%C3%B3gicos-projeto-coca-cola-cildo-meireles/8QFtzKFoty9-Gw?hl=pt>>.

Imagem 18: Projeto Cédula, Cildo Meireles (1970)

Fonte: Catálogo das Artes, Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula - 1970. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tcPUz/>>.

Imagem 19: Carretilleras i La Entrega, Teresa Margoles, no projeto Umbral.

Fonte: James Cohan, Teresa Margolles at Arc de Triomf Metro Station, UMBRAL: 13 Intervencions al Metro. 2019. Disponível em: <<https://www.jamescohan.com/public-exhibitions/teresa-margolles-at-arc-de-triomf-metro-station?view=slider#4>>.

Imagem 20: The List, Banu Cennetoglu, no projeto Umbral.

Fonte: LYNES, K. MORGENSTERN, T. PAUL, I. A. (eds.) Moving Images - Mediating Migration As Crisis. Media Studies, Volume 64. 2020. P. 170.

The List na colagem de Articulação com o Sistema Integrado de Transporte

Fonte: @womensart1. Disponível em: <<https://twitter.com/womensart1/status/1029996836713627648?lang=eshttps://twitter.com/womensart1/status/1029996836713627648?lang=es>>.

Imagem 21: El món neix en cada besada, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.

Imagem 22: El món neix en cada besada, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.

Imagem 23: El món neix en cada besada, Joan Fontcuberta, 2014.

Fonte: Acervo pessoal.

Imagem 24: Vista aérea do município de Florianópolis.

Fonte: Google Earth Pro.

Imagem 25: Recorte de notícia sobre proibição de casamentos homoafetivos.

Fonte: G1. Promotor diz que proibição de casamentos gays não é preconceito: Henrique Limongi vetou duas uniões homoafetivas em Florianópolis. OAB pediu providências contra o magistrado do Ministério Público. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/08/promotor-se-pronuncia-sobre-proibicao-de-unioes-homoafetivas.html>>.

Imagem 26: Recorte de notícia sobre a Parada do Orgulho LGBTQ+ de Florianópolis. Fonte: Destino Florianópolis, Edson Ribeiro. Parada do Orgulho LGBTQ+ é impedida de acontecer na Beira-Mar. 2017. Disponível em: <<https://destinoflorianopolis.com.br/parada-do-orgulho-lgbt-e-impedida-de-acontecer-na-beira-mar/#:~:text=Parada%20do%20Orgulho%20LGBT%2B%20%20%20%20impedida%20de%20acontecer%20na%20Beira%20Mar,-Autor%3A%20Edson%20Ribeiro&text=A%20determina%C3%A7%C3%A3o%20%20%20da%20prefeitura,ao%20impacto%20na%20mobilidade%20urbana>>.

Imagem 27: Recorte de tela do Mapa Cultural de SC.

Fonte: Mapa Cultural de SC. Disponível em: <<http://mapacultural.sc.gov.br/>>.

Imagem 28: Recorte de tela do IdCult Floripa.

Fonte: IdCult Floripa. Disponível em: <<https://floripa.idcult.com.br/plataforma/>>.

Imagem 29: Recorte de tela dos Indicadores Culturais do IdCult Floripa.

Fonte: IdCult Floripa. Disponível em: <<https://floripa.idcult.com.br/plataforma/>>.

Imagem 30: Chamada do Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBTQ+ da Cultura de Santa Catarina

Fonte: Perfil @setorialculturalglt, Instagram.

Imagem 31: Dados da pesquisa Mapeamento: Trabalhadoras(es) LGBTQ+ da Cultura de Santa Catarina

Fonte: PESQUISA FÓRUM SETORIAL DE CULTURA LGBTI+ DE FLORIANÓPOLIS. Junho, 2020.

Imagem 32: Recorte de tela Mapa LGBTI+.

Fonte: Nohs Somos. Disponível em: <<https://mapalgbti.nohssomos.com.br/>>.

Imagem 33: Recorte de tela do aplicativo Street Art Tour.

Fonte: Street Art Tour. Disponível em: <<https://www.streetarttour.com.br/sobre-o-projeto/>>.

Imagem 34: Recorte de tela do Mapeamento de Arte Pública.

Fonte: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis. Disponível em: <<http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/mapasdarede/artepu->

blica.html>.

Imagem 35: Região leste do centro fundacional de Florianópolis.

Fonte: Google Earth Pro.

Imagem 36: Zoneamento da área de recorte conforme o Plano Diretor de 2014.

Fonte: Geoprocessamento Corporativo da Prefeitura de Florianópolis. Disponível em: <<http://geo.pmf.sc.gov.br/>>.

Imagem 37: Os circuitos apresentados pelo projeto Centro Sapiens.

Fonte: Centro Sapiens.

Imagem 38: Os circuitos apresentados pelo projeto Centro Sapiens.

Fonte: SOBRE O CENTRO SAPIENS. Disponível em: <<https://centrosapiens.com.br/sobre/>>.

Imagem 39: The Naked City, 1957, mapa psicogeográfico situacionista de Guy Debord.

Fonte: Vitruvius. Arqutextos. LEONIDIO, Otávio. Guy Debord e Robert Smithson - Espaço, tempo e história. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>>.

Imagem 40: Localização do Passeio Marielle Franco.

Fonte: Passeio Marielle Franco, Carla Ayres. Disponível em: <<https://carlaayres.com.br/passeio-marielle-franco/>>.

Imagem 41: Plataforma Queering the Map.

Fonte: LAROCHELLE, Lucas. Queering the Map. Disponível em: <<http://lucaslarochelle.com/queering-the-map>>.

Imagem 42: Recorte de tela de relato na plataforma Queering The Map.

Fonte: Queering the Map. Disponível em: <<https://www.queeringthemap.com/>>.

Imagem 43: Recorte de tela de relato na plataforma Queering The Map.

Fonte: Queering the Map. Disponível em: <<https://www.queeringthemap.com/>>.

Imagem 44: Programação da Maratona Cultural 2022.

Fonte: Rifferama, Confira a programação musical da Maratona Cultural 2022, por Daniel Silva. 2022. Disponível em: <<https://rifferama.com/confira-a-programacao-musical-da-maratona-cultural-2022/>>.

Imagem 45: Thomas Dadam e Arthur Gomes.

Fonte: Além da Imagem, Cultura LGBTQIA+ e as políticas públicas em Florianópolis. Disponível em: <<https://alemdaimagem.com/cinema-e-politica/cultura-lgbtqia-e-as-politicas-publicas-em-florianopolis/>>.

Imagem 46: Parada do Orgulho LGTBQIA+ de Florianópolis.

Fonte: .G1, Parada do Orgulho LGBTQ de Florianópolis é adiada após impasse. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/parada-do-orgulho-lgbt-de-florianopolis-e-adiada-apos-impasse.ghtml>>.

### Esquema Cartografia do Dissenso:

Passeio Marielle Franco, Carla Ayres. Disponível em: <<https://carlaayres.com.br/passeio-marielle-franco/>>.

A CAUSA é legítima - A Batalha da Alfândega é o direito à cidade. Direção e produção de Ricardo Pessetti. Florianópolis: Produtora Parolema, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k2h0x72NdGQ>>.

MARUIM. Após repressão da GMF batalhas de rap procuram regulamentar situação em Florianópolis. Disponível em: <<http://maruim.org/2017/09/07/apos-repressao-da-gmf-batalhas-de-rap-em-procuram-regulamentar-situacao-em-florianopolis/>>.

Redação NSC, NSC Total. GM reprime batalha de rap em Florianópolis e causa discussão sobre uso do espaço público, 2017. Disponível em: <<https://www.nsc total.com.br/noticias/gm-reprime-batalha-de-rap-em-florianopolis-e-causa-discussao-sobre-uso-do-espaco-publico>>.

LUZ, Andréa da, ND+. Restauração do prédio da Alfândega em Florianópolis deve começar em 15 dias, 2019. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/noticias/restauracao-do-predio-da-alfandega-em-florianopolis-deve-comecar-em-15-dias/>>.

G1 SC, G1, Empresas entram com ação de despejo contra beach clubs de Jurerê Internacional. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2019/05/24/empresas-entram-com-acao-de-despejo-contr-beach-clubs-de-jurere-internacional.ghtml>>.

NSC TV, G1, Polícia Militar usa bombas de gás e tiros de borracha em ação no Centro de Florianópolis. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2019/03/01/policia-militar-usa-bombas-de-gas-e-tiros-de-borracha-em-acao-no-centro-de-florianopolis.ghtml>>.

VIEIRA, Mayara; NSC Total. Bares do Centro Histórico de Florianópolis vão fechar mais cedo nos próximos 30 dias. 2019. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/bares-do-centro-historico-de-florianopolis-va-fechar-mais-cedo-nos-proximos-30-dias>>.

@baphocultural, Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/baphocultural/>>.

GADOTTI, Fábio; ND+, Projeto que homenageia Marielle Franco em Florianópolis é desarquivado. 2021. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/politica-sc/projeto-que-homenageia-marielle-franco-em-florianopolis-e-desarquivado/>>.

## 7.3 - apêndice

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar de uma entrevista para o Trabalho de Conclusão de Curso sobre o tema de arte pública, intitulado O transbordar queer como jeito de fazer cidade: o que pode vir à público? - Ensaio sobre a arte-dissenso como potência de sociabilidades dissidentes em Florianópolis.

Esta pesquisa faz parte das atividades sendo desenvolvidas na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso do curso de graduação em arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina e orientado pelo Prof. Dr. Paolo Colosso.

Este *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* está sendo utilizado dentro das atividades da disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso como parte da formação e de forma a prestar informações sobre a pesquisa, deixando claro que a sua participação é inteiramente voluntária, descrevendo os riscos e benefícios, e ajudando você a tomar uma decisão esclarecida sobre sua participação.

Por favor, leia este documento e sinta-se à vontade para realizar qualquer pergunta. Se você aceitar participar desta pesquisa, por favor, assine as duas cópias idênticas deste documento. Uma delas ficará com o pesquisador e a outra é sua.

#### INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA

Meu nome é Matheus Moro Gargioni e sou estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Meu projeto de pesquisa é O transbordar queer como jeito de fazer cidade: o que pode vir à público? - Ensaio sobre a arte-dissenso como potência de sociabilidades dissidentes em Florianópolis.

Se você concordar em participar desta pesquisa, a sua participação será realizada por meio de uma entrevista. A sua participação é inteiramente voluntária e você pode se recusar a responder a qualquer pergunta sem alegar motivo e poderá parar a entrevista por completo a qualquer momento sem prejuízo. Caso aceite participar, a entrevista terá duração aproximada de trinta minutos e nós gostaríamos de gravar o seu áudio para futura transcrição. Você pode recusar a gravação sem qualquer consequência. Neste caso, por favor assinale a opção no final deste documento, na próxima página, e eu tomarei notas durante a entrevista.

#### BENEFÍCIOS

A pesquisa envolve benefícios mínimos diretos aos seus participantes. Você não receberá qualquer tipo de compensação financeira ou se beneficiará materialmente pela sua participação. Ainda que inexistam tais benefícios, as informações compartilhadas contribuirão para a produção de conhecimento sobre arte pública queer no centro fundacional de Florianópolis/SC.

#### CONTATOS

Se você tiver qualquer pergunta, você pode fazê-las agora. Se você vier a ter perguntas ou dúvidas em qualquer outro momento, você pode entrar em contato com o pesquisador responsável Matheus Moro Gargioni por meio do e-mail [matheusmrg96@gmail.com](mailto:matheusmrg96@gmail.com) ou pelo telefone (49) 999148882

**CONSENTIMENTO (POR FAVOR, MARQUE AS OPÇÕES ESCOLHIDAS):**

Eu fui esclarecido sobre os objetivos, riscos e benefícios desta pesquisa. Ao concordar em participar desta pesquisa, eu concordo em ser entrevistado. Minha participação é voluntária e eu fui informado(a) de que eu posso parar a entrevista ou recusar a responder qualquer pergunta sem qualquer tipo de prejuízo ou consequência.

Eu \_\_\_\_\_ que a entrevista tenha o seu áudio gravado.

- permito*  
 *não permito*

Eu \_\_\_\_\_ permanecer anônimo nos trabalhos resultantes desta entrevista.

- desejo*  
 *não desejo*

**NOME E ASSINATURA DO ENTREVISTADO**

Nome (por extenso): Arthur Rogério Gomes

Assinatura: 

Data: 07/04

**NOME E ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL**

Nome (por extenso): Mathus Mero Gorgioni

Assinatura: mathus m. gorgioni

Data: 07/05/2022

**CONSENTIMENTO (POR FAVOR, MARQUE AS OPÇÕES ESCOLHIDAS):**

Eu fui esclarecido sobre os objetivos, riscos e benefícios desta pesquisa. Ao concordar em participar desta pesquisa, eu concordo em ser entrevistado. Minha participação é voluntária e eu fui informado(a) de que eu posso parar a entrevista ou recusar a responder qualquer pergunta sem qualquer tipo de prejuízo ou consequência.

Eu \_\_\_\_\_ que a entrevista tenha o seu áudio gravado.

- permito*  
 *não permito*

Eu \_\_\_\_\_ permanecer anônimo nos trabalhos resultantes desta entrevista.

- desejo*  
 *não desejo*

**NOME E ASSINATURA DO ENTREVISTADO**

Nome (por extenso): Thomaz A. Dadam Balb

Assinatura: Thomaz A. Dadam Balb

Data: 07/04/2022

**NOME E ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL**

Nome (por extenso): Mathus Mero Gorgioni

Assinatura: Mathus M. Gorgioni

Data: 07/05/2022