

PPGPC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS

FCS
FACULDADE DE
CIÊNCIAS SOCIAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

STHÉFANNY MELYSSA DOURADO SILVA

Performances Culturais e Interculturalidade: a poética da
encruzilhada em três cidades da rota Atlântico-Cerrado

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Sthéfanny Melyssa Dourado Silva

3. Título do trabalho

Performances Culturais e Interculturalidade: a poética da encruzilhada em três cidades da rota Atlântico-Cerrado.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;

- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Sthéfanny Melyssa Dourado Silva, Discente**, em 09/04/2025, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emá Claudia Ribeiro Pires, Professora do Magistério Superior**, em 14/04/2025, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5282460** e o código CRC **771D357A**.

STHÉFANNY MELYSSA DOURADO SILVA

Performances Culturais e Interculturalidade: a poética da encruzilhada em três cidades da rota Atlântico-Cerrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais

Orientadora: Ema Claudia Ribeiro Pires

Co-orientador: Robson Camargo

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Sthefanny Melyssa Dourado
Performances Culturais e Interculturalidade [manuscrito] : a
poética da encruzilhada em três cidades da rota Atlântico-Cerrado /
Sthefanny Melyssa Dourado Silva. - 2025.
civ, 104 f.

Orientador: Profa. Dra. Ema Claudia Ribeiro Pires; co-orientador
Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. performances culturais. 2. interculturalidade. 3. encruzilhada. 4.
estética. 5. narrativas urbanas. I. Pires, Ema Claudia Ribeiro, orient.
II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 01 da sessão de Defesa de Dissertação de Sthéfanny Melyssa Dourado Silva, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos trinta e um dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada: Performances Culturais e Interculturalidade: a poética da encruzilhada em três cidades da rota Atlântico-Cerrado. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Ema Cláudia Ribeiro Pires (PPGPC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Guilherme Paiva de Carvalho (UERN), membro titular externo; Professora Doutora Vanessa Helena Santana Dalla Dea (UFG), membro titular interno; Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima (UFG e Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Portugal), membro (suplente) externa, que também participou da arguição; e do coorientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (UFG), cujas participações ocorreram por meio de videoconferência. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Ema Cláudia Ribeiro Pires, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ema Claudia Ribeiro Pires, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2025, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Dea, Professor do Magistério Superior**, em 02/04/2025, às 21:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 04/04/2025, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 14/04/2025, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Paiva de Carvalho, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 20:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5268229** e o código CRC **40B3F556**.

Agradecimentos

O ato de escrever é colocar no papel aquilo que se vê, escuta, experimenta. Ora, escrever é performático. É aquilo que primeiro alienou o ser de seu cotidiano e o colocou em outro além, sem sair do lugar. À minha mãe, que aos 2 anos já me apresentava o mundo das palavras: muito obrigada. Através da linguagem, criamos, recriamos, descriamos todo o universo sozinhas – a senhora primeiro, e depois eu. Forte, corajosa e inteligentíssima és, mãe Maria Lúcia. Ao meu irmão, Júnior, que primeiro me recebeu, apoiou e sustentou na minha vinda para a selva-capital errática urbana, muito obrigada. Laura, minha “irmã mais velha”, mesmo estando do outro lado do oceano, te sinto todos os dias segurando minha mão. Ainda tenho medo do escuro. Família, estou aqui por vocês.

João Pedro, que há mais de dez anos segue sendo meu irmão posição nesse mundo-aquário, gratidão. Gratidão também às minhas amigas languageiras, poéticas poetisas e autoras – vocês me inspiram a continuar. Felipe, você é força e companheirismo sempre e para sempre. A tinta da minha caneta, o ponteiro do meu relógio. Amo vocês. A todos que correram, caminharam ou dançaram comigo, professores e mestres, aqui está um trabalho que não é meu, mas nosso. Esse é o produto de várias mãos em conjunto que conversam, discutem, riem e se apresentam. Mais que tudo, tudo gira para minhas meninas: Brisa, Shanti e Sabriny. Nem o mundo, nem eu, nem nada disso existiria sem minhas quatro patas. Por fim, Dona Rosa, obrigada pelos caminhos através da encruzilhada.

Ao fim, tudo corre com o vento.

Lá vem ele...

RESUMO

Esta dissertação investiga as performances culturais como formas de narrar o imaginário coletivo de maneira alternativa, desafiando estruturas colonialistas de cultura e sociedade. A pesquisa adota o conceito de encruzilhada (Martins, 1997) como método-metáfora para compreender dinâmicas interculturais em três cidades brasileiras – Rio de Janeiro, Goiânia e Cidade de Goiás – e suas relações com resistência estética e ocupação dos espaços urbanos, considerando o contexto histórico dessas cidades na formação cultural do Brasil e de suas localidades. A partir dos Estudos da Performance (Turner, 1982; Schechner, 2011; Bauman, 2012), memória social (Nora, 1993) e interculturalidade crítica e colonialidade (Walsh, 2009; Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2003), analisa-se como manifestações artísticas e culturais operam como epistemes para observar a cidade-palco, em *flânerie*. Compreende-se que a modernidade construiu um “sistema-mundo” (Mignolo, 2011), que marginaliza experiências sociais de grupos subalternizados e que há movimentos de reocupação simbólica dos territórios urbanos, ressignificando espaços e corpos em práticas de resistência cultural. A pesquisa tem abordagem qualitativa, de caráter autoetnográfico (Damásio, 2020), utilizando a poenografia como eixo metodológico para registro das experiências e narrativas observadas. Argumenta-se que os “pontos de encruzilhada” operam enquanto espaços de disputa e negociação simbólica, onde se constroem novas formas de ser, saber e narrar. Dessa forma, a noção de “poética da encruzilhada” emerge como um eixo conceitual para interpretar os atravessamentos culturais nesses territórios, destacando a performance enquanto ferramenta de resistência e reexistência diante da colonialidade, incentivando a prática de epistemologias outras.

Palavras-chave: performances culturais; interculturalidade; encruzilhada; estética; narrativas urbanas.

ABSTRACT

This dissertation investigates cultural performances as alternative ways of narrating the collective imaginary, challenging colonial structures of culture and society. The research adopts the concept of crossroads (*encruzilhada*) (Martins, 1997) as a method-metaphor to understand intercultural dynamics in three Brazilian cities—Rio de Janeiro, Goiânia, and Cidade de Goiás—and their relationships with aesthetic resistance and urban space occupation, considering the historical context of these cities in the cultural formation of Brazil and their localities. Drawing from Performance Studies (Turner, 1982; Schechner, 2011; Bauman, 2012), social memory (Nora, 1993), and critical interculturality and coloniality (Walsh, 2009; Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2003), this study analyzes how artistic and cultural manifestations operate as epistemes to observe the city as a stage, in a practice of *flânerie*. It is understood that modernity has constructed a world-system (Mignolo, 2011) that marginalizes the social experiences of subalternized groups, and that movements of symbolic reoccupation of urban territories emerge, resignifying spaces and bodies through cultural resistance practices. This research employs a qualitative, autoethnographic approach (Damásio, 2020), using poethnography as a methodological axis for recording experiences and observed narratives. It is argued that “crossroads points” function as spaces of symbolic dispute and negotiation, where new ways of being, knowing, and narrating are constructed. Thus, the notion of the "poetics of the crossroads" emerges as a conceptual framework for interpreting cultural crossings in these territories, highlighting performance as a tool of resistance and re-existence against coloniality, fostering the practice of alternative epistemologies.

Keywords: cultural performances; interculturality; crossroads; aesthetics; urban narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Monumento ao bandeirante “Anhanguera”	26
Figura 2 – Farricocos marcham em frente à Igreja da Boa Morte durante a Procissão do	42
Figura 3 – Estátua de Mercedes Baptista no Largo de São Francisco da Prainha	66
Figura 4 – Bar na Rua 8, em Goiânia.	71
Figura 5 – Monumento às 3 Raças, localizado na Praça Cívica, em Goiânia.	72
Figura 6 – obra em exposição no Museu de Arte do Rio na mostra Funk: um grito de ousadia.	
Figura 7 – Serra da Índia (nome popular) na Cidade de Goiás.	81
Figura 8 – liderança indígena em protesto com vestes tradicionais e blusa punk, onde se vê o álbum “Crucificados Pelo Sistema”.	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA	9
1.1 Afinal, o que é performance?	13
1.2 Espacialidades: o eixo Atlântico-Cerrado	21
1.2.1 Espacialidade 1: Cidade de Goiás	25
1.2.2 Espacialidade 2: Goiânia	26
1.2.3 Espacialidades 3: Rio de Janeiro	29
1.3 O tempo circular: memórias em travessia	31
2. PONTOS DE ENCRUZILHADA	39
2.1 Cultura em conceituação: subcultura, contracultura e interculturalidade	41
2.2 Flânerie, ou o sujeito no espelho da cidade	47
2.3 Antropofagismo: a colcha de retalhos	56
3. ESTÉTICA E NARRATIVA	60
3.1 A negociação da identidade: do sujeito colonial ao sujeito moderno	62
3.2 Ocupação de espaços: Regressando a Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro	67
3.3 Expressões e manifestações: eu existo	72
4. LEMBRAR PARA NÃO ESQUECER: PERFORMANCE E MEMÓRIA	76
4.1 Memória e negociação	77
4.2 Registros performáticos contraculturais: o eixo	84
4.3 O esquecimento	86
5. PERFORMANCE (CONTRA)CULTURAL	89
5.1 Logo, performance contracultural.	90
5.2 A continuidade: contra/cultura	92
5.3 Seguindo a encruzilhada: o giro decolonial	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	103

1. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Este estudo busca recontar realidades passadas e presentes por meio de narrativas, estéticas e histórias que escapam à cultura dominante da colonialidade, frequentemente associadas à contracultura – uma forma de resistência e produção alternativa à hegemônica. Atesta-se que, ao ocupar esses espaços, as subculturas e suas narrativas, presentes nos "pontos de encruzilhada" das cidades, possam ser reabilitadas com novas cargas histórico-culturais, rompendo com as marginalizações e homogeneizações que prejudicam a condição de ser de diversos grupos sociais. Esses registros e conclusões contribuem para a visibilidade e revitalização de espaços significativos que se encontram marginalizados ou ofuscados pela hegemonia capitalista. Além disso, é visada a colaboração com o saber acadêmico interdisciplinar a partir da perspectiva da interculturalidade.

Aqui, traça-se a performatividade da contracultura como uma narrativa alternativa do imaginário coletivo, entendida como marcas de um passado, presente e futuro manifestos na estética e produção performática de subculturas e contraculturas, compreendendo “cultura” principalmente dentro do conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu (1986). Isto é, trata-se de recurso de negociação e legitimação social, sendo a contracultura uma forma subversiva de legitimar este capital. Os espaços ocupados pela contracultura são tratados como "pontos de encruzilhada", locais de convergência intercultural e contracultural, onde novas formas de expressão emergem e desafiam as estruturas coloniais. São observados espaços marcados pela presença da contracultura e as produções derivadas dos encontros nesses locais, assim como a performatividade dos corpos que os atravessam, em particular nas cidades de Goiás (GO), Goiânia (GO) e Rio de Janeiro (RJ), que atuam enquanto exemplificadores de relevância histórico-cultural, estabelecendo um eixo narrativo do litoral ao centro-oeste do país. A observação dos três espaços foi feita ao longo da escrita da dissertação, sendo Goiânia o local de origem da escrita, Goiás o local de origem da autora e o Rio de Janeiro um espaço de observação externo, em terceira pessoa, mais distante de um objeto que possa ser tocado pela análise pessoal.

A presente pesquisa parte da encruzilhada como um conceito-chave para compreender as performances culturais e contraculturais em suas relações com a estética, a memória e a interculturalidade. A encruzilhada, enquanto categoria conceitual e espacial, não apenas remete a um ponto de convergência entre caminhos distintos, mas também a um campo de negociação simbólica, de intercâmbio cultural e de transformação identitária. Dessa forma, esta pesquisa se estrutura a partir da ideia de que os espaços urbanos são palcos abertos para

manifestações culturais e subversivas, mas para além de algo relativamente simples, são também, eles mesmos, agentes que influenciam e moldam as interações sociais, contribuindo para a formação de identidades híbridas.

O conceito de encruzilhada assume um papel central porque permite problematizar a colonialidade do saber e as resistências culturais a partir de encontros e atravessamentos. Para além de um conceito em pauta, a encruzilhada é fator estruturante desta dissertação enquanto matriz epistêmica e estética para análise das dinâmicas em destaque, dialogando a partir de Leda Maria Martins e outros autores. O Brasil, sendo historicamente marcado por processos de sobreposição (seja natural ou forçada) entre culturas múltiplas, constitui-se como um espaço de constante transformação, onde as identidades se formam a partir da interação, negociação e mescla. Dessa maneira, a encruzilhada, enquanto espaço-tempo de potencialidade e elaboração, permite compreender como certos territórios são ressignificados por meio da performance, em um embate constante entre domínio colonial e resistência cultural.

Com base nisso, a dissertação observa as cidades de Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro, compreendendo suas praças, ruas, monumentos e espaços de encontro como tais "pontos de encruzilhada" em que observa a contracorrente da cultura hegemônica. Isto é, são locais onde memórias se cruzam, identidades são performadas e novas estéticas emergem para além do concreto definido. Ao longo dos próximos capítulos, essa discussão será aprofundada, observando como essas encruzilhadas urbanas são atravessadas por práticas culturais e performances que desafiam os sistemas hegemônicos de saber e poder.

Em exemplo metodológico, Gleyber Eustáquio Calaça Silva e Glaycon de Souza Andrade e Silva (2023), utilizam a convergência entre Antropologia Urbana e Geografia Cultural para oferecer uma compreensão aprofundada das dinâmicas socioculturais em contextos urbanos. Os autores, ao analisar as culturas *undergrounds* em Belo Horizonte, Minas Gerais, concluíram que os espaços de resistência e expressão cultural se relacionam diretamente com a dinâmica urbana, tendo uma forte relação entre territorialidade e expressão cultural. Esses grupos ocupam, reconfiguram e ressignificam espaços urbanos, segundo Silva e Silva (2023), utilizando-os para manifestações artísticas, políticas e identitárias. Por meio desse olhar, aplicando-o a outras geografias aqui presentes, busca-se compreender como os processos de resistência e transformação se estruturam nos territórios urbanos e suas paisagens, dialogando com as performances culturais.

Inicialmente, observam-se os encontros que ocorrem nesses locais, desenhados enquanto uma espécie de "teatro aberto" ou museu em constante mutação, marcados por

manifestações culturais, artísticas e, sobretudo, pela troca linguística entre seus participantes. As histórias e levantes que emergem através da semiótica e pragmática entre esses representantes da contracultura são fundamentais para validar e reconhecer as produções culturais abordadas no estudo. Por fim, a própria estética é analisada como uma narradora sensorial – visual, auditiva, olfativa e gustativa – do pertencimento a um espaço social.

Parte-se do princípio de que a cidade, durante o dia, segue um ciclo de expectativas sociais voltadas ao trabalho, consumo e mobilidade, organizadas de maneira a sustentar esses moldes. No entanto, observa-se a transformação desses espaços, que abre margem para a execução de performances, especialmente na dualidade entre cidade diurna e noturna, em que ocorrem mudanças no público, nos diálogos e nas atividades. A escolha de Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro como espaços centrais para refletir sobre as performances culturais no Brasil se dá pela importância histórica e identitária de cada um desses lugares na configuração das narrativas populares e urbanas. A cidade é um emaranhado de encruzilhadas, onde as expressões da periferia se encontram com as dinâmicas da metrópole, criando uma paisagem cultural constantemente contestadora. Esses três lugares são referenciais para a análise das performances culturais no Brasil devido à sua capacidade de representar a fusão entre passado e futuro, tradição e inovação, numa constante reinterpretação da identidade nacional. Através da música, dança e outras expressões artísticas, esses espaços ressignificam as histórias que carregam e se tornam palcos de resistência e afirmação das comunidades que ali vivem.

A pesquisa tem caráter qualitativo e essencialmente etnográfico, por observar práticas culturais de grupos específicos. É também autoetnográfica, uma vez que a autora está inserida como sujeito participante das práticas observadas, refletindo criticamente entre dados e experiências. Ao adotar essa abordagem, é reconhecida a complexidade das interações entre a posição de pesquisadora e o objeto de estudo, especialmente ao refletir sobre a qualidade do rigor científico desejado para a discussão. Entretanto, a autoetnografia é entendida nesse contexto como uma forma de subverter os marcos tradicionais da pesquisa acadêmica, buscando uma análise que se nutre da experiência vivida nos territórios mencionados, mas também de uma crítica constante sobre as estruturas de poder presentes nas práticas culturais estudadas e na própria academia (Damásio, 2020). Como Ana Clara Damásio (2020) destaca, a autoetnografia permite compreender as experiências enquanto parte de uma trama maior de interações sociais e culturais, o que é algo estruturante para pensar o conteúdo aqui em foco. Assim, tanto Goiás quanto Goiânia e o Rio de Janeiro atuam como “pontos de encruzilhada”, em que as experiências de ser e pertencer se cruzam e se redefinem, entre registros de

vivência e reflexões teórico-empíricas, revisitando esta dinâmica de performance social e cultural em constante transformação em um produto sociocientífico.

Além disso, a pesquisa se utiliza também da poenografia como eixo metodológico, um neologismo que une "poesia" e "etnografia", expressando os achados de maneira mais lírica do que o usual acadêmico, baseada em diários de campo e registros, para transmitir a experiência e o significado do campo de pesquisa, que envolve essencialmente arte e linguagem. Dessa forma, o *flâneur* ou *flânerie*, para além de apenas surgir ao acaso no texto de maneira contextualizada ao objeto, é condição de autoria nesta pesquisa para captura dos instantes em registro – tanto durante o período de escrita, quanto em registros de vivências anteriores.

A poenografia é uma abordagem metodológica que une a poética e a etnografia, propondo uma forma de registro que se permite capturar as dimensões sensíveis e estéticas da experiência em campo. Diferente da etnografia tradicional, que busca descrever eventos culturais por meio da observação e análise, a poenografia incorpora a subjetividade do pesquisador e das pessoas envolvidas, valorizando a afetividade, o ritmo e vinculando-se diretamente com o eixo dos Estudos da Performance. Como discutem Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima (2019), a poenografia se estrutura como um trajeto metodológico que percorre “trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a decolonialidade”, permitindo que o conhecimento seja produzido de maneira mais integrada às práticas culturais que estuda. Aplicada ao contexto das performances urbanas, essa poética nos permite compreender como manifestações artísticas e culturais operam enquanto formas de resistência e reexistência, desafiando as hierarquias da colonialidade e produzindo novas formas de ser, saber e narrar.

A poenografia viabiliza o estudo da poética da encruzilhada, possibilitando uma forma mais sensível e incorporada de registrar e refletir sobre os fenômenos culturais. Enquanto a poética da encruzilhada oferece o arcabouço conceitual para compreender como as práticas se entrelaçam no espaço urbano, reconfigurando paisagens, memórias e subjetividades, exploramos como esses territórios funcionam como palcos simbólicos de encontros interculturais e contraculturais, onde diferentes histórias e performances se cruzam, se tensionam e se ressignificam em um processo contínuo de criação e disputa.

Em geral, estudo conceitua a Performance Cultural a partir de autores como Victor Turner, Richard Schechner e Richard Bauman, contextualizando expressões culturais, subculturais e contraculturais em determinados pontos de encontro das cidades, que são considerados tais "pontos de encruzilhada". Também são utilizados autores como Stuart Hall,

Catherine Walsh, Aníbal Quijano e Nelson Maldonado-Torres (2003) para compreender a interculturalidade e questões da colonialidade. Para especificar o conceito de "encruzilhada", parte-se da obra da pesquisadora brasileira e dramaturga Leda Maria Martins, que trouxe essa referência nos estudos sobre performance, oralidade e ancestralidade afro-diaspórica, que explora principalmente a memória, a tradição e a resistência ao trazer o conceito de “encruzilhadas” para o campo teórico.

A poética da encruzilhada, que será desenvolvida ao longo do estudo, é postulada aqui como um eixo central para interpretar os encontros e negociações culturais nesses espaços. Como propõe Martins (1997), a encruzilhada é um lugar simbólico e epistemológico onde distintas temporalidades, narrativas e estéticas se encontram, gerando fricções e transformações. Aplicada ao contexto das performances urbanas, essa poética nos permite compreender como manifestações artísticas e culturais operam enquanto formas de resistência e reexistência, desafiando as hierarquias da colonialidade e produzindo novas formas de ser, saber e narrar.

1.1 Afinal, o que é performance?

O questionamento que paira no início dos estudos da performance é ambigualmente simples e complexo, e permanece sem uma definição exata: afinal, o que é performance? As definições de performance, apesar de convergirem sempre à mesma linha de raciocínio, são múltiplas pelo fato de que as próprias performances possuem múltiplas formas de se propor: *performance art*, estudos da performance, performances culturais e suas expressões através de danças, rituais, teatro, música, linguagem, dentre outras formas de produção humana. Também, por se tratar, simultaneamente, de um objeto e meio de estudo das ciências humanas, a subjetividade é constitutiva e indispensável para essas produções.

Para abrir o caminho da discussão, devemos referenciar primeiramente os estudos da performance, disciplina acadêmica que se dedica às suas conceituações e atuações. É consentido que o conceito de performance é amplo, interdisciplinar e polissêmico, podendo contar com diversos pontos de vista para chegar a uma conclusão fechada do que se trata. Isto é, não que o conceito de performance seja abstrato, pois não é: ele se legitima a partir da angulação do pesquisador.

Em uma metáfora, podemos visualizar uma praça. Nesta praça, diversas movimentações acontecem a todo momento: um grupo de estudantes manifesta em busca de seus direitos, um casal descansa durante a tarde, um pedestre passa a procura de informações,

e um vendedor de pipocas anseia por seus possíveis consumidores. Cada um destes personagens habitam a praça com uma intenção e ponto de vista diferente e portanto a função daquela praça muda de acordo com cada um. Adentrando a liminaridade, aquele mesmo espaço está habitado por diferentes lugares, visto o padrão de comportamentos reatualizados que alteram sua configuração para adaptar a espacialidade e a experiência da praça para cumprir com o evento que ali se dá. A liminaridade do momento locomove nossos personagens para diferentes lugares usando o mesmo espaço simultaneamente. Porém, sendo aquele um ponto de revolução, de encontro, de buscas ou de consumo, continua sendo a mesma coisa: uma praça. Polissêmica, mas é uma praça.

Ao pensar em performance, podemos visualizá-la, metaforicamente, como sendo esta praça. Dentro dessa perspectiva, a palavra “performance”, dentro da coloquialidade, exprime, na maioria das vezes, o sentido de “desempenho”. Por exemplo, analisamos a “performance” de um artista, de um motor de um carro, ou de um atleta baseado em sua atuação no que se propõe a fazer. Porém, para compreender de onde surge a ideia do senso comum de relacionar “desempenho” a performance no vocabulário convencional comum, podemos destrinchar a manipulação desse conceito e sua etimologia. Em outra metáfora, partindo para a verbalização da palavra, ao visualizarmos um relógio analógico, observamos o objeto por inteiro. Ele, completo, performa sua função. Entretanto, se retirarmos lentamente suas partes, podemos reduzir ao que realmente importa para seu desempenho: a pulseira, vidro e números, desfazemos a imagem do relógio. Porém, ele ainda é um relógio que segue operando com sua função. Mas, se porventura, deixamos todo o resto e retiramos seus ponteiros, ele deixará de ser um relógio, não terá mais desempenho algum e será apenas um registro material do que um dia foi um objeto chamado relógio que serviu para apontar as horas.

E o que encarrega aos ponteiros toda a função do relógio? O que faz com que tais agulhas remetam a uma performance? A resposta está no movimento. A forma como se movem e assim comuniquem uma mensagem ali empregada em relação ao tempo é o que dá nome e desempenho a tal objeto. Em conclusão a essa metáfora, rememoremos que o tempo (aristotélico) é, nada mais, que uma medida matemática do movimento. Aqui, os ponteiros desempenham o movimento.

Na performance, “desempenho” é então o movimento das coisas, o que encarrega a existência de processos e mutabilidades entre pontos. Refletindo a respeito da etimologia em si da palavra, performance vem do francês, “*parformer*”, isto é, semelhante à cumprir, fazer. *Parformer*, por sua vez, vem do latim, *per formáre*, sendo o prefixo “per” semelhante a “através”, e o termo semelhante a “dar forma através”, “estabelecer através”. Portanto, ao

analisar a performance pensando em sua tradução filosófica e conceitual, até chegar ao coloquial “desempenhar”, é estudar os processos através do qual eventos passam a existir. A liminaridade retorna aqui uma vez mais, sendo ela a responsável por alocar os sujeitos em comportamentos compatíveis com esses eventos, permitindo que ali exista uma experiência – que será melhor definida posteriormente com Richard Schechner e Victor Turner, nomes referenciais para os estudos da performance.

Então, ao observar as movimentações e eventos, sejam estes cotidianos ou não, tanto a comunidade que observa como espectadora quando aqueles que executam o movimento, passam a existir dentro daquele espaço de tempo que se encontra a performance – os processos da performance são sociais, e existem através do olhar do outro, mesmo que o outro também esteja inserido no movimento. O que se encontra antes ou depois, são registros e memórias. É o estudo do através, entre o momento que se entra e sai daquele estado, que levam ao desempenho da cultura. Este é o processo, o atravessamento, que traz ao mundo um objeto cultural. Isto é, aquilo existe não meramente através dos corpos que habitam o espaço, mas existe a partir do momento em que se renova a cada ato da performance.

Sendo a experiência humana igualmente subjetiva e contínua, a arte, cultura e, enfim, performance, torna-se uma forma de estruturação dessa individualidade, ou, do que chamamos de pensamento sensível. Entende-se “pensamento sensível”, de acordo com os Estudos da Performance em Schechner, não como uma oposição ao pensamento racionalista, pois desta forma se criaria um binarismo de formas de se experienciar algo, o que não convém à multiplicidade de experiências performáticas possíveis.

Em poucas palavras, contextualizando, o pensamento sensível é aquele que está no campo da subjetividade, enquanto o racional busca a objetividade. Nesse campo, a vida e produção humana são não apenas observadas, mas apreendidas e esplanadas. Essa sensibilidade será instrumentalizada através das propostas metodológicas dos objetos em visualização, em suas estruturas. Ou seja, sendo a performance um meio diverso, o objeto é o ponto de apoio que guiará a sua esquematização. Isto é, o que está sendo proposto na experiência será a limitação para entendermos o conhecimento, tradição ou intenção ali existentes. Por exemplo, a performance das ritualidades, linguagem, danças, músicas, oralidades, teatro, dentre várias outras possibilidades de produção e expressão.

Os estudos de performance chegaram ao Brasil através das vertentes de Turner-Schechner, em torno de 1995, por João Gabriel Teixeira, e de Bauman-Briggs, por Langdon, em 1990. Sendo o campo das performances naturalmente multi e interdisciplinar, ele se torna fértil para diversas observações que cruzam corpos, expressões, eventos, artes e

histórias: “a arte, a festa, a dança, a narrativa – entre outras– despertam interesse porque seriam formas de contar ‘*O que faz Brasil, Brasil.*’” (Langdon, p. 10, 2020).

Em algumas concordâncias acerca da experiência através de Victor Turner (2005), portanto em resumo, primeiramente, ela parte de um envolvimento orgânico entre sujeito(s), ambiente e memória, mas não é rígida – muito pelo contrário, por ser orgânica, é viva, e por isso, contínua. As experiências são capazes de despertar reflexos psíquicos individuais e coletivos que se executam de modo a absorver aquele momento como aprendizado. O aprendizado, por sua vez, é estruturador do conhecimento, que rege a continuidade da experiência que pode ser (re)atingida ou (re)formulada. A aquisição desse conhecimento de nível experimental só se dá a partir da própria vivência, onde “múltiplas memórias” se estruturam para gerar a percepção do evento.

Cada sujeito, mesmo aqueles pertencentes à mesma tradição, possui uma experiência única e exclusiva em sua percepção de mundo. Essas percepções não escapam das fragilidades existentes dentro da experiência e da continuidade, especialmente devido à acessibilidade que o sujeito tem ao objeto de consumo ou expressão. Turner traz esse conceito em *erlebnis*, ou “*what have been lived through*”, podendo ser traduzido como “experiência vivida”. Nós podemos ser limitados se partimos apenas de explicações, sem vivência. A consciência, apesar de ser atravessada naturalmente pelos processos de racionalização dos objetos, toma conhecimento completo de algo a partir de sua experiência com ele, estruturando memórias e objetivações através de nossas interpretações. Isto é, de acordo com Dilthey, em uma menção de Turner (2005), a cultura, reflexo performático, é a mente objetivada:

Nosso conhecimento do que é dado na experiência é estendido através da interpretação da objetivação da vida e esta interpretação a sua vez só pode ser possível pelo bombeamento das profundezas da experiência subjetiva (Turner, 2005)

Portanto, de acordo com Turner (2005), a performance se dá ao realizar algo inteiramente. Ela é parte da experiência, e simultaneamente é o que completa uma experiência de forma a ser capaz de explicar a vida. Dessa forma, após o *erlebnis*, atingimos o conceito de *erfahrung*, que é o conhecimento refletido obtido através de uma experiência que se acumula e se prolonga. Isto é, *erlebnis* e *erfahrung* são a estruturação de memórias e aquisição de conhecimentos através da experiência que possibilitam a reprodução, desdobramento e avaliação de comportamentos posteriormente; são performances culturais.

Então, a performance pela visão de Victor Turner é a experiência orgânica que desperta uma atividade psíquica de modo a promover a aquisição ou reavaliação de algum

conhecimento. Minha proposta acerca disso é avaliar se tais experiências podem atuar como formadores sociais na (sub)cultura local, o que (até o momento dessa dissertação) se revela com respostas tendentes ao positivo. Isso se dá porque o aprendizado através da experiência se mostra capaz de fascinar a teoria, promovendo significações que transpassam o nível de consciência (Ramaldes, 2018), através do movimento da bioenergética¹. Com a experiência, o indivíduo é capaz de organizar seus pensamentos ao percebê-los, significá-los e, por fim, expressá-los² de alguma forma. Comprovamos isso através de um jogo de improvisação feito em sala de aula onde precisamos focalizar objetos e ações simples, e trazê-los para a representação. Ali, pudemos avaliar a superação teórica existente dentro do movimento e da performance, percebendo como a curiosidade e clareza sobre o mundo se altera mediante a experiência.

Richard Schechner (2011) atribui a performance justamente à ação e ao *ser*, ou melhor, mostrar-se fazendo através deles. Para Schechner (2011), o *ser* é uma “categoria filosófica”, algo volátil e que carrega as teorias da “realidade última” (p. 28), enquanto o fazer é refém do continuum.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performar que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (Schechner, 2011, p. 29)

Os comportamentos duplamente exercidos, comportamento restaurado, trazem referência às ritualidades, cotidianas ou extraordinárias, que se tornam parte da gama cultural de experiências do sujeito. Isso inclui também que essas performances não são feitas de forma solitária, mas em comunidade com pessoas que imitam, inspiram, repetem e refletem comportamentos: “nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido” (p. 37, 2011). Fazendo intersecção com Turner, ao tratar a performance também como o “fazer-crer” (p.18, 2011), Schechner a coloca como uma espécie de liminaridade entre o essencial e o ato, que é carregado de símbolos e afetamentos para os envolvidos.

Schechner se baseia nas observações do teatro, “que é só um ponto no continuum [das performances] que vai desde a ritualização dos animais às performances na vida cotidiana” (Schechner, 2011), mas isso não impede de que, assim como Schechner, possamos aplicar seus estudos em situações outras. Suas experimentações envolvem constante repetição e

¹ Quando se extrai um conhecimento, pensamento ou objeto da mente, desacelerando-o, e projetando-o de alguma forma na realidade.

² Conforme o método de Viola Spolin.

avaliação até que o performer esteja possuído pela instalação ali ensejada e seja capaz de provocar, através de sua ação, uma reflexão ou reação que aliene o espectador de seu estado ordinário (Schechner, 2012) – algo que ocorre no teatro, mas que também pode ser observado em outras locações.

A representação artística da realidade, há séculos, tem o poder de gerar catarse àqueles que estão em posição de observadores. O teatro aqui, enquanto “lugar para ver”, deixa de ser uma estrutura fechada, como propuseram as elites europeias, e passa a ser a rua, o centro da cidade, as paredes, vestimentas, apresentações e contações que transitam livremente entre os grupos. Estes espaços, dentro de suas estéticas e realidades, existem cruzando fronteiras temporais, linguísticas e regionais, desafiando aquelas impostas pela ordem hegemônica. Nestes espaços, as subculturas se reúnem sob diversos objetivos e coexistem criando e guardando uma outra condição de ser, ao contrário do que barra a colonialidade e sua cultura dominante. Então, de todo este movimento contracultural e de suas produções, se busca a catarse que desafia à modernidade e sua proposta sistema-mundo.

Schechner estabeleceu pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, percebendo a transformação de consciência de um público espectador de uma performance. Esse nível de consciência, como já inicialmente conceituado anteriormente em Turner, se constitui a partir da experiência de tradições prévias, muitas vezes orais repassadas culturalmente entre a comunidade (Schechner, p. 16, 2011). Isto é, a pessoa (inter)age na experiência através de sua cosmovisão – que é algo que se adquire através da própria vivência. Seu (re)agir será equivalente à forma como se objetiva o mundo, trazendo em si sua performance cultural.

Richard Bauman segue a linha de pensamento de Schechner ao também trazer performance alinhada à ação (*doing*) (p. 5, 2012) ao estudar folclore, ao mesmo tempo expandindo sua visão mais ao público do que ao performer em si. Enquanto Turner descreve a experiência transformadora que vivem os indivíduos em meio à performance, Bauman descreve as “experiências em relevo” vividas pelos espectadores através de suas (re)ações frente a performance. Esther Langdon (2020) resume o entendimento de performance segundo Bauman:

É um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência é invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários mecanismos simultâneos (Langdon, 2020, p. 166)

A interação comunicativa é essencial no campo das performances, mesmo que esta

não seja redigida inteiramente pela linguagem oralizada – que constitui grande parte das tradições culturais. Em relação a isso, é necessário abrir espaço para a discussão acerca da linguagem dentro das performances, o que já se relaciona com meu problema de pesquisa.

Refletindo sobre como realizar estas análises, é necessário lembrar que as metodologias para pesquisa são múltiplas, principalmente ao pensar que a variedade de objetos permite um leque de possibilidades de observação e registro. Este é um dos motivos, também, segundo Hartmann e Langdon (2020) para o campo da antropologia da performance ser tão amplo no Brasil: “[a fartura de expressividades] são expressões da experiência brasileira que refletem a multiplicidade dos modos de ser nesse país” (p. 10). Nisso, pensamos também o posicionamento do pesquisador diante desta vastidão. É importante destacar que as performances, por serem múltiplas, não possuem forma. Elas podem existir antes mesmo de serem nomeadas, quando ainda são intencionais (Schechner, 2011). Portanto, o estudo das performances vai se limitar ao objeto a ser analisado, e a partir daí novas propostas metodológicas podem surgir onde a forma (do objeto) nos guia como ponto central.

Aqui, não entramos como os “tradutores de experiências”, mas como quem “promove e participa de encontros performáticos, nos quais os sujeitos de pesquisas falam, cantam, dançam, contam com suas próprias palavras e corpos” (Langdon, p. 10). Portanto, nosso posicionamento em campo (como pesquisadores, performers, observadores, enfim, humanos) sempre deve ser alvo de reflexão. O pesquisador também habita a encruzilhada entre cientista e participante, e aqui as duas coisas são inseparáveis. O corpo transforma a experiência e os saberes (p. 20), e isso deve acontecer de forma consciente. Por isso, é reiterado outra vez que, aqui, formas alternativas de registro também são bem-vindas. Para tanto, Hartmann e Langdon (2020) lembram que Dawsey ainda propõe um olhar “às margens das margens” ao pensar performance:

Se o conceito de drama social privilegia um conhecimento que se adquire nos momentos extraordinários do cotidiano, o teatro, ou melhor dizendo, o metateatro dos ‘bóias-frias’ pode provocar o efeito inverso. Ilumina-se nesses palcos o lado cotidiano do extraordinário. (p. 13)

O drama social ressalta lados significativos da experiência, e Dawsey fala destas em vivências cotidianas. A vivência é capaz de revelar muito sobre a tradição e esquematização de uma (sub)cultura. A linguagem utilizada em certos momentos e espaços, considerando suas gírias, sarcasmos, sotaques, dialetos, é veículo para compreensão da organização social daquele espaço. Enfim, em encruzilhadas os saberes se misturam, se complementam e se alteram, e os corpos que os carregam são os responsáveis por essa movimentação (p. 20).

Os corpos também são importantes fontes aqui. Como se adornam, posicionam, identificam e se colocam também é uma forma de narrar uma realidade. Através de tantos conceitos e possibilidades, encontramos a pesquisa em performance em uma zona de encruzilhada.

Se as encruzilhadas, como nos lembra Vânia Cardoso (2007a), são lugar do “povo da rua”; onde se entrecruzam não apenas múltiplas liminaridades, mas também a dimensão ritual, elas são também espaços potenciais de cruzamento entre antropologia e performance. [...]’Na antropologia da performance, os corpos, seus movimentos e significados são uma importante chave para organizar, expressar, manifestar e, quiçá, transformar as experiências e os saberes que se cruzam no fazer antropológico. (Hartman, 2020, p 19 - 20)

Assim, destaca-se o interesse pelo estudo de movimentos (sub/contra)culturais, mesmo que pequenos e despercebidos, que resistem em meio à cultura de massa. A emergência de experiências únicas que refletem a identidade de cada sujeito é, paradoxalmente, algo que ocorre de forma coletiva. Um grupo de pessoas que vivem sob determinados paradigmas estabelecidos por sua classe, gênero, nacionalidade, status e acessibilidades compartilham de impressões que são comuns a eles, mas que podem ser contraditórias para outros grupos que vivem diferentes condições. A representação e emergência de corpos não comuns em meio à cidade pode gerar o efeito de estranhamento ao olhar cotidiano, como pontuamos com Turner e Schechner. É necessário marcar que “estranhamento” não se encaixa aqui necessariamente como um olhar excêntrico ao outro, mas sim de despertar de novos níveis de percepção para performances que alienam o sujeito de sua vida cotidiana (Langdon, 2007).

O que nos interessa, inicialmente, nessa pesquisa, é como essas performances afetam o meio, e de que forma estes grupos sociais performam juntos contra paradigmas modernos e neocoloniais, invocando a presença da *interculturalidad* (em espanhol, de fato) em um contexto pós-moderno. Portanto, ao estudar corpos-espacos enquanto performers e produtores de performances, são levados em consideração os eventos que os perpassam, sejam eles artísticos ou linguísticos. Assim, é importante, também, conceitualizar do que se trata a questão colonial neste estudo. Aníbal Quijano (2005) menciona que na colonialidade “presenciamos uma tentativa de homogeneização global da forma de viver, com a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo” (Quijano, 2005, p. 123). A demarcação do sujeito colonial dentro desse sistema apaga sua autonomia e inviabiliza sua expressão étnico cultural que possa divergir do padrão cultural.

Enfim, em retomada, o texto de Hartmann e Langdon (2020) que contextualizam as encruzilhadas de saberes na antropologia da performance levantou um interessante título para

iniciar a conclusão deste estudo: “Tem um corpo nessa alma”. Essa expressão é forte e significativa por dizer muito a respeito sobre como antes de sermos construídos pesquisadores científicos, ou objetos da pesquisa, somos indivíduos aculturados, sensíveis, participantes de tudo aquilo que observamos. A “alma”, metáfora para essa parte sensível da mente humana, sente o que o corpo generaliza em linguagem. Também, diz respeito a como o corpo é o próprio objeto da mente, o que permite, carregar e receber a performance. É o que é aculturado, transita entre neuroses, psicoses, instabilidades e reestruturações através de seu comportamento guiado pela esquematização das memórias, pelo comportamento restaurado, que o faz transitar entre passado, presente e futuro em suas tradições.

A performance, portanto, possui toda esta gama de profundezas em que se pode mergulhar. Em síntese das teorias aqui exploradas, ela existe em meio ao drama social, faz-se mostrar pela ação, que rege uma experiência significativa. Ainda assim, é impermanente em suas definições e instável em suas percepções, pois, sendo da própria cultura, gira em torno de suas referências – que podem se modificar o tempo todo. Ela é orgânica em meio às identidades e aos corpos que as carregam, sendo um manto indispensável ao *ser* humano.

Em relação a tais referências, partimos do pressuposto de que o sujeito moderno está à deriva de referências, em uma jornada instável em relação ao passado, presente e futuro, em conflito com sua identidade, como veremos adiante em Benjamin, Baudelaire e Lacan. A forma de relatar a realidade possui, hoje, múltiplos olhares e angulações, como quem habita a praça. Entretanto, a forma de relatar é tida como forma de estruturar a sociedade dentro de um molde moral, cultural e organizado de ser, alimentando-se de narrativas que encaixam o sujeito dentro ou fora de determinados parâmetros e perspectivas de vida.

1.2 Espacialidades: o eixo Atlântico-Cerrado

Victor Turner, que tem os ritos como sua principal linha de estudo dentro do campo da performance, foca na questão da liminaridade. Ao observar a comunidade Ndembu e seus rituais de passagem, vendo indivíduos que estavam inseridos ali para transitar de um status para outro (o que aqui podemos simplificar bastante, pensando no momento pré e pós-contato com narrativas outras), Turner (2005) dissertou sobre a agitação de referências que vive um neófito³ que está preso entre dois mundos. É notado que os sujeitos tinham uma experiência de mundo antes ao “ritual”, isto é, uma forma de se portar, se reconhecer e ser reconhecido, de associar significados, dentre outros; e após o fato são recebidos em um novo nível social que

³ Termo utilizado para se referir ao novato, iniciante, aprendiz.

faz uso de outros referenciais para tudo aquilo que conhecia antes, mas que agora não lhe caberá mais. Aquele indivíduo é visto, respeitado e tratado de maneira diferente agora que passou por uma experiência que aos olhos de sua comunidade o alterou “por dentro”. Durante o período de preparo e adaptação para que haja essa transição, antes da experiência de fato, existe ainda a experiência da liminaridade que é de grande fundamento para compreender e desenvolver sua nova performance. O estar entre dois mundos realinha o sujeito em novas experiências.

Ali, naquele espaço de nem lá, nem cá, o “ser” e o “pertencer” tomam novos sentidos, associando novas referências de cultura e comportamento para uma nova posição social. O antes e o depois são vistos em contraste, e aquele sujeito deve trocar suas vestimentas sociais e intelectuais para adentrar as suas novas expectativas – o que era literal à comunidade em estudo, mas entra como excelente metáfora aqui. Também, o estudo, apesar de focado na comunidade Ndembu, reflete os ritos de passagem que ocorrem em maior e menor escala em outros espaços culturais e sociais e que alteram a forma de alguém se portar na sociedade em geral. De forma simples, contextualizando conforme os estudos de Turner, a forma de associar e experienciar a vida cotidiana não é, por si, performance; porém, a ritualidade existente dentro dela pode se tornar, desde que gere experiências qualitativas. Portanto, a performance, para Turner, é vinculada à experiência significativa.

Ao experienciar esse estado de transição onde se agitam os referenciais de *ser* e *pertencer*, associando novas referências de cultura/comportamento, pequenas revoluções podem ocorrer. Segundo Turner (2005b), “retomamos as conclusões que nossos ancestrais estabeleceram como modos culturais (...) para ver como se relaciona com o presente” (p.1). Então, ao se ter coisas que não fazem mais sentido ou não são mais úteis para a sociedade atual, traços de tradições podem se desfazer ou se transformar para adaptarmos a cultura para moldes mais adequados. Porém, nesse movimento, Turner (2005b) alerta que “cada movimento de fricção entre as madeiras duras e brandas da tradição e do presente é potencialmente dramático” (p.1), revisitando os dramas sociais.

Pensando o imaginário coletivo enquanto experiência incorporada que gera memória, refletindo em Pierre Nora (1993), concebe-se a ideia que o imaginário coletivo de uma sociedade é moldado por experiências vividas corporalmente, seja através da oralidade, da arte e performance, que, por sua vez, produzem memória. Isto é, emerge dali signos e estéticas que influenciam como essa sociedade se percebe e narra o mundo, sendo que interações sociais são mais do que simbólicas: elas são vivenciadas de forma incorporada, ou seja,

através dos corpos que habitam e performam nessas espacialidades, gerando um conjunto de memórias que constroem cultura, história e identidade.

Essa reflexão parte de estudos interdisciplinares entre performance, antropologia e linguagem, não apenas em Nora (1993), mas em breve, explorações em Connerton (1989) e Walsh (2009), compreendendo como a memória (e também o esquecimento) reforça ou transforma o imaginário coletivo. Por exemplo, nas três espacialidades apresentada supra, as manifestações culturais, como os rituais religiosos, festas populares, danças e músicas, são experimentadas através do corpo em movimento, da interação nos espaços públicos, das sensações e emoções que essas práticas geram. Essas experiências vividas passam a constituir memórias não só individuais, mas coletivas, ajudando a moldar a identidade cultural de um povo e a sua percepção de pertencimento.

Ao aplicar os estudos da performance, podemos chegar a algumas perguntas: qual processo estou analisando e que objeto vou ver? Qual modificação existiu entre o ponto de início e fim? O que veio ao mundo através desse movimento? Pensando nisso, retornamos ao ponto de início do texto, à metáfora da praça⁴, que aqui deixa de ser metáfora e se revela, na realidade, parte das espacialidades em análise. Observa-se, nestes locais, uma teia simbólica de resistência onde o passado e presente, tradição e memória, esquecimento e resistência são palavras em narrativas continuamente reconstruídas. A partir do Rio de Janeiro, de considerável peso histórico como capital imperial e berço artístico em resistência, até a pequena mas culturalmente potente Cidade de Goiás, esses lugares atuam como pontes entre diferentes realidades sociais e culturais. A narrativa que emerge desses locais é uma resposta viva e dinâmica à colonialidade, onde a contracultura tem o poder de ressignificar o imaginário coletivo. Seja nas ruas do Rio ou nas praças de Goiás, onde os encontros entre passado e presente moldam a identidade local, girando em música, oralidade e arte, essas cidades compartilham uma prática de performance que reconstrói a memória e desafia a hegemonia. Através da experiência cultural incorporada, esses lugares estabelecem uma ponte decolonial que transforma o imaginário social brasileiro, ou, ao menos local, reescrevendo a história a partir da vivência e da memória coletiva.

As ritualidades performáticas na cidade se localizam em pontos específicos para reunião de grupos e nichos sociais, onde diversas atividades ocorrem simultaneamente gerando uma rotina de vida. Onde, em sua maioria, ocorrem? Nas ruas, onde identidades híbridas, exploradas mais adiante em Stuart Hall (2006), dialogam a fragilidade da experiência de cada um, com suas percepções em constante instabilidade, gerando narrativas

⁴ Tratado em 1.1.

que alteram essa rotina cotidiana daquele espaço. Nesses pontos, prevalece a oralidade e o registro de momento. Suas performances não foram feitas para fins de registro, mas para interação orgânica e geração de sensações. Os espaços em análise aqui se denominam enquanto “pontos de encruzilhada⁵”, pois são essencialmente a própria intersecção de sujeitos, identidades e experiências que caminham de todas as direções e convivem em um local comum onde trocam percepções e geram novas percepções. Ou seja, são literalmente encruzilhadas, mas também conceitualmente encruzilhadas.

As três cidades aqui em estudo – Rio de Janeiro, Cidade de Goiás e Goiânia – compartilham um passado de capitais e uma geografia de encruzilhadas que reverbera na forma como suas performances se estabelecem. Como antigas sedes de poder (atual, no caso de Goiânia), carregam camadas de memória coletiva que se inscrevem nos espaços urbanos e nas práticas culturais que ali se desenvolvem. Por exemplo, o Rio, epicentro de experimentação artística contando com estúdios grandes, como o próprio PROJAC, se conecta à Cidade de Goiás, pequeno polo cinematográfico de cinema independente em meio ao cerrado. Entretanto, para além de comparações mercadológicas, dialogam também pela migração histórica de ideias e sujeitos, pelo entrelaçamento de tradições populares e narrativas contra-hegemônicas que emergem no contato entre corpos e territórios.

Goiânia, por sua vez, nasce como um projeto de modernidade que busca ser modernidade em meio ao passado colonial da cidade de Goiás, mas carrega consigo as amarras desse passado, materializadas em símbolos urbanos como a estátua do Anhanguera. Dessa forma, pensar essas três espacialidades dentro da lógica da performance cultural e das encruzilhadas é compreender como os deslocamentos – tanto físicos quanto simbólicos – forjam identidades híbridas e instauram espaços de ressignificação da memória e da cultura.

Entre o oceano e o seco Cerrado, o chamado aqui eixo “Atlântico-Cerrado” é observado enquanto rota de travessias, migrações e reconfigurações históricas. O Rio de Janeiro, por onde furam continente adentro com as embarcações, e de onde partiram algumas bandeiras rumo ao interior, narra a diáspora africana e fluxos culturais que moldaram a região da Pequena África (que envolve a Praça Mauá, Pedra do Sal, Prainha, dentre outros espaços locais) e os terreiros espalhados pela cidade, desaguando Brasil adentro – seja por fatores sociopolíticos históricos, seja por influência artística e literária. A Cidade de Goiás, por sua vez, é um território de memória, um ponto de repouso onde seu roubado ouro moldou trajetórias de exploração e resistência, tendo suas serras transformadas em refúgio – e atualmente, território base da contação de muitas lendas e histórias performáticas sobre as

⁵ Checar capítulo 2.

movimentações territoriais e “espirituais” dali. Por exemplo, a famosa “Serra da Índia”, tratada mais adiante, é dita ter tomado o formato de uma mulher deitada após ter falecido naquele local depois de algumas disputas, e sido eternizada em forma pela natureza, sendo um grande monumento de terra, árvores e pareidolia.

Goiânia, no centro desse trajeto, nasce como um projeto de modernidade sobreposto ao passado colonial, um ponto de convergência onde sujeitos em trânsito trazem fragmentos de outras paisagens, ressignificando a cidade em novas encruzilhadas culturais. Esses deslocamentos não são apenas vestígios históricos; eles seguem pulsando nas rotas migratórias contemporâneas, nos corpos que atravessam essas geografias, nas sonoridades que pendulam entre o funk das favelas cariocas e as modas de viola dos sertões goianos, nas disputas pelo direito à cidade e na reinvenção de narrativas. Goiânia está no centro desse eixo, mas não em seu meio, sendo um referencial para o giro cultural aqui demonstrado. Assim, Atlântico-Cerrado não é uma linha fixa, mas uma travessia em permanente mutação, onde a memória se refaz no movimento e a encruzilhada é tanto um ponto de chegada quanto um convite ao próximo passo.

1.2.1 Espacialidade 1: Cidade de Goiás

Agora, em uma melhor visualização, pensemos em um fenômeno que ocorre na Praça do Coreto (Praça Tasso de Camargo), na Cidade de Goiás. O espaço, segundo registros e relatos locais, existe desde os anos 1920, e possui em seu entorno duas grandes igrejas católicas de um lado, e alguns bares do outro lado. Neste espaço, especialmente aos fins de semana, a comunidade da cidade tradicionalmente passa um tempo de lazer entre amigos e família, sendo este também um ponto turístico.

A cidade de Goiás, ou “Goiás Velho”⁶, foi fundada nos anos de 1720 durante o ciclo do ouro, sendo a capital do estado de Goiás até os anos 1930, quando houve a conturbada transferência de capital para a então nova cidade de Goiânia. Sua fundação está diretamente ligada à exploração de recursos no local, o que levou a intensa migração carregada pela mão de obra escravizada. Ao longo do tempo, a cidade preservou uma cultura colonialista, especificamente no viés da estética e da moral – que são complementares –, sendo campo de enfrentamento de grupos sociais que resistiram e resistem aos processos de marginalização que emergem da colonialidade. A antiga e esteticamente colonial Cidade de Goiás, hoje, carrega símbolos de resistência decolonial, preservando tradições afro-brasileiras e

⁶ Apesar de popularizado, o título é visto de maneira pejorativa pela população vilaboense.

quilombolas, que fazem parte da identidade local subcultural. Sendo também berço de arte e cultura para todo o estado, especialmente nas áreas do artesanato e do cinema, seu patrimônio cultural histórico preservado e reconhecido pela UNESCO⁷ e pelo IPHAN, se contrastam com novas produções que surgem a todo momento.

Em sua vida cotidiana, não há uma movimentação grande de eventos que ocorrem por ali por parte de organizações ou empresas de eventos: é de costume que as pessoas desçam à praça para confraternizar, mesmo sem nenhum entretenimento em específico que as aguarde ali – um costume que, popularmente, é comum às cidades de interior. Entretanto, na pluralidade de grupos diferentes que se reúnem ali, é demarcado alguns lugares específicos para habitá-la: frente à grande construção colonial da Catedral de Sant’ana, imperiosa ao lado do Palácio Conde dos Arcos no qual governadores e grandes políticos do estado já residiam (e ainda se hospedam em caso de necessidade), encontram-se famílias e crianças que passam o tempo tomando sorvete, conversando e brincando. Do lado oposto, frente aos bares, jovens, turistas e universitários escutam música e engajam as noites em diversão e boemia. Estes grupos coabitam no mesmo espaço, por vezes ao mesmo tempo, mas há uma diferenciação clara de qual permanece durante o dia em frente à catedral, e quem permanece durante a noite fitando os bares.

Nesse processo em análise, observando a passagem do tempo e a inserção de cada grupo, emerge um objeto cultural a ser visto. Todos ali pertencem à mesma grande cultura da cidade, estado, país, mas existindo publicamente dentro de suas subculturas diante do olhar fenomenológico. Este evento se repete não apenas na Praça do Coreto, mas em diversos outros *locus*. Cada um ali, agora não se tratando mais de personagens, possui um ângulo de vista para a praça e a tem com uma intenção diferente. Em poucas palavras, lembrando Schechner (2012), podemos dizer que a praça, o objeto, abraça seu experienciador de acordo com o seu comportamento atualizado.

1.2.2 Espacialidade 2: Goiânia

Trazendo o evento para Goiânia, onde se desenvolve essa pesquisa, há também um símbolo a ser observado, mas que também observa. De forma imponente e a lembrar o colonial que retoritoalizou estas terras, há a estátua do chamado “diabo velho”, ou Anhangá, como eram chamados na língua tupi, que vem em representação à figura atribuída pelos povos

⁷ Acesso: <https://whc.unesco.org/en/list/993>

Goyá⁸ que habitavam o espaço vilaboense antes de sua chegada. Anhangá, hoje, é chamado Anhanguera – nome que inclusive se refere a uma das principais avenidas da cidade, que também entra em pauta aqui, pois é onde se situa sua estátua.

A construção de Goiânia se deu, segundo Manuel Filho (2007), em meio a conflitos e tensões, tendo como principal justificativa que a antiga “não mais apresentava condições geográficas e ambientais para o desenvolvimento de uma capital de um Estado que tinha como principal meta romper com a noção de atraso que o imaginário nacional tinha sobre ele.” (Filho, p. 221). A dualidade entre as duas cidades sempre foi explícita, sendo Goiânia o vetor de modernização do Estado. Além disso, Goiânia rompia também com as oligarquias presentes no antigo território, vestindo-se de *Art Déco* em suas construções para atestar, enfim, esteticamente – moralmente – seu futuro.

Assim, separam-se ritmos entre as cidades: Goiás se volta para continuar suas formas de sociabilidades nascidas de um passado colonial, com suas festas religiosas, seus alfenins, suas igrejas, artistas, elites e também com suas periferias profundamente identificadas com símbolos do mundo rural. (Filho, 2007, p.222)

Entretanto, neste romper com o “sertão”, Goiânia adentrou-se em noções de trabalho e progresso que se estruturam politicamente na sociedade colonial independente de território X ou Y, e não deixou para trás a figura do colonizador (literalmente). Sendo seu nome verdadeiro Bartolomeu Bueno da Silva, o representado por tais símbolos é um dos principais bandeirantes do processo de colonização do território vilaboense – isto é, da Cidade de Goiás, antiga capital antes de Goiânia. Há uma lenda popular, repassada pelos locais de maneira oral, que diz que na chegada de Bartolomeu na região entre as serras vilaboenses, onde corre o saudoso Rio Vermelho, houve um breve confronto entre indígenas e bandeirantes. Bartolomeu teria, então, ateadado fogo em uma dose de aguardente e dito aos indígenas que, se não se retirassem das terras, ele faria o mesmo com o rio. Essa lenda é problematizada por parte da população por, de certa forma, questionar a inteligência e bom senso dos nativos, entrando no que (Maldonado-Torres, 2003, p. 150) discute ao dizer que, ao branco, o sujeito não-branco é sempre visto de maneira selvagem e desumanizada – sendo assim, manipulável desta maneira.

A este episódio, dizem os locais que os indígenas Goyá rogaram Bartolomeu enquanto Anhangá, ou, diabo velho, e o nome pegou. Hoje, ele ainda é referido como tal, e muitos o elevam em seu nome sem saber que, na realidade, praguejamos ao colonizador o tempo todo. Outras lendas e ditados se originam a partir deste e correm por outros territórios no estado.

⁸ “Goyá” é utilizado como termo guarda-chuva para referir-se aos povos nativos daquele espaço. Não há registros exatos documentados de quais e quantos povos de fato habitavam o leito do rio no período bandeirante para referir-se aqui.

Em Goiânia, séculos depois e mais de cem quilômetros de distância da original Cruz do Ananguera, a depender da direção que cada indivíduo cruza a cidade, pode encontrar a sua estátua em sua “imagem e semelhança” em um ângulo diferente. De pé, queixo erguido, em roupas limpas e majestosas, com um chapéu, ele sempre aponta ao oeste, lembrando a histórica “marcha para o Oeste” que o fez chegar até aqui, que foi retomada na década de 30 ao substituírem uma capital ultrapassada por uma nova e promissora.

Porém, é possível de se abordar Ananguera pelas costas, caso se venha por trás da Avenida Goiás, e assim se terá uma visão diferente. É possível abordá-lo em seu perfil, ainda sorrateiro, sem ser observado de frente. Porém, para aqueles que se reúnem na Rua 8, ou Rua do Lazer, que cumpre atualmente com uma função semelhante à Praça do Coreto, o Anhangá sempre estará de frente para observar tudo que se passa debaixo de seu olhar colonizador. Dali, não é possível vê-lo de igual para igual, pois sempre estará acima de todos, os fitando embaixo com as cabeças erguidas em sua reverência a seus pés. Sendo esse local onde se existe esse evento um cruzamento entre ruas, é possível inserir não mais uma metáfora, mas metonímia: o diabo velho vigia a encruzilhada.

Figura 1 – Monumento ao bandeirante “Ananguera”, localizado na Avenida Ananguera.



Fonte: Jornal UFG, Universidade Federal de Goiás. Acesso em março de 2025.⁹

1.2.3 Espacialidades 3: Rio de Janeiro

Entretanto, ainda é possível destacar que esta história se inicia em períodos ainda mais antigos. Do centro do país de volta ao litoral, ou, do berço do mar ao sertão cerratense, há uma ponte cultural que não apenas une geografias, mas também resistências e formas de viver e criar que escapam à ordem dominante. O Rio de Janeiro, como antiga capital do Brasil e sede da antiga família imperial, sempre foi um território de contraculturalidade e resistência, desde os tempos de invasão e colonização, quando povos indígenas e africanos escravizados começaram a lutar contra o domínio europeu, inserindo nos moldes da cidade um espaço onde a cultura popular e a insubmissão às ordens coloniais se entrelaçam e florescem em uma narrativa de contínua reinvenção e enfrentamento. O Rio é esse grande teatro a céu aberto, onde a história se mistura à contemporaneidade, e onde as ruas, tal qual as encruzilhadas de Goiás e Goiânia, também são palco de uma performance coletiva e contínua reimaginação cultural.

⁹ Acesso disponível em <<https://jornal.ufg.br/n/90447-resgate-do-passado>>

As cidades compartilham, portanto, algo essencial entre si: a encruzilhada entre tradição e modernidade, entre a arte que emerge das margens e as manifestações populares que encontram espaço nas grandes praças e avenidas. Enquanto o Rio de Janeiro, mais antigo, já traz consigo tanto os registros colonialistas quanto da resistência no período pós-invasão, Goiânia e Goiás são relativamente mais jovens, mas não menos potentes nessa mesma luta pela preservação de identidades que resistem à homogeneização individualista capitalista. Isto é, a cidade do Rio de Janeiro, como um berço cultural, se liga com o eixo do Centro-Oeste de maneira fluida, enquanto água salgada que corre entre Serras Douradas antes do Rio Vermelho entrar em protagonismo, trazendo histórias que atravessam o tempo e o espaço. Enquanto a Cidade de Goiás e Goiânia se firmaram em encontros entre tradições, o Rio já se coroava em colônia, sendo a capital do Império e o coração simbólico do Brasil colonial desde o século XVIII. A baía de Guanabara foi palco das chegadas de navios que carregavam o peso do tráfico humano para a escravidão e de um novo mundo em construção sob uma civilização já estruturada, onde, dos morros, observavam o crescimento da cidade – e posteriormente, aquilo tudo seria replicado no restante do território não apenas em termos arquitetônicos. Nas ruas ainda ressoam os batuques nas palmas ao funk, inspirados pelo toque de macumba vinda de África. Ali, a cultura sempre foi fervilhante, desde a *Belle Époque* ao funk, sendo vitrine do modernismo brasileiro – com enfoque, aqui, para o estado de Goiás.

A análise das praças e ruas em Goiás, que permite observar os corpos em trânsito, a estética da colonialidade e a presença do poder, pode ser alargada ao Rio de Janeiro ao se pensar na forte presença da colonialidade ainda evidente na arquitetura e nos símbolos do poder em palácios, teatros e grandes casarões. No entanto, esses espaços, assim como ocorre com a Praça do Coreto e a estátua de Anhanguera em Goiânia, são também pontos onde a resistência cultural e subcultural se materializa. Enquanto praguejamos ao colonizador, no Rio busca-se um apego ainda maior com a multiculturalização que escapa da marginalização colonialista. Estéticas que eram vistas como ligadas a uma moral depravada, hoje se ligam ao conceito de brasilidade. Isso se demonstrou fato na mostra Funk: Um Grito de Ousadia, que ocorreu entre 2023 e 2024 no Museu de Arte do Rio¹⁰ (Silva, 2024).

Sendo o museu um espaço nichado, que muitas vezes honra a história colonial enquanto apresenta artefatos nativos restantes de pós batalhas, essa mostra foi uma importante demonstração de subversão às normas da modernidade capitalista. Entretanto, é necessário pontuar que, para que esse trabalho chegasse ao museu, enquanto vitrine, e demonstrasse um

¹⁰ Mais informações disponíveis em:

<<https://museudeartedorio.org.br/noticias/mar-inaugura-funk-um-grito-de-ousadia-e-liberdade/>>

caminho a ser seguido em outras espacialidades, existem pontos de luta e resistência distantes do espaço fechado. Isto é, nas ruas, em praças, em locais como a Pedra do Sal e o Cemitério dos Pretos Novos, a história vem sendo escrita a partir de perspectivas outras, gerando referências para que a narrativa se enriqueça a partir de referências não invisibilizantes, e que partam de um imaginário coletivo que sempre teve o que acrescentar nos contos e dizeres que giram sobre si próprios, há muito sem suas contribuições. Estando ali, entre o lá e o cá de suas existências, esses sujeitos – e também aqueles afetados por sua presença – são percebidos em novas maneiras de performar culturalmente, em nova atuação social.

1.3 O tempo circular: memórias em travessia

Segundo Bakhtin (2003), a língua(gem) é fruto da troca entre sujeitos, e surge através da interação e da comunicação entre eles. Na mesma linha, a sociolinguística discute como as identidades dos emissores e receptores, os contextos de fala e as atitudes em relação à fala é capaz de moldar a diversidade linguística. Sabendo, portanto, que a língua é o principal e mais importante meio de expressão de um povo, as linhas de pensamento e ideologias vigentes em uma sociedade se mantêm a partir da própria interação entre sujeitos. Em outras palavras, o uso da língua(gem) é o uso da cultura. Este produto da sociolinguística pode se dar, portanto, mediante a hierarquizações e subjugações, durante os processos ensino-aprendizagem, narrativas, expressão artística, e contações populares através dos anos. Em relação à estética no que tange a sociolinguística, Bakhtin a objetiva próxima à identificação de valores entre o indivíduo e o Outro, podendo este ocupar diversas posições em relação ao *eu*. Assim, nascem os contextos de dominação, reconhecimento, e relações éticas entre indivíduos.

Entretanto, tendo a língua(gem) enquanto veículo de cultura e valores, é necessário compreender o espaço de onde parte a atual cultura dominante que propõe seus valores e sistemas de organização para o meio social. Acerca da narrativa e sobre como ela é uma prática intrínseca à civilização humana como forma de se situar no tempo, preservar a memória e atualizar comportamentos em sociedade; é necessário contextualizar desde tempos mais remotos para entender sua conceituação, e qual seu poder sobre o sujeito.

Para falar em narrativa, é necessário primeiramente ter uma breve compreensão de como conceituamos o tempo – visto que ele é constitutivo na contação de uma história. Antes de adentrarmos a modernidade, tempo em que nos situamos e onde se discorre esta pesquisa, voltemos a um lugar fundamental para a composição do ocidente, a Grécia, pincelando

nuances não-ocidentalistas que pertenciam a sua filosofia e foram apagadas pela própria narrativa hegemônica moderna.

A experiência ocidental provém, em grande parte, da epistemologia grega – que não deixou de se apropriar de outros saberes, assim como a vivência latino americana também é fundida a outros epistemes e antropofagias. Pincelando a mitologia, no panteão Greco-Romano, o deus do tempo é Chronos: filho de Urano e Terra, desafiou e venceu o próprio pai, tornando-se o mais poderoso dos titãs, sendo posteriormente corrompido pelo próprio poder e igualmente derrotado por um de seus filhos. Urano sustentava o firmamento de Terra, e por medo de perder seu posto, prendia os filhos dentro do ventre da consorte. Ao se libertar e se reproduzir, Chronos começou a engolir os próprios filhos, aprisionando-os dentro de si. Em outras palavras, o tempo consumia a criação. Após seu filho Zeus, deus dos céus, vencê-lo e obrigá-lo a regurgitar seus irmãos, Chronos retrocedeu a seu caos.

Zeus, por sua vez, teve três filhas: Eunomia, Dikê e Irene, também conhecidas como As Horas. Estas três deusas, juntas, auxiliam na organização do tempo em um calendário cíclico com contagem de lunações e estações (Outono, Primavera e Verão¹¹). As Horas também são vistas como talo, auxo e carpo, ou, broto, crescimento e fruto, remetendo uma vez mais à organização cíclica e natural do tempo. Além das Horas, Zeus também trouxe ao mundo Kairós, o deus do tempo oportuno. Kairós é visto como efêmero, é a oportunidade visceral que deve ser agarrada antes que suma. Ele é representado sendo careca na parte de trás de sua cabeça, com apenas um tufo de cabelo na parte frontal, que deve ser agarrado assim que for visto passando voando, pois se perdido, não é mais encontrado. Portanto, dos filhos de Zeus, que é filho do tempo, nasceram duas novas formas de perspectiva do tempo que fogem do caos de Chronos: o tempo cíclico e natural, que é circular e sempre retorna; e o tempo visceral, que é espontâneo e deve ser aproveitado enquanto está diante dos olhos.

Apesar do teor mítico, essa visão sustenta a base da filosofia Grega que organizou os estudos das humanidades no ocidente, e refletia diretamente em como a sociedade vivia e ainda busca viver. A própria contação da história de como os elementos que rondam a humanidade existiram constituem uma narrativa que organiza a sociedade. Em relação a narrativa, os gregos também consideravam que as histórias já eram pré-determinadas pelo “fio da vida” de cada indivíduo. Esse papel era atribuído às Moiras, três irmãs fiandeiras que costuravam o destino de cada pessoa. Isto é, as Moiras amarravam, desenvolviam e costuravam o tempo antes de entregá-lo como um manto que cobriria a vida de um sujeito

¹¹ Não havia reconhecimento do Inverno enquanto estação neste lugar.

durante sua existência. Não haveria fuga: todos estão sujeitos à amarração do tempo das Moiras, pela perspectiva ateniense.

Das três fiandeiras, Láquesis é vista como o amor; aquela que puxa o fio, enrola e o desenrola e cuida para passá-lo para frente ou segurá-lo se for necessário. Clotos é o arquétipo da mãe Terra; aquela que de fato tece, desenha, molda e cria. Átropos é a morte disfarçada; aquela que determina quando o fio deve ser definitivamente cortado, e ali se encerra de vez a criação do manto. Átropos é o destino de toda a criação, a lamúria e descrença da inevitável espera pelo fim, mas também aquela que dá sentido à existência de Kairós: se há um fim, há vida, e ela deve ser agarrada enquanto existe. É a beleza da troca de fios, ou o fechar de cortinas para um novo ato, caso se pense na perspectiva das Horas, que são cíclicas e retornam na próxima estação.

Entretanto, a modernidade linearizou a vida e moralizou o tempo descentralizado destes ciclos. Se na antiguidade seguiam-se ciclos de luas, sóis, agricultura, chuva e luminosidade, na atualidade segue-se o calendário, que segue sempre para frente. Ainda na perspectiva mítica, após Prometheus, herói artesão, entregar o fogo às Horas, o tempo foi sacralizado ao ser possível de dominar a existência humana apesar da vontade suprema da natureza. A noite passou a ser clara, os astros a serem estudados e os números foram inventados.

Na idade média, a visão ocidental foi homogeneizada na perspectiva judaico-cristã que “desmistificou” – ou, inseriu uma nova mitologia – a antiguidade para novos valores estabelecidos em suas perspectivas de “razão” – o que precede imediatamente o iluminismo e a modernidade. Uma das primeiras coisas a serem dominadas pela nova narrativa de “o que é o mundo” foi justamente o tempo (mais uma vez, assegurando na tese de que o conceito de tempo é constitutivo para a existência das narrativas). Aqui, o tempo é hierarquizado em prioridades: primeiro, do senhor, de Deus e da terra; segundo do rei; depois da cidade e do comércio; e, enfim, da pessoa comum. Dessa forma, a linearização do tempo começa, organizando-se em um calendário que se divide entre dias de santificação, trabalho e expiação, andando sempre para frente, por mais que retornasse às mesmas datas. As horas, agora, têm H minúsculo e eram anunciadas pelo sino da igreja, uniformizando a cidade inteira em um mesmo espaço-tempo sincronizado e padrão em seus menores detalhes.

O relógio passa a ser um dos mecanismos de organização, ordenação e controle da sociedade – sempre em uma igreja, em frente a praça da cidade. Essa experiência com o tempo moldou a cultura, estipulando o “dia de fazer algo” e “dia de não fazer algo”, até mesmo em questões menores, como o dia que se pode ou não comer certo tipo de alimento

(seja por sacralização, como a carne, ou por moral de não ser adequado realizar um banquete fino em plena terça-feira antes do trabalho, por exemplo). Além disso, as próprias horas tornaram-se canônicas, sendo o dia estipulado entre 6:00 da manhã e 00:00, que são os horários que o sino da igreja tocava para lembrar os fiéis de seus deveres religiosos, mas posteriormente passou a ser as horas nas quais a vida na cidade funciona (até hoje).

Com o processo de modernização do mundo, a razão iluminista buscou desmistificar a razão judaico-cristã também, mas não foi capaz de se livrar de seus elementos, tampouco de seus valores, trabalhando com substituições de seus símbolos. O relógio da praça passou a ser a sirene das fábricas que anunciavam o momento de trabalho, descanso e retorno para casa, podendo ser encontrado também nos palácios políticos que organizam o trabalho e a vida na cidade. Por fim, o tempo passou a se tornar cada vez mais individual, por mais que ainda em uma perspectiva de controle coletivo (como desde a antiguidade), e agora a dominação do tempo pelo fogo de Prometheus avançou em um novo nível ordenado pela modernidade: o tempo se guarda no bolso. Os relógios digitais, numéricos, ajustáveis, entregam ao sujeito a impressão de estarem no controle do tempo, não sendo relacionados a divindade, tradição ou mitologia alguma, mas sim a um conjunto matemático de 60 minutos e 60 segundos marcados pelas 9.192.631.770 vibrações de radiação do estado fundamental de um átomo de césio 133.

Novas tecnologias alteram a relação com o tempo e afeta conseqüentemente a relação com o espaço na cidade: se encurta, alonga ou modifica conforme o tempo que se tem para a tarefa a ser cumprida em determinado espaço. Aqui, o sujeito se organiza por conta própria, inclusive em seu lazer de forma individual (que não deve ser maior que o tempo de trabalho) e desvincula de tradições que antes uniformizava de maneira iniludível. Há uma promessa dentro da individualidade moderna de que o futuro é sempre um lugar melhor, e que se deve sempre caminhar em direção a ele, rejeitando velhas práticas que “atrasam” a renovação dos “novos tempos”. A modernidade promete acabar com a fome e a doença, promete uma vida melhor, simples, fácil e boa. Porém, existe ainda uma descrença em meio a tanta felicidade aguardada.

Todos os dias se tornam Kairós: é preciso produzir hoje, não se pode perder o tempo ou nenhuma oportunidade, por mais que todos os dias sejam iguais dentro do calendário. As pessoas se tornam sujeitas à culpa por faltarem com a disciplina do cotidiano imposta a elas (Benjamin, 2012). Sigmund Freud, o pai da psicanálise, discorre sobre o mal-estar da modernidade como essa promessa de felicidade frustrada, pois ela só vem após a ocorrência do infortúnio. O sujeito moderno é desamparado, forçado a uma fluidez de relações com esvaziamento de sentido, por ser desvinculado de tradições que manteve a sociedade em

comunidade por séculos. Como “tudo que é sólido se desmancha”, o firmamento da Terra se rompe aguardando pelo momento em que Kairós possa passar e trazer algo de novo. Aqui, morreram as figuras paternas (as instituições tradicionais, ou os deuses), e não sabemos exatamente para onde a jornada do herói seguirá. Em cada ciclo, Átropos corta os fios e Láquesis não puxa um novo: tudo é um fim definitivo, ou vira apenas “ultrapassado”, como a moda, as estéticas, a arte, até mesmo as próprias pessoas.

A experiência passa pela tentativa de ser transformada em um objeto de consumo, e, contextualizando ao Brasil e a cultura de massa, todos os anos consolidamos nossa deriva ao amanhã com uma famosa canção de fim de ano da Rede Globo:

Hoje é um novo dia, de um novo tempo que começou. Todos novos dias, as alegrias serão de todos, é só querer. Todos os nossos sonhos serão verdade, o futuro já começou. Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier.

Porém, a velha música é a mesma que se escuta todos os anos há mais de 20 anos, apenas com uma nova estética e novos artistas substituindo aqueles que por algum motivo não estiveram mais incluídos.

Para contextualizar melhor como isso se encaixa na construção de narrativas, Walter Benjamin (1892-1940) faz o estudo da temporalidade, modernidade e futuro pensando a posição da sociedade em meio a isso. Benjamin é um intelectual crítico à sociedade moderna e suas instituições, sendo a principal delas, a família tradicional, que constitui uma das hierarquizações sociais junto ao Estado – previamente ocupado pela posição da igreja, que ainda tem poder de influência velado no imaginário social. Dessa tradição familiar, a nobreza passou para a burguesia noções de preservação de raízes e memórias através de materialidades, com brasões, itens de valor, dentre outros. O homem moderno, entretanto, começa a perder sua aura quando passa a se desconectar dessas tradições, ao mesmo tempo que ainda é influenciado por elas, de acordo com Benjamin.

Disso, podemos ressaltar pontos positivos e negativos: há o distanciamento da memória que é usada como controle de poder, mas ao mesmo tempo há o afastamento da ancestralidade que nos constitui. Portanto, o homem moderno é colocado em uma deriva de sua própria narrativa em alguns momentos. Para substituir essa instituição enfraquecida, o capitalismo se apropria das narrativas dos sujeitos como uma religião, com crenças pessoais e coletivas, normas e estabelecendo um objetivo de existência (que ronda em torno da produtividade e lucro). Para isso, a cidade se reformula uma vez mais.

Para Benjamin (2012), a cidade moderna – citando Paris como o modelo para reformulação das demais ao redor do mundo – conta como o sujeito pedestre deve ocupar o

espaço e o tempo nas ruas. As avenidas se alargam e as calçadas se encurtam, dando espaço maior para veículos de alta velocidade transitarem e limitando a possibilidade de circulação daqueles que passam lentamente observando. Dessas avenidas, se ramificam becos e ruas que surgem como passagens entre elas. Entrar nestas passagens é como entrar em um outro mundo, com possibilidades escapistas, onde há o lugar do consumo a ser contemplado. O capital é o espetáculo que se contempla.

Os passantes ficam sujeitos à Kairós durante toda sua estadia naquele espaço. Devem agarrar o tempo e as oportunidades assim que chegam em sua presença: os horários de funcionamento, os segundos de permissão para atravessar entre passagens, o item de consumo que deve ser pego assim que visto para que não o perca para outro passante. A corrida de Kairós, que vai e vem a cada rua cruzada, relembra aos sujeitos que não há tempo a se perder, e não há tempo para o ócio.

Benjamin lembra que o tempo do ócio é o tempo da experiência: “é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência” (1936/2012, p. 220). Esse tempo é diferente do tempo da monotonia, que é o vivido diariamente com a repetição de atividades e a cristalização do presente no relógio. A monotonia e o ócio se diferem portanto na possibilidade de passar pela experiência, que não é ligada ao objeto, ao consumo ou à alienação cotidiana, mas às histórias construídas através disso. A memória, intrínseca à história, tem um poder revolucionário a partir da experiência, mas isso se banaliza na modernidade em nome de Kairós.

Em outras palavras, Walter Benjamin nos elucida que as narrativas históricas são capazes de moldar nossa compreensão de passado, presente e futuro, regendo a maneira que o sujeito performa em sociedade. Tais narrativas têm papel central na cultura, podendo oprimir ou emancipar devido a seu forte poder de influência. Portanto, é necessário compreender que ao discorrer sobre um determinado grupo ou comunidade social, se está sujeito às narrativas hegemônicas que contam suas histórias a partir do ponto de vista comum a eles, e às suas tradições. Em muitos casos, a narrativa hegemônica pode deixar em segundo plano, ou até mesmo invisibilizadas, narrativas outras que podem contribuir para a compreensão de determinados fatores e tradições que compõem o grupo para além do que é explicitado às massas.

Portanto, cabe ao pesquisador atentar-se às narrativas que permanecem vivas entre pequenas tradições e na oralidade para captar nuances de histórias que ficam sufocadas atrás dos holofotes das narrativas da modernidade. Nestes espaços, há a possibilidade de se redescobrir histórias e tradições e inaugurar novas perspectivas sobre elementos que antes passariam despercebidos. Não se trata, entretanto, de rejeitar as narrativas hegemônicas, pois

elas possuem suas validações para terem conquistado o espaço comum no imaginário social; mas sim de questionar como se deram tais validações, e refletir sobre rotas alternativas que contam histórias de outros grupos que permanecem na sociedade, mas que – por razões talvez explicadas implicitamente nas próprias narrativas – são deixados às margens dos holofotes do grande palco da modernidade.

A partir dessa perspectiva de temporalidade e da ressignificação de práticas culturais, é possível perceber como a encruzilhada se insere como um ponto de confluência e hibridização das narrativas sociais no Brasil. Leda Maria Martins (1997) concebe a encruzilhada como um princípio epistêmico das culturas afro-diaspóricas, onde a temporalidade não é linear, mas sim cíclica e descontínua. A combinação de saberes ancestrais e as experiências de colonialidade e resistência criam um espaço onde o tempo não é linear, mas sim uma rede de eventos, símbolos e transformações contínuas. A encruzilhada, enquanto matriz simbólica e epistemológica das culturas afro-diaspóricas, desestabiliza a linearidade temporal e instaura uma outra lógica de construção da cultura. Em seu sentido espiritual e filosófico, a encruzilhada é regida por Exu, orixá da comunicação e do movimento, cuja temporalidade é descontínua e múltipla. Tomando como exemplo o provérbio iorubá: “Esù matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, evidenciamos a não-linearidade do tempo nas cosmologias afro-brasileiras.

Essa estruturação temporal, que rompe com o tempo cartesiano e colonial, ressoa na maneira como as culturas híbridas no Brasil articulam passado, presente e futuro de forma simultânea. É nesse contexto que a encruzilhada se torna não apenas um símbolo espiritual, mas também uma chave para entender a estruturação e a multiplicidade de nossas práticas culturais, onde o sagrado e o profano se entrelaçam e onde o passado, o presente e o futuro se encontram em um constante fluxo de reinvenção e resistência. No campo das práticas culturais, essa temporalidade híbrida se manifesta na fusão entre tradição e invenção, característica fundamental das religiões de matriz africana, mas também presente em expressões artísticas marcadas pela antropofagia. Oswald de Andrade, um dos principais pensadores da antropofagia brasileira, já apontava a necessidade de devorar e ressignificar o outro sem perder a própria essência, um movimento que segue de certa forma a lógica da encruzilhada, onde o encontro não é assimilação passiva, mas transformação ativa. Nessa linha de reflexão, a interculturalidade não se dá apenas como um diálogo entre diferentes matrizes, mas como um campo de disputa de sentidos, onde a colonialidade do saber é deslocada e enfrentada. Como espaço-tempo performático, a encruzilhada se inscreve na cultura brasileira não apenas como referência religiosa, mas como estrutura de pensamento,

sustentando práticas que desconstroem hierarquias e instauram novas narrativas sociais e culturais.

Conclui-se que a performance e suas narrativas se ancoram nessa lógica temporal, pois é na repetição e na reatualização de gestos e contações que a memória se reinscreve no presente. Logo, a encruzilhada opera como um tempo subcultural na cultura brasileira, um tempo que, ao mesmo tempo em que rememora, recria, promovendo movimento e ressignificações constantes. Partindo da metáfora da praça, no próximo capítulo ilustramos nosso argumento apresentando observações de processos de apropriação social de espaços concretos que designamos, principalmente a partir de Leda Maria Martins e Renata Lima Silva de maneira mais aprofundada.

2. PONTOS DE ENCRUZILHADA

O Brasil, com uma das maiores populações afro fora da África, é profundamente marcado por entrecruzamentos culturais, onde tradições africanas, indígenas e migratórias se encontram e se atualizam entre si a todo momento. Essas influências em confluência influenciam rituais, festas populares e expressões artísticas, como a música, a dança, a gastronomia, e, principalmente a linguagem. Mesmo diante de marginalizações históricas, até mesmo o Português Brasileiro, por exemplo, construiu-se mantendo vivas memórias e saberes de povos diversos, entre palavras e morfemas afroindígenas inseridos no idioma, e também pela preservação de histórias, lendas e pontos pela oralidade.

Sendo assim, a encruzilhada, tanto no contexto histórico quanto espiritual, serve aqui como conceito, por Leda Maria Martins (1997) e Silva (2010), e metáfora central para entender a interculturalidade no Brasil — um espaço onde diferentes saberes, temporalidades e práticas culturais se cruzam. Primeiramente, historicamente, estes foram espaços essenciais de articulação entre escravizados em fuga. Durante o período colonial, ao passarem por encruzilhadas, circulavam informações sobre quilombos e redes de articulação, sendo essencial para a comunicação em um contexto de opressão. Pelas tradições de Umbanda e Candomblé, duas religiões de matriz africana que em muito influenciam culturalmente e identitariamente o Brasil, são locais simbólicos de resistência e reconfiguração cultural, como mostram as tradições de Umbanda e Candomblé, são locais sagrados que simbolizam o encontro de forças e o local de diálogo e ofertas ao sagrado, representando encontros entre o mundo físico e o espiritual.

Leda Maria Martins (1997) investiga as encruzilhadas como espaços de articulação entre a memória ancestral e a experiência contemporânea. Os "pontos de encruzilhada" constituem espaços simbólicos onde saberes e temporalidades distintas se cruzam, possibilitando novas formas de ressignificação cultural. Analisando sob a perspectiva da interculturalidade crítica, aplicada aqui por Catherine Walsh (2009), reflete-se que encruzilhadas representam mais do que encontros de culturas: elas são espaços de resistência às hierarquias coloniais, onde novas formas de subjetividade e identidade emergem.

Nesse sentido, a *Inteculturalidad* teve suas primeiras conceptualizações nos países andinos, referindo-se às problemáticas provenientes da colonialidade do poder sobre os povos originários e minorizados (Walsh, 2009).

La interculturalidad se manifiesta en el seno de las reivindicaciones del movimiento indígena. Lo que se busca es establecer relaciones horizontales, tanto entre los

indígenas y los otros movimientos sociales, como entre la organización indígena y la sociedad dominante. Este objetivo es el motor tras los intentos de unificación popular con organizaciones campesinas, urbanas y sindicales. (Consejo Regional Indígena de Cauca, 2004, p. 115)

Catherine Walsh (2009) discute que a interculturalidade é discutida através de três ramificações, sendo ela relacional quando “promover relações positivas entre grupos culturais distintos” (p. 2), funcional quando se refere ao simples “reconhecimento da diversidade cultural” que leva à inclusão social pela inclusão social (p. 3) e crítica quando busca ir além de considerações individuais ou grupais, sendo descrita como uma “ferramenta, processo e projeto que se constrói do povo”. Tanto para Walsh (2009) e Nascimento (2013), a interculturalidade crítica se configura como uma proposta social, política e decolonial, promovendo a plena existência das identidades culturais, subvertendo limitações impostas pela colonialidade do ser e do poder.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) observa que vivemos, de forma inédita, um “sistema-mundo” marcado pela “homogeneização global da forma de viver”, impulsionada pela colonialidade de poder, capitalismo e eurocentrismo. Nesse contexto, o “diferente” é frequentemente recebido com estranheza (p. 123). Essa estranheza se insere na binariedade etnocêntrica colonial, que impõe um padrão considerado “naturalmente superior” — caracterizado por ser branco, civilizado, cristão, normativo em sexualidade e gênero, e adequadamente inserido nas relações de trabalho — em oposição ao sujeito racializado, camponês, não cristão, místico, não normativo e que se ocupa de trabalhos alternativos ao mercado (Quijano, 2005, p. 121). Dessa forma, são propostas distinções entre cultura e subcultura, ou entre valores hegemônicos e resistências.

Descendente de tal noção de colonialidade do poder e de criação de valores, há a colonialidade do ser. Sobre isso, Nelson Maldonado-Torres (2003) discute que

Se a colonialidade do poder se refere à inter-relação entre as formas modernas de exploração e dominação, e a colonialidade do saber tem a ver com o papel da epistemologia e das tarefas gerais da produção de conhecimento na reprodução dos regimes de pensamento colonial, a colonialidade do ser refere-se, então, à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem. (Maldonado-Torres, 2003, p. 130).

A colonialidade do ser é um subproduto do processo de colonização que, embora não se manifeste mais por meio da dominação administrativa, mantém os povos subjugados à cultura hegemônica de raiz colonial. Nesse contexto, a interculturalidade crítica surge como uma resposta ou questionamento acadêmico à homogeneização cultural e identitária do sistema-mundo moderno capitalista. A adoção de tais valores no discurso social permite

superar o “daltonismo cultural” descrito por Vera Maria Candau (2003, p. 161) em contextos colonialmente verticalizados, possibilitando a produção e a vivência de narrativas diversas sobre o passado, presente e futuro.

Os pontos de encruzilhada, portanto, se inserem nesse discurso, alinhando-se à interculturalidade crítica, onde a interação de saberes e práticas não só celebra a diversidade cultural, mas também propõe consonância com a luta contra a colonialidade do poder. Essas encruzilhadas promovem a ressignificação das memórias coletivas e através de narrativas que desafiam as estruturas sociais dominantes. Ao longo deste capítulo, exploraremos as relações entre sujeito, cultura e interculturalidade, utilizando a encruzilhada como ponto de partida para uma análise que dialoga com a antropofagia como metáfora da absorção e transformação de influências culturais.

2.1 Cultura em conceituação: subcultura, contracultura e interculturalidade

A conceituação de “cultura” perpassa por múltiplas vias, podendo ser abordada pelo ponto de vista da antropologia, da psicologia, da linguística, entre muitas outras, sendo cada qual não excludente. Diante da multiplicidade ótica para se observar esse objeto-produto, agarrando-se aqui às ciências sociais, que se dedicam mais ferozmente ao estudo dedicado a esta pauta, Rafael (2022, 127-128) simplifica a questão expondo que a cultura é um sistema naturalizado de organização social, institucionalizando-o entre grupos e lhes gerando em comportamentos, por fim, conferindo a humanidade que o difere dos animais selvagens – tornando-o, portanto, sujeito.

Segundo Berger e Luckmann (2006), enquanto o organismo humano depende de espaços e relações orgânicas e naturais para se desenvolver, o se tornar humano, um indivíduo, depende de uma “ordem cultural e social específica”, tendo sua sobrevivência determinada por tais correlações sociais entre sujeitos que compartilham da mesma submissão. (2006, p. 71). Então, a cultura seria o “mecanismo de controle de comportamento” através de signos, isto é, o resultante de significantes e significados (Rafael, 2022, p. 127-129). Em outras palavras, pela cultura os indivíduos se expressam socialmente e esteticamente em seus valores e crenças; através da arte, religião, política, moda, alimentação, e, principalmente, através da linguagem, que é o veículo que carrega e anuncia esta performance – permitindo ainda variações dentro da própria linguagem, visto que em sua forma oral marca territórios, regiões, hierarquias e pertencimentos.

A cultura é entendida, logo, como o conjunto de práticas, crenças e representações de um grupo social, sendo constitutiva de suas relações e da formação de sua identidade. Ela é uma construção social que, ao mesmo tempo em que reflete a sociedade, também a molda. Ao analisarmos as culturas populares, subculturas e contraculturas, nos deparamos com uma dinâmica complexa de uma luta constante entre formas dominantes e subvertidas. Essa disputa pode ser compreendida mais profundamente por meio do conceito de capital cultural, proposto por Bourdieu (1986), que ajuda a elucidar como diferentes grupos sociais buscam legitimar suas práticas culturais enquanto outras são marginalizadas. Grupos sociais não apenas consomem ou produzem cultura, mas estão constantemente em uma luta para legitimar suas produções culturais como as legítimas ou "normais". Isto é, é simplista ter a cultura apenas enquanto reflexo e parte da sociedade, sendo que ela ocupa um campo dinâmico de disputas simbólicas, como descreve Bourdieu (1996).

Para o autor, o campo cultural é um espaço de poder onde diferentes grupos tentam monopolizar a definição do que é 'cultura legítima', e as práticas culturais são as armas usadas nessa luta. Dentro de uma cultura, ainda há a manifestação de identidades culturais diversas. Berger e Luckmann (2006) apontam a existência da cultura, subcultura e contracultura. De acordo com Luis Britto García (1991),

Quando uma subcultura chega a um grau de conflito inconciliável com a cultura dominante, se produz uma contracultura: uma batalha entre modelos, uma guerra entre concepções de mundo, nada mais é do que a expressão da discórdia entre grupos que já não se encontram integrados nem protegidos dentro do conjunto do corpo social. (Garcia, 1991, p. 4)

A diferença entre as subculturas e as culturas dominantes pode ser explicada por meio do conceito de capital cultural, proposto por Pierre Bourdieu (1986). O capital cultural refere-se ao conjunto de conhecimentos, habilidades e competências que um grupo social acumula e que são valorizados em uma sociedade particular. Grupos sociais que detêm um maior capital cultural, muitas vezes, têm o poder de definir as normas culturais e determinar o que é considerado "legítimo". Isso explica porque certas expressões e manifestações culturais são vistas como superiores e, outras, como inferiores. O capital cultural, portanto, pode se tornar facilmente um mecanismo de exclusão social, pois aqueles que não detêm este capital tendem a ser marginalizados.

As subculturas, por exemplo, frequentemente são vistas como práticas culturais "não legítimas" ou "inferiores" à norma imposta pelas classes dominantes ao que se refere à estética, conhecimento e pertencimento; algo alternativo, pela falta de reconhecimento do capital cultural que elas representam, já que as classes dominantes, por meio de seu maior

acesso a recursos culturais, conseguem manter o controle simbólico sobre a definição do que é considerado cultura "verdadeira" ou "normal". Assim selecionamos o belo, a estética, a moral, a moda, tudo aquilo que é oficialmente cultural. A luta pelo capital cultural é uma luta pelo reconhecimento social que vai muito além do que está sendo visto ou não, do que está sendo reproduzido em massa ou não, sabendo que cada movimentação social não é isenta de escolhas políticas.

Rafael e García (2022; 1991) postulam ainda que há três divisões culturais na sociedade: a cultura dominante – lida como a cultura oficial de um grupo; as subculturas, que habitam as vias da cultura dominante; e a contracultura, que muitas vezes é lembrada por movimentos políticos e artísticos – especialmente norte-americanos – enquanto sinal de irreverência. Essa divisão dialoga com o conceito de *habitus*¹² de Bourdieu, pois cada uma dessas categorias reflete disposições incorporadas que moldam as práticas e percepções dos indivíduos dentro de suas respectivas posições sociais. A contracultura, sendo aquela que escapa da forma de institucionalização imposta pela cultura dominante (Rafael, p. 129), evidencia como diferentes *habitus* podem se chocar, criando espaços de resistência e redefinição cultural.

A interculturalidade, discutida aqui pela voz de movimentos intelectuais latinoamericanos, por sua vez, olha para a “criação de uma civilização alternativa” (Walsh, 2019, p. 30). Buscar a retomada e valorização de saberes, conhecimentos e memórias de grupos e povos minorizados em movimento se mostra como pilar para a abertura dos caminhos propostos pela interculturalidade, sendo, a incorporação de fato dos ritos de memória e das performances culturais deste povo um produto-experiência a ser abraçado. Há, atualmente, a apropriação e visitação de tais expressões, porém, para além de ver, é necessário reconhecer. Em resumo, a interculturalidade não deve ser entendida apenas como uma troca ou reconhecimento das diferenças culturais, mas também como um campo de negociação e luta social.

Essa perspectiva pode ser enriquecida pela noção de campo de Bourdieu (1996), que enfatiza como as práticas interculturais se inserem em disputas simbólicas mais amplas, onde diferentes formas de capital cultural entram em confronto para definir quais expressões são reconhecidas como legítimas. A interculturalidade envolve não apenas o encontro entre diferentes culturas, mas também a contestação das hierarquias culturais estabelecidas. Bourdieu (1996) também já apontava que, em situações entrecruzamentos culturais, diferentes

¹² Explorado mais a frente em 2.2.

formas de capital cultural entram em conflito, com cada grupo tentando impor suas práticas culturais como as mais legítimas ou autênticas.

Nesse contexto, a interculturalidade, como se discute aqui, torna-se uma forma de resistência contra a dominação simbólica, onde se busca redefinir as relações de poder entre os grupos sociais. Como lembram alguns os principais teóricos do tema, como Catherine Walsh e Walter D. Mignolo (2011), em suas conceituações várias, é preciso diferenciar multiculturalismo, pluriculturalidade e interculturalidade. Reconhecer a presença de mais de uma influência cultural em um grupo, conceber a convivência básica entre diferentes grupos em um mesmo espaço, é da ordem dos dois primeiros – essencialmente focando em termos territoriais, levantando até mesmo questões

O processo de interculturalidade e resistência, articulado por meio das encruzilhadas culturais, pode ser claramente observado em Goiás, Goiânia e no Rio de Janeiro, onde as culturas locais interagem, se reconfiguram e se transformam. Cruzando conceitos da interculturalidade e a encruzilhada, partimos das contribuições de Leda Maria Martins (1997), que, ao estudar as culturas afro-brasileiras, oferece uma reflexão crucial sobre o processo de hibridização cultural e possibilidades de resistência. Para Martins (1997), as encruzilhadas culturais são lugares de intercâmbio intenso onde identidades históricas e culturais se entrelaçam, mas também se confrontam. Esses pontos de encontro podem ser entendidos como espaços de resistência cultural, nos quais as culturas subalternas, ao se encontrarem com as culturas dominantes, não se limitam a ser passivas ou submissas. Ao contrário, elas se afirmam de maneira ativa, reinventando suas próprias tradições, linguagens e práticas sociais.

Em Goiás, especialmente nas cidades do interior e nas áreas de forte presença de comunidades quilombolas e indígenas, as encruzilhadas culturais se manifestam na constante negociação entre o saber tradicional e as influências externas, criando um campo fértil para a preservação e reinvenção das práticas culturais em festas, rituais e manifestações artísticas. Um ritual vilaboense mundialmente conhecido, e que data de mais de dois séculos de prática anual, é a católica Procissão do Fogaréu. Essa procissão ocorre na Quinta-Feira anterior à Páscoa e encena a prisão de Jesus Cristo. O evento, sendo à priori um ritual católico, mas posteriormente tornando-se um evento cultural; atrai turistas do mundo inteiro, e é celebrado na cidade não mais apenas como um evento religioso, mas como um dia de festa em que todos vão às ruas, se encontram, e aproveitam a cidade em fervor – aqui, faz-se importante destacar, também, que o turismo é uma das principais fontes de renda da cidade.

A procissão chama bastante atenção pela forma em que os soldados (ou, Farricocos) se vestem, já que a roupa tradicional – a mesma utilizada desde tempos medievais nas primeiras

procissões na Espanha e em Portugal –, se assemelha a de um determinado movimento extremista de ódio responsável por uma sequência de crimes cometidos por grupos adjacentes. Entretanto, o ritual nada tem a ver com este, tendo origens, motivações e empenhos definitivamente distintos.

Figura 2 – Farricocos marcham em frente à Igreja da Boa Morte durante a Procissão do Fogaréu.



Fonte: Júnior Guimarães/Dia Online¹³. Acesso em março de 2025.

Há poucas décadas, o ritual ganhava um novo rosto, um tanto mais cedo: uma escola local, para integrar as novas gerações à importância cultural e turística do ritual, teve a iniciativa de fazer a “Procissão do Fogaréu Mirim” onde as crianças ocupam o lugar dos adultos penitentes e marcham pelas ruas fantasiadas de soldados. As opiniões sobre o evento são divididas, porém, o fato é que a reformulação do evento não apenas atraiu ainda mais

¹³ Disponível para acesso em
<<https://diaonline.ig.com.br/2022/04/09/procissao-do-fogareu-volta-a-ser-realizada-apos-dois-anos-de-suspensao/>>

olhares à prática, como a ressignificou até mesmo para aqueles de fora da religião, que a acolheram como importante marco cultural local.

Já no Rio de Janeiro, uma metrópole popular muito maior, porém igualmente antiga, marcada por uma marcante convivência entre diversas culturas, as encruzilhadas se expressam através de pontos como a fusão entre as tradições afro-brasileiras, as culturas populares e as influências globais, como se observa no funk, nas manifestações de rua e nas disputas de espaço entre diferentes grupos sociais. Esses exemplos demonstram como as encruzilhadas culturais não são apenas locais de troca, mas de reinvenção contínua das identidades, de resistência aos processos de homogeneização e de afirmação de outras formas de ser e de viver, evidenciando a potência da interculturalidade no cotidiano de Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro, locais diferentes em estrutura mas, justamente por este ponto, conseguem apresentar congruências tão consistentes para o debate da performance cultural enquanto ferramenta de (trans)formação.

Martins (1997) sugere que, ao contrário do que se poderia pensar, as culturas subalternas não apenas preservam, mas transformam suas tradições em processos de resistência. As encruzilhadas, nesse sentido, não são apenas pontos de encontro, mas sim de recriação das culturas que nelas se encontram. A interação entre diferentes saberes e formas de ser revela uma constante negociação, onde as culturas se afirmam, se adaptam e se reinventam. Esse processo se conecta diretamente à proposta de interculturalidade como um campo de disputas de poder simbólico, onde as identidades culturais são constantemente reconfiguradas e reformuladas.

A noção de resistência em Leda Maria Martins (1997) também se encaixa nesse conceito de encruzilhada, pois ela defende que a resistência cultural não ocorre apenas através do conflito direto, mas sim por meio da reinvenção das formas de expressão cultural que se opõem à dominação. As culturas subalternas, ao entrarem nas encruzilhadas da história, reorganizam suas práticas e significados, criando novas formas de visibilidade e poder. Esse movimento de resistência nas encruzilhadas culturais se aproxima da ideia de memória proposta por Pierre Nora (1993), onde as tradições e histórias locais não se limitam à reprodução do passado, mas são constantemente recriadas no presente.

Como matriz cultural, a encruzilhada é tanto um espaço de encontro quanto de confronto, onde elementos de diferentes tradições e histórias colidem, gerando novos sentidos e subjetividades. Mais do que um espaço geográfico, é uma matriz de pensamento e uma estrutura organizadora das práticas culturais e sociais no Brasil. Sua presença se faz sentir na negociação constante entre memória e contemporaneidade de onde parte a continuidade

social. A tradição oral, o corpo e a performance são os veículos desse conhecimento, transmitindo histórias e memórias que se atualizam em cada ato performático. No contexto urbano, isso se traduz, portanto, nesta maneira como os sujeitos ocupam e ressignificam os espaços, transformando praças, ruas e monumentos em palcos de disputa simbólica e reivindicação identitária.

Por outro lado, Roberto DaMatta (1997) oferece uma perspectiva sobre a relação entre espaço público e práticas culturais no Brasil. Para ele, a rua é um espaço de transgressão e reinvenção, onde as hierarquias sociais podem ser contestadas e subvertidas. Fronteiras são borradas e, ali, a interculturalidade crítica emerge na troca e na negociação entre diferentes agentes sociais. No caso das cidades analisadas, a encruzilhada se materializa em diferentes formas: na Pequena África, no Rio de Janeiro, onde a memória da escravidão e da resistência negra se inscreve no território urbano; na Praça do Coreto, na Cidade de Goiás, onde se encontram e se chocam diferentes usos e presenças no espaço público; e nas ruas de Goiânia, onde monumentos como a estátua de Anhanguera operam como marcadores simbólicos da colonialidade, mas também como espaços de apropriação subversiva por grupos marginalizados. Distantes, porém, próximas em uma cronologia de história cultural.

Assim, a encruzilhada não é apenas um conceito abstrato, mas uma realidade concreta que estrutura a dinâmica das performances culturais urbanas. Ela é ao mesmo tempo um espaço de encontro e de tensão, de conservação e de ruptura, um princípio organizador da vida cultural nas cidades. No contexto da interculturalidade, a noção de encruzilhada permite enxergar não apenas a troca de saberes, mas também a reconfiguração das identidades, colocando a resistência no centro desse processo. Em vez de um simples encontro pacífico, revelamos um processo ativo de contestação das normas estabelecidas, onde as culturas se negam a ser assimiladas apenas por serem assimiladas e, ao invés disso, se hibridizam, gerando novos espaços de significação e pertencimento.

2.2 *Flânerie*, ou o sujeito no espelho da cidade

A cidade é um campo de disputa simbólica, onde sotaques, dialetos, indumentárias e expressões artísticas se tornam marcas identitárias que rompem com a homogeneização da experiência urbana moderna. A linguagem, por exemplo, não se restringe ao verbal: corpos performam pertencimento através do vestir-se, do gesticular e do ocupar. Gingar, sambar, estalar a língua em descontentamento e cruzar os dedos em esperança gritam discursos vivos e ocultos em verbo.

Nos entrecruzamentos entre arte e sociedade durante a ascensão de grandes cidades no início da modernidade, destaca-se o poeta, escritor e crítico francês Charles Baudelaire (1821 - 1867). Baudelaire tinha como foco a escrita sobre a vida urbana, a modernidade e as experiências da cidade, sendo o livro “As Flores do Mal” e o ensaio “O Pintor da Vida Moderna” suas maiores obras. Apesar de sua reconhecida influência na literatura francesa, no simbolismo e no estudo da modernidade, Baudelaire foi censurado em sua época durante um tempo por ser considerado irreverente e ofender a moral através de suas análises e reflexões, escrevendo sobre beleza, decadência e efemeridade. Isso reflete diretamente sua vivência de Paris em pleno desabrochar da modernidade, que apreciava a constante inovação ao mesmo tempo que se desprendia de antigas experiências urbanas.

Em relação a isso, o próprio Baudelaire (2006) pontua que o homem e a arte de cada época são equivalentes aos costumes de cada época. A ideia que o sujeito de cada época possui de “belo” irá impregná-lo até mesmo “nos traços de seu rosto” (p. 852), pois o “o homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (p. 852); e o “belo” será a reflexão estética da moral de cada época, sendo cada fase “moralmente verossímil” a seus costumes, gestos, vestuário, dentre outros (p. 860). Portanto, aquilo que era considerado irreverente no escritor parisiense eram apenas análises que antecedem novos costumes da modernidade, que viriam a se tornar em novas orientações culturais revisitadas por inúmeros outros artistas e escritores posteriormente.

Bourdieu (1990), por sua vez, discute como as práticas sociais são moldadas por um conjunto de disposições, que ele chama de *habitus*. O *habitus* é uma estrutura durável e transponível que os indivíduos adquirem ao longo de suas experiências sociais. Essas disposições internalizadas contribuem para que os sujeitos atuem de maneira coerente com as expectativas culturais de seus grupos, muitas vezes sem perceberem as forças sociais que as moldam. Dessa forma, a cultura se torna uma segunda natureza para os indivíduos, que agem de acordo com o que foi internalizado sem questionar ou refletir sobre essas práticas. O comportamento social não é apenas uma resposta consciente a normas externas, mas produto de um conjunto de disposições adquiridas ao longo da vida. O *habitus* influencia como os indivíduos se comportam, como se relacionam com os outros e como consomem a cultura, de modo que a estrutura social se reflete em suas ações cotidianas.

Sendo assim, para compreender o sujeito em performance, é necessário perpassar por todas as nuances de sua experimentação. Então, em Baudelaire, Benjamin, Schechner, dentre outros, faz-se uma análise sobre a condição do sujeito moderno que habita subculturas e contempla os elementos urbanos e sociais para além do “olhar por olhar”, e realmente os vê,

sabendo que aquilo tudo é estruturante de seu passado, presente, futuro, e matéria prima para elaboração

Em meio a sua crítica e reflexão, Baudelaire auxiliou na conceituação da figura do *flâneur*, sendo este marcado por sua sensibilidade e contemplação ao ambiente urbano. A experiência da *flânerie* também é descrita pelo crítico, filósofo e ensaísta alemão Walter Benjamin (1892 - 1940) como aquela que permite ao sujeito absorver o conhecimento da cidade em camadas mais profundas e contemplativas. Benjamin, vivendo no século seguinte ao de Baudelaire, foi capaz de descrever o declínio da experiência da *flânerie* na sociedade moderna – a mesma que o acendeu. Isso tem muito a dizer sobre as expectativas acerca da conceituação do sujeito diante da cultura em um mundo moderno.

Isto é, a cidade, enquanto espaço que desenha e comporta o imaginário coletivo, carrega consigo uma própria memória viva, repleta de sobreposições e contradições, entrecruzando o coletivo no cultural, o subcultural e o contracultural. Nesse universo, o *flâneur*, conceito trabalhado por Charles Baudelaire e Walter Benjamin, emerge como uma figura emblemática. Em outras palavras, ele trata de um sujeito em movimento contínuo, que percorre as ruas não apenas como observador, mas como alguém que interage com os cenários, absorve narrativas, ressignifica espaços e constrói relações entre o presente e o passado. O *flâneur* é, portanto, simultaneamente produto e agente da modernidade, deslocando-se pelas encruzilhadas do urbano e do simbólico.

Observador, flâneur, filosófico, chamem-no como quiserem. (...) Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente se aproxima do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.” (Baudelaire, 2006, p. 854)

Apesar de inseri-lo em um meio de produção artística ou literária, o *flâneur* não é aquele que necessariamente tem a cidade como fonte para criação de uma obra. Mais que isso, ele é aquele cuja “curiosidade [pela multidão] tornou-se fatal, irresistível” (p. 856). O simples artista seriam os artesãos, especialistas, aqueles que são “subordinados à paleta”; enquanto os observadores possuem interesse global pela experiência, vivendo a moral e a política inerentes a ela. Baudelaire ainda diferencia o *flâneur* do “homem do mundo”, que é considerado em um grau de contemplação ainda mais complexo, dizendo que este segundo procura por algo para chamar de modernidade (p. 859), enquanto o *flâneur* não necessariamente busca por nada em específico para inspirá-lo.

Estes não devem ser confundidos com a figura do boêmio, já que o boêmio é aquele que se deleita no consumo dos prazeres da cidade, enquanto o observador retém-se na apreciação. Eles podem ser qualquer sujeito que participa da sociedade mas que naquele

momento está espiritualmente a parte dela, inserido na multidão, tendo como “seu universo” (p. 857), mas simultaneamente a reparando. O contemplador transita entre multidões, grupos sociais, em deriva, e em, segundo Baudelaire (2006), estado de convalescença.

Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, mas no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo as que aparentemente se mostram as mais triviais. (Baudelaire, 2006, p. 856)

Convalescença é um termo usado na área da saúde para referir-se ao estágio no qual o enfermo está em processo de recuperação daquilo que o adoeceu, lesionou ou o tirou de seu estado de saúde plena por algum motivo. Dizer que o *flâneur*, ou o homem do mundo, ficam em estado de convalescença pode se referir ao processo no qual o sujeito se retira do cotidiano moderno acelerado que o engole, e se “cura” ao se permitir engolir e ser engolido pela sensibilidade que o atingem enquanto ser humano em sociedade. Se, de acordo com Schechner (2011), a performance ocorre durante o momento de alienação do cotidiano mesmo estando ligada à vida cotidiana, a *flânerie* é uma forma de aplicar a experiência performática na cidade.

Schechner também introduz o conceito de restauração de comportamento ao falar da performance ligada ao cotidiano (restoration), lembrando que as experiências se repetem, recriam ou se transformam através da performance; sendo esta performance e experiência, ou experiência da performance, o momento de contemplação que leva o sujeito à convalescença. O estado de convalescença também leva ao conceito de *krisis*, termo igualmente usado na medicina para julgar o momento crucial da evolução de um caso, onde ele evolui ou retrocede para a cura ou degradação. Neste caso a convalescença surge após a *krisis*, seguindo a melhor opção de cura para o que tenha causado a *krisis*. Nesse raciocínio, a performance da experiência da *flânerie* pode ser vista pela ótica da melhora do sujeito diante do mal estar causado pela modernidade – mesmo ele não se separando dela.

O termo *krisis* possui origem etimológica semelhante a outro conceito do grego antigo, dessa vez voltado à filosofia, que se assemelha em significado: *kairós*; sendo este o momento oportuno, o tempo de qualidade significativo para agir. O instante da *flânerie* se agarra ao instante *kairótico*, no qual o observador contempla a circunstância em um momento de absorção daquilo que a constrói. Parecendo ser um momento complexo e de intensa atividade intelectual, Baudelaire simplifica:

O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ocupou um espaço considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o

gênio é somente a infância redescoberta sem limites, agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar uma soma de materiais involuntariamente acumulada. (Baudelaire, p. 856, 2006)

Ou seja, essa experiência pertence ao campo da sensibilidade, e não da razão. O observador aguça seu olhar ao novo, mesmo que seja cronologicamente ou tradicionalmente velho, e o admira. Esse novo pode estar contido em tecidos, luzes, cores, sons (p. 856), enfim, em todos os lugares que sejam passíveis de vagar e ver. Baudelaire, adiante, conclui: “para a maioria dentre nós (...) aos olhos de quem a natureza existe apenas em suas relações de utilidades com seus negócios, o fantástico real da vida acha-se singularmente embotado” (p. 861). O agir de tal sensibilidade atinge o sujeito, tal qual estivesse em condição de ser uma “criança inebriada” pelas fantasias de sua mente diante das possibilidades de uma cidade em constante transformação.

Benjamin (2012) vai de encontro à experiência (*erfahrung*) descrevendo-a como um modo de sentir e assimilar; algo que não passa somente pela razão, mas “pelas vísceras”. Ainda nos estudos da performance de Schechner e vários outros, é sabido que não é possível que se experiencie a performance de maneira individualista, isto é, sem a interferência mesmo que mínima e indireta do outro. A partir daí, Benjamin narra o declínio da experiência, onde o *flâneur* passa a ter dificuldade para a contemplação.

Walter Benjamin enfatiza que o *flâneur* encontra, em seu caminhar pelas ruas e galerias da cidade moderna, vislumbres das transformações sociais, políticas e culturais. A existência de ruínas literais ou metafóricas, recorrentes na modernidade, aqui não representam destruição, mas a sobrevivência de narrativas passadas que dialogam com o presente. Nesse processo, o *flâneur* constrói um mapa afetivo da cidade, unindo memória individual e coletiva, enquanto reflete sobre a fragmentação e os paradoxos da experiência urbana.

A modernidade tende a individualizar o cotidiano, reduzindo a experiência (ocorre de maneira plural, como discutido) para a vivência (singular). Com a inauguração de novos meios de produção e comunicação capitalista, a dessubstancialização do tempo em favor do trabalho e não mais do sujeito acaba por desvalorizar o sujeito, de acordo com Benjamin. Os marcos identificatórios de cada um passam a ser regidos por conquistas individuais. O escritor contextualiza dando exemplo dos soldados de guerra que saíam para campo, viviam histórias de horror e retornavam para cidades completamente modificadas, modernizadas, onde além de lidarem com a lacuna de identificação, lidam com a ausência de sentido para as histórias que traziam de um outro espaço que não mais se encaixava naquele.

Benjamin comenta esse evento como a fragilidade humana diante da imprevisibilidade, tanto do ataque quanto das transformações que arrastavam os sujeitos junto ao tempo que, kairótico, não poderia ser agarrado. Houve o apagamento de cidades que foram modernamente reconstruídas sobre escombros, levando embora narrativas e referências coletivas que uniam comunidades. Diante do contemplar do novo, a partir daí, não haveria mais tempo para a contemplação diante do lugar vazio deixado pela constante renovação com ausência de sentido.

Baudelaire, mesmo vivendo a efemeridade moderna em seu início e não tendo vivido a velocidade esmagante que ameaça as relações pessoais, escreveu em, “O Relógio”, em As Flores do Mal:

Relógio! Deus sinistro, assustador e calvo
 E cujo dedo ameaça a nos dizer: Recorda!
 O Prazer é uma bruma a buscar a amplidão
 Tal sílfide que morre além da onda mais fria;
 Cada instante destrói um pouco da alegria
 Que a cada homem se deu para toda a estação.
 Por hora mais de três mil vezes, o Segundo
 Murmura: Lembra então!
 Lembra então!
 O minuto é uma ganga, ó frívolo mortal,
 De que não deixarás de extrair todo o ouro!
 Lembra então que este Tempo é jogador.
 Numa lei de ganhar, perene e sem trapaça.
 Lembra então como a noite aumenta e o dia passa,
 Tem sempre sede o abismo.
 Mas o divino Acaso, ou bem cedo ou mais tarde,
 Ou a virtude augusta,
 Ou o próprio Remorso, ou o abrigo final
 Ou tudo te dirá: “Morre, é noite, covarde!”

Aqui é possível notar a angústia presente no sujeito moderno diante da velocidade do tempo. A finitude das coisas se torna razão de agonia do sujeito que agora se depara com a realidade de uma sucessão de eventos na vida que inevitavelmente levam ao fim. Entre as horas e instantes, a modernidade promete um momento de completude que chegará quando algo for cumprido (quando comprar uma casa, quando ganhar uma promoção, quando trocar o carro, quando ser reconhecido). É forjada uma ideia de que se completa através do consumo e

do trabalho, fazendo com que o sujeito moderno se projete através deles como uno, completo, independente, sem perdas – e aqui ele sai do conceito de sujeito e se torna indivíduo, em desconexão com o todo, ao mesmo tempo que segue pertencendo a um sistema. Isto é, o enriquecimento individual se torna o foco da experiência humana urbana, onde as relações com o coletivo muitas vezes se dão em ambientes e momentos de trabalho.

A noção de encruzilhada, presente no imaginário das culturas afro-brasileiras, simboliza um espaço de encontros e transformações, onde saberes, temporalidades e culturas se cruzam para dar origem a novas possibilidades de existência. Enquanto ponto central da interculturalidade, a encruzilhada é também o lugar do "Outro" – conceito que, segundo Jacques Lacan, célebre teórico da psicanálise que tem a linguagem como fundamento, vai além da alteridade: ele constitui o sujeito como dependente da linguagem e da cultura. Esse encontro com o Outro expõe as fissuras no discurso hegemônico, possibilitando aberturas para a pluralidade e para resistências culturais.

Lacan (1998) propõe, popularmente, que "o inconsciente é o discurso do Outro", revelando como o inconsciente humano se estrutura pelas verdades simbólicas carregadas pela cultura. O "discurso do Outro" é o conceito lacaniano que discute, em breves e superficiais palavras, que o conjunto de significados e valores transmitidos pela cultura e influências sociais moldam as percepções do sujeito de forma até inconsciente. Portanto, costumes, estética e moral, como já apontava Baudelaire, são marcas de uma época formada por essa cadeia de significantes, que articula linguagem, memória social e memória coletiva. Dessa forma, o sujeito, inevitavelmente vinculado à vida coletiva, constrói sua identidade em meio às influências do simbólico e do discurso hegemônico, que permeiam e encantam a experiência humana.

Para Lacan, não há "indivíduo" como concebido pela modernidade; há apenas o sujeito, formado pela linguagem e estruturado pela falta inerente que gera o desejo. Esse desejo, temporariamente saciado por objetos simbólicos, mantém o sujeito em constante busca de completude, preso à alienação pelo discurso do Outro. Assim, a cultura – um "tesouro de significantes" que organiza a linguagem e, por consequência, o mundo social – molda tanto o inconsciente quanto às relações humanas. Daniel Silva (2008) reforça que o sujeito se identifica pela cultura, construída pelo discurso coletivo do Outro, evidenciando a interdependência entre sujeito e sociedade.

Então, é necessário rememorar que a *flânerie* não é uma identidade ou personalidade, mas sim uma experiência moderna. O *flâneur* é aquele que, em seus processos identificatórios, se organiza como um vagante entre as narrativas dos espaços e objetos. Ele

faz parte da cultura por estar imerso na língua, no estilo de vida e na sociedade ligada a ela, mas se encontra dentro de subculturas nessa deriva na multidão. Em deriva maior ainda se encontra o homem do mundo, sujeito do desejo, que está sempre em busca do objeto para chamar de “modernidade”, mas perdendo-se na rápida mudança dela própria. As transmutações modernas não se fixam o bastante para serem tradicionalizadas. Quando um modelo de algo, seja abstrato ou material, se constitui, logo em seguida já se planeja um novo para “modernizar-se” ainda mais.

Com tanta velocidade, não sobra para o contemplador a capacidade de elaboração de suas absorções. A aura e os vestígios das histórias que se catavam revirando as ruas se dissolvem, e apropriar-se dos espaços se torna uma tarefa mais difícil ao *flâneur*; especialmente àqueles que já se encontram de alguma forma à margem do amparo social. Estes sujeitos são colocados à margem da memória coletiva, carregando, eles próprios, suas histórias e narrativas que constituem seus grupos sociais. Desamparados, vivem duplas temporalidades na modernidade, onde se adaptam ao rendimento capital para sobreviver, e se agarram aos estabelecimentos sociais em seus núcleos para, também, sobreviver – de maneira mais metafórica. A memória coletiva, nesse sentido, não se limita a preservar registros do passado; ela é uma força que estrutura identidades e resiste à homogeneização cultural.

De acordo com Benjamin, o sujeito moderno perde sua aura ao ser afastado de suas tradições. Por um lado, o afastamento é positivo ao pensar que as narrativas hegemônicas são contadas por vozes igualmente hegemônicas descendentes de estruturas de poder burguesas que invisibilizam a existência de alguns grupos sociais; e quando esses grupos retomam suas próprias vozes e narrativas em resistência à cultura de massa, eles sobrevivem através do mal estar social. Porém, por outro lado, a própria tradição de massa tem em si elementos que conecta todos esses grupos juntos dentro do mesmo espaço em harmonia, e rejeitá-la é distanciar-se da memória ancestral que constitui a identidade de um povo.

Portanto, quando o *flâneur* contempla a multidão e se inebria pela aura da cidade, é isto que ele vê e absorve, se encantando pela existência em comunidade. O simbólico visto no Outro é o guia para a experiência, que para o homem do mundo se fundirá em algum objeto de arte e/ou reflexão. Para Lacan, a arte é, de forma generalista, o que há de mais primitivo na civilização, e a literatura é o inconsciente da psicanálise, dizendo a célebre frase “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente, é tudo que darei testemunho”. Como postula ainda Bakhtin (2003, p.44), em reflexão convergente, ao perpassar o discurso e a narrativa formadora,

Eu e o Outro, a visão de mundo: “Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem. Esse excedente constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. (Bakhtin, 2003, p. 44)

Nesse sentido, seja em Goiás, Goiânia ou no Rio de Janeiro, às espacialidades aqui trabalhadas, as narrativas locais revelam como a interculturalidade atravessa territórios, tempos e imaginários. As performances culturais desses espaços exemplificam como a arte pode atuar como resistência. Elas resgatam e recriam memórias, colocando em evidência a potência das histórias silenciadas e os modos alternativos de existir.

Sendo assim, a estética, por fim, funciona como um elemento central na construção de sentidos e identidades, especialmente em espaços simbólicos de encruzilhada como Goiás, Goiânia e o Rio de Janeiro. Nessas localidades, os encontros culturais revelam como o discurso do Outro se manifesta por meio da música, das artes visuais, das festas populares e das práticas cotidianas. Manifestações de saberes tradicionais e populares, manifestações tão populares como o samba, o funk e o grafite, expressam a resistência e a transformação geradas pelas encruzilhadas culturais urbanas, e abrem espaço para criação de novas linguagens que atendam as necessidades epistemológicas de seu contexto. Esses lugares, marcados pela pluralidade, articulam estética e memória social, sendo um espaço de criação onde o sujeito se apropria e ressignifica os significantes do Outro, produzindo novas narrativas e modos de ser.

Se a cidade é um espaço onde o imaginário se desenha, os corpos que a atravessam carregam consigo signos visíveis e invisíveis, marcas que não apenas narram a experiência, mas performam a estética da existência. Igualmente, se a modernidade redefine a experiência do sujeito na cidade, ela também molda sua estética, seus gestos e modos de enunciação. Nos encontros entre Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro, nota-se a maneira como os sujeitos não apenas observam a modernidade, mas se inscrevem nela através do vestir, do andar, da escolha de cores, da oralidade que carrega dialetos e ritmos próprios. Esses códigos estéticos, muitas vezes invisibilizados pelo discurso oficial da cidade, emergem como resistência ao apagamento cultural e são fundamentais para entender a performance do sujeito urbano. O sujeito não apenas observa a cidade – ele a reinventa a partir de sua presença sensível.

2.3 Antropofagismo: a colcha de retalhos

Imaginemos o desenho de uma colcha que apelidamos de “Cultura”, que é aquela que cobre o corpo apelidado “Identidade”. Esta colcha é costurada com retalhos, partes de diferentes tecidos que atuam cada um com sua função, em harmonia para formar o todo, que cumpre sua função maior de acalantar e proteger o corpo; ou sufocá-lo, se demasiado pesado ou utilizado com maus intencionalismos. A linha que costura cada retalho da colcha denomina-se memória, conectando as partes e garantindo que, com sua boa feitura, não deixe um pedaço desprender-se e perder-se do todo – pois, para a identidade, seria sentido em sua ausência, como ocorrem às identidades em retomada que buscam negociar memórias de suas ancestralidades negadas diante da colonialidade do ser. Ao fim, toda essa imagem, configura-se no entendimento da performance cultural enquanto meio para compreensão das negociações que giram nas esquinas das encruzilhadas: cada qual que ali se cruza, encontra, ou desencontra, chega coberto de uma colcha de retalhos, que pode ou não ter as mesmas peças, mas segue sendo uma colcha de retalhos – e todos se identificam por essa veste incomum, mas essencial. Agora, para conceituar melhor, aprofundemos na questão da antropofagia.

O termo “antropofagia cultural” foi proposto inicialmente pelo escritor modernista Oswald de Andrade, quando lançou o Manifesto Antropofágico. A palavra remete, cientificamente, ao ato de canibalismo – e ainda é traduzida diretamente como tal ao tentar significá-la em outros idiomas.

A antropofagia, no discurso oswaldiano, significa um processo de linguagem, por meio do qual a palavra do colonizador é devorada, digerida, subvertida. Essa deglutição antropofágica trouxe, para o panorama brasileiro, uma nova forma de pensar e de conceber nossa cultura, pois se trata de uma saída possível aos problemas culturais de nosso país. (Cândido e Silvestre, 2016, p. 243)

Basicamente, na antropofagia, a cultura dominante colonizadora é revirada. Em seu lugar, nos alimentamos das outras “culturas pormenores”, tornando-nos um conjunto do todo, sob várias influências em um território tão plural, ou, um “hibridismo cultural” (Haesbaert, 2012, p. 30). Como Cândido e Silvestre (2016) discutem, não há a negação das bases européias que sustentam muitas expressões presentes no espaço, mas, junto à elas, assimilam-se as raízes indígenas, africanas e regionais outras, no geral, para ter-se, por fim, o que conhecemos enquanto latinoamérica, que, segundo Haesbaert (2012), é um continente híbrido “se não na prática, pelo menos amplamente no campo discursivo” (p. 30).

Este movimento tinha, inicialmente, foco na literatura e nas artes visuais. Entretanto, considerando sua potência sígnica, há a plena possibilidade de trazê-lo para a perspectiva antropológica e das performances. Haesbaert (2012), em considerações com Robert Young, revela essa multiplicidade em

Uma nova forma de construção identitária, moldada no caráter móvel e múltiplo, que não seria, em si mesma, representativa de crise e ruptura, mas de ‘estabilidade, segurança de si e quietismo’, no sentido de uma nova “identidade auto-consciente” da sociedade contemporânea. (Haesbaert, 2012, p. 28)

Haesbaert (2012) trata o hibridismo cultural como fruto de “sensíveis transformações” que ocorrem nos territórios, que, instáveis, “não mais oferecem, como no passado, referenciais estáveis para a construção de nossas identidades sociais/territoriais” (p. 29). Discutir a questão do passado em um contexto como o brasileiro é um caminho que pode ser traçado a partir de múltiplas óticas, por vezes conflitantes. A história narrada pela cultura dominante não foi aquela experienciada por todo o povo, especialmente quando consideramos que o ponto de vista português colonial não abarca metade das narrativas de migrantes de outros territórios, sob outras condições, e menos ainda dos povos originários e dos povos para cá traficados no mercado escravagista. Portanto, aqui, já se nota a interferência da memória coletiva para a construção da identidade nacional: a culinária regional, as músicas populares, as lendas e mitos, dentre outros fatores constitutivos da cultura que rege um grupo de um território, por muitas vezes refletem histórias que nem sempre estão na didática da História.

Portanto, Haesbaert (2012) associa o hibridismo com o conceito de “transculturização”, denominado diante da antropofagia cultural:

O hibridismo como força, a antropofagia como arma: devorar é instigar a re-criação constante, o brotar de um pensamento mítico-poético indomável pelo utilitarismo e a domesticação do pensamento e das identidades euro-colonizadoras (Haesbaert, 2012, p. 33)

A antropofagia, como postula o autor, pode rejuvenescer culturas através deste processo de assimilação do que se nutre o povo através de sua expressão cultural. Se lembrará, através dos ritos, comportamentos e linguagem, o resquício daquilo que trouxe o sujeito até aqui. Para além de meros resquícios, também, “a sociedade antropofágica viola o intocável, rompe com os limites (..), des-territorializa-se” (Haesbaert, 2012, p. 33), ligando-se, portanto, no conceito de contracultura, em conflito com aquela memória rígida eternizada pela cultura dominante, sendo “uma condição de existência e de recriação não-estabilizadora do novo” (Haesaert, 2012, p. 33). Logo, aqui, percebemos a existência das

performances (contra)culturais, que alienam o sujeito de seu cotidiano e o colocam em um espaço de experiência alternativa, múltipla, instável – tendo “alternativo” no sentido de “permitir alternâncias”, não apenas no espaço-tempo que apresente “alternativas” (Haesbaert, 2012, p. 44).

O alternativo aqui, logo, é aquele que transita entre a “combinação de forças”, beneficiado dos interesses comuns entre grupos (sub)culturais (Haesbart, 2012, p. 29). O mesmo autor, por fim, nos relembra que nesse contexto é possibilitada a “possibilidade de experimentação do múltiplo, sem obrigação à ‘permanente hibridização’” (p. 44), pois, na contemporaneidade pós colonial, capitalista, existem premissas de não intervencionismo (p. 43) que podem, na realidade, empobrecer culturas e identidades devido à constante inconstância do neoliberalismo.

3. ESTÉTICA E NARRATIVA

Em “A identidade cultural na pós-modernidade” Stuart Hall (2006) concebe três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Em um grosso resumo, o sujeito do iluminismo é centrado, unificado, com sua racionalidade focalizada. O sujeito sociológico, por sua vez, se abre um pouco mais para interações com o meio moderno, tendo a racionalidade híbrida entre o si e o meio. Ele é guiado pela sociedade modernista. Entretanto, o sujeito pós-moderno é fragmentado entre múltiplas identidades culturais, refletindo justamente a descentralização da atual formação da sociedade moderna tardia. Sobre essa formação, Hall (2006) afirma que “uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder” (p. 23).

A definição e análise de identidades é essencial para o estudo de cultura, contracultura e expressões que partem de sua reflexão. É preciso pensar se tais identidades coexistem em um espaço, e qual o grau de conflito ou intersecção que pode haver em um contexto como esse – o que dialoga diretamente com as noções que trago de subculturas e contracultura. Quem são? O que refletem? Como interagem? Tudo isso, por fim, se mostrará dentro das produções e performances dos sujeitos, especialmente ao fazer o uso da linguagem. Seja em diálogos em pontos de encontro, criação de música, poesia, arte visual, dentre outros. Quando a subjetividade do sujeito encontra o Outro, ele é levado a explorar a linguagem para exercer sua existência (Maldonado-Torres, p. 130). Por fim, o desenvolvimento desses conceitos junto às noções de hibridismo de identidades e de identidades coloniais pode trazer muitas contribuições para o estudo das performances contraculturais.

Na tradição, de acordo com a enunciação, os indivíduos se expressam socialmente em seus valores, crenças e estéticas através da arte, religião, política, moda e alimentação. A linguagem carrega e anuncia esta performance – permitindo ainda variações dentro da própria linguagem, visto que em sua forma oral marca territórios, regiões, hierarquias e pertencimentos. Em relação a tal, o linguista e filósofo Mikhail Bakhtin (2003) narra:

Às vezes, saio de mim mesmo no plano dos valores, vivo no outro e para o outro, e então posso participar do ritmo, mas nele sou, de um ponto de vista ético, passivo para mim mesmo. Na vida, participo do cotidiano, dos costumes, da nação, da humanidade, do mundo terreno - em toda parte, vivo aí os valores no outro e para o outro, eu revesti os valores do outro, e aí minha vida pode submeter-se a um ritmo (submeto-me lucidamente ao ritmo), aí minha vivência, minha tensão interna, minha palavra, tomam lugar no coro dos outros. (Bakhtin, 2003, p. 136)

Segundo Bakhtin (2003), a língua(gem) é fruto da troca entre sujeitos, e surge através da interação e da comunicação entre eles. Na mesma linha, a sociolinguística discute como as identidades dos emissores e receptores, os contextos de fala e as atitudes em relação à fala é capaz de moldar a diversidade linguística. Sabendo, portanto, que a língua é o principal e mais importante meio de expressão de um povo, as linhas de pensamento e ideologias vigentes em uma sociedade se mantêm a partir da própria interação entre sujeitos. Em outras palavras, o uso da língua(gem) é o uso da cultura.

Mas, mesmo sendo associados, a palavra e o pensamento seguirão caminhos diferentes de modo que o pensamento é independente, e a palavra é uma generalização do pensamento. Vygotsky afirma que “toda generalização, toda formação de conceitos é o ato mais específico, mais autêntico e mais indiscutível de pensamento. Consequentemente, estamos autorizados a considerar o significado da palavra como um fenômeno do pensamento” (p. 4).

Lev Vygotsky foi um psicólogo soviético que propôs a teoria interacionista e contribuiu imensamente para os estudos da cultura, comportamento e educação. O interacionismo é uma teoria que postula que o desenvolvimento, aprendizagem e formação social dos indivíduos se dão através da sua interação com o ambiente e entre si. A teoria é, ainda, cruzada por diversas outras teorias e autores que a complementam, ou a tiram como base para o desenvolvimento de novas discussões.

Em conceituações preliminares acerca do interacionismo de Vygotsky em relação ao uso da linguagem, o autor postula a palavra é “um fenômeno do discurso na medida em que o discurso está vinculado ao pensamento e focalizado por sua luz”, e é também uma associação, ou entidade, entre um conceito e uma imagem acústica (signo linguístico). Essas imagens mentais se formam a partir da cosmovisão de mundo do sujeito, que é constituída a partir de sua cultura – lembrando que a mente é, também, cultura objetivada, como citado anteriormente. Logo, conclui-se que a linguagem é um veículo da cultura, o que se desenvolve de forma mais aprofundada na teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin, que sustenta junto ao interacionismo a relação aqui proposta.

Porém, é necessário ter cautela ao definir que a generalização em um conceito de um pensamento não significa que o pensamento em si seja generalizado. O ser humano é inconstante e frágil em relação a suas experiências, complexo, não passível de ser simplificado em um único conceito. Isso se dá também por ser um sujeito cultural, uma discussão que só se desenvolve a partir do entendimento de que não há perspectiva uniforme para refletir a sociedade.

Em outras palavras, enquanto as ciências buscam simplificar conceitos complexos, ao pensar as relações homem e cultura, traçamos o caminho oposto. O sujeito que possui uma identidade dentro da sociedade possui uma linguagem, com todas as suas associações, significações e entonações, e usa dela para ser. Um ser humano sem o uso da palavra (seja oral ou como queira se representar) é um ser humano distante de sua cultura por não ter um meio para transitar entre pensamentos e percepções, sob a perspectiva de Vygotsky. Sem isso, seríamos um caos emocional em constante estado de neurose, isto é, em instabilidades em meio a visões desestruturadas da realidade.

O estudo de como identidades performam meio a isso traz fundamentos para a explanação da vida cotidiana, tradicional e extraordinária em comunidade social.

Complexificando a proposta de Bauman, Schieffelin (1985) reforça que as análises da performance chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (Hartmann e Langdon, 2020, p. 7)

Portanto, além de regular o próprio ser humano, a cultura e a linguagem permitem que nos diferenciemos do estado de criaturas selvagens desprovidas de humanidade, podendo refletir sentimentos, memórias e performar em meio às nossas tradições. A cultura estabelece padrões de comportamento e nos organiza para fora do caos. Então, as performances existem como atos e experiências que, através de si e por si, produzem objetos capazes de estruturar o pensamento sensível.

3.1 A negociação da identidade: do sujeito colonial ao sujeito moderno

Stuart Hall (2006), em “A identidade cultural na pós-modernidade”, concebe três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Após a compreensão prévia do que constitui um sujeito, e considerando a complexidade em se conceituar “identidade”, busca-se aqui compreender a negociação de uma nova forma de performar a identidade moderna em uma narrativa social basicamente inédita na História. Para além da conceituação de sujeito, vista anteriormente, aqui encontram-se desdobramentos que o localizam socialmente.

Basicamente, o sujeito do iluminismo é centrado, unificado, com sua racionalidade focalizada; enquanto o sujeito sociológico, por sua vez, se abre um pouco mais para interações com o meio moderno, tendo a racionalidade híbrida entre o si e o meio. Ele é guiado pela sociedade modernista. Entretanto, o sujeito pós-moderno é fragmentado entre

múltiplas identidades culturais, refletindo justamente a descentralização da atual formação da sociedade moderna tardia. Hall busca entender as implicações dessa fragmentação, visto que a identidade, como pontuado também em Benjamin, foi “âncora para a sociedade”, e a perda ou alteração de uma identidade ligada à tradição abalam “os quadros de referência” que firmavam os sujeitos no “mundo social” (Hall, 2006, p. 2).

A identidade moderna está em constante movimento e atualização, seguindo o ritmo social de mudanças ininterruptas. Ela rompe com a tradição, alterando a direção para onde se olha no tempo. Giddens (1990) estabelece a comparação entre a modernidade e a tradição perante a identidade afirmando que, na tradição, o passado e seus símbolos são venerados e valorizados. Isto é, a moral era constituída a partir daquilo que se aprendia e absorvia a partir da experiência vivida – por si ou outrem:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (Giddens, 1990, p. 37)

Sendo que, a atividade ou experiência podem se configurar enquanto performance cultural, e a continuidade do tempo através delas são as narrativas que carregam, sígnicas, que estruturam a sociedade. Em considerações à Giddens, Hall afirma que as instituições modernas são “radicalmente novas”, organizadas sob outros valores e princípios, “descontinuando” os contextos anteriores:

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana. (Giddens, 1990, p. 21)

Essa existência é descentralizada, deslocada, sem um único ponto de ancoragem, mas uma pluralidade deles (Hall, 2009, p. 23). Esses novos centros podem ser conflituosos, interseccionados, divididos, gerando uma nova forma de *ser* essencialmente antropofágica, isto é, adquirindo identidades híbridas.

Isso pode ser identificado dentro das produções e performances dos sujeitos, especialmente ao fazer o uso da linguagem – que os constitui –, seja em diálogos em pontos de encontro, música, poesia, contação de lendas, dentre outros. Quando a subjetividade do sujeito encontra o Outro, ele é levado a explorar a linguagem para exercer sua existência (Maldonado-Torres, p. 130). Nesse ponto, o hibridismo das identidades engole não apenas o

moderno, mas ainda deixa germinar dentro de si as raízes da tradição, lembrando-se de suas origens; especialmente quando se trata da questão do sujeito latino-americano, essencialmente, sujeito colonial.

Para a maioria dos sujeitos modernos, se torna comum a sensação de deriva entre identidades e nostalgia por elementos que desaparecem cada dia mais pela perda da tradição. Se torna cada vez mais distante a figura da benzedeira, da curandeira das ervas, até mesmo de alguns alimentos como doces e massas típicas de um tempo mais caseiro – por vezes substituídos por refeições que se adequem melhor ao novo cotidiano moderno de cada um, como as comidas rápidas. Tornando-nos cada vez mais dependentes de tais tecnologias – veja que aqui não se carrega uma crítica aversa a ela, senão um reconhecimento de sua plena existência – a simplicidade do passado se esvai na memória. Os quintais restantes das casas não se enfeitam mais com arbustos de boldo e hortelã, mas com cerâmica e churrasqueiras. Este cenário do quintal da casa é apenas uma representação do que é aqui tratado em uma escala muito maior e mais política: as práticas contra a modernidade, e as implicações da negociação da identidade híbrida a partir deste ponto.

À priori, as práticas culturais tradicionais são tidas como “atrasadas” ou “ultrapassadas” quando colocadas em contraste com as facilidades tecnológicas de desfrute funcional. De fato, a relação direta entre o ser humano e a natureza virgem vêm se esvaindo de maneira gradativa, sendo atravessada por diversos aspectos, sendo um deles o utilitário. As sociedades indígenas e outras comunidades tradicionais desenvolveram, ao longo de milênios, sistemas de conhecimento complexos que promovem a sustentabilidade e mantiveram civilizações inteiras vivas por gerações – algumas apenas até a interrupção colonial.

Esses saberes, muitas vezes vistos como ultrapassados ou irrelevantes perante a modernidade pelos colonizadores, são, na realidade, profundamente ecológicos e adaptados aos contextos locais. As ciências praticadas em *Abya Yala* – ou, nas “américas” – (Arias, 2010) foram cruciais para o desenvolvimento de tecnologias que ainda careciam ao mundo, como as agulhas e os anestésicos, e técnicas diversas de plantio e moradia. Existe, remotamente, ainda a ideia da existência de tecnologias que, com a morte de seus feitores nos conflitos pela terra, jamais foram explicadas ou replicadas, perdendo-se no tempo, gerando, quem sabe, imensa perda irreparável para avanços que poderíamos ter hoje.

Historicamente, o colonialismo impôs uma visão utilitarista e extrativa da natureza, desconsiderando a relação intrínseca entre as práticas tradicionais e a ocupação significativa daquele espaço: primeiro, retira-se a credibilidade do saber para além da pura prática; em seguida, perde-se o sentido da prática. Com isso, para além da colonização de territórios,

nasce aqui uma noção além: a colonialidade do ser, do poder e da linguagem, que são brevemente explicadas aqui, sob a luz de Mignolo (2011) e Maldonado-Torres (2003), para melhor contextualização. Basicamente, a colonialidade do poder aborda a imposição de estruturas de controle político e econômico pelos colonizadores.

Ela descreve como as relações de poder são estabelecidas e perpetuadas, favorecendo as elites coloniais e suas metrópoles, e mantendo os povos colonizados em posições de subordinação. Seu conhecimento sobre a terra e sua mão de obra são factualmente muito úteis para além da simples tomada de um território. Essa forma de colonialidade estrutura a economia global e as relações de trabalho, perpetuando desigualdades e injustiças pela inferiorização de povos rendidos que passam a fazer parte daquela nova nacionalidade, sob mesmos direitos supostamente, mas jamais são socialmente reconhecidos como mais um cidadão comum.

Já a colonialidade do ser descende diretamente da primeira, extraindo a identidade da nova nacionalidade, referindo-se ao processo de desumanização dessas, agora, sub-identidades e da plena existência dos povos colonizados. Esta forma de colonialidade implica uma hierarquização racial e cultural que marginaliza os modos de ser dos colonizados, impondo-lhes uma identidade subalterna e diminuindo seu valor humano e social diante da elite regente. Essa cicatriz é habitual nos povos latinoamericanos, que são reconhecidos por diversos conselhos e autoridades políticas e intelectuais como nações pluriculturais e multiétnicas por excelência, e vivem, meio a isso, as formas estruturais e institucionais do racismo como a forma convencional de operação da sociedade. Estão em casa, mas sob ordenações do externo.

Seguindo, nesse sentido, a colonialidade da linguagem, por sua vez, se concentra na imposição de línguas e formas de comunicação dos colonizadores sobre os colonizados. Isso resulta na marginalização e, muitas vezes, na extinção das línguas indígenas e locais, levando à perda de culturas e conhecimentos tradicionais. Além disso, a colonialidade da linguagem impõe um modo de pensar e expressar o mundo que desvaloriza as cosmovisões e epistemologias dos povos colonizados. Para além de perder palavras, perdem-se seus significados e toda a estrutura que foi desenvolvida através deles. Afinal, como dialogam os seminários Lacanianos, a constituição do sujeito se dá através de elementos sígnicos contidos na e pela linguagem, estruturando o inconsciente e toda a causa dele. O sujeito é inseparável do pensamento, sendo este inseparável de suas interações sígnicas, que reverberam na sua materialidade linguística. Não existe sujeito sem linguagem, não tem linguagem sem cultura.

Retira-se a linguagem que une os dois corpos, um material e outro imaterial, e o vínculo se desfaz, deixando ambos à deriva.

Então, essas três formas de colonialidade, estão interligadas e sustentam um sistema global de dominação e exploração que vai além da mera ocupação territorial, enraizando-se nas estruturas sociais, culturais e epistemológicas. Conforme os seminários Lacanianos, o sujeito se constitui na e pela linguagem, através dos elementos sógnicos nela contidos. É nesse contexto que o inconsciente se estrutura, possibilitando interações significativas. O sujeito, por conseguinte, é a causa da linguagem, inseparável do pensamento. A constituição do sujeito, então, basicamente ocorre através das interações sociais e simbólicas presentes em seu contexto cultural. Foi por esta trilha que as sociedades caminham através dos séculos, se perdendo de si, do seu meio, e entrando em deriva em meio ao grito de glória daquele que pisoteia o próprio chão sem pedir licença para entrar em casa com os pés sujos de lama de suas barragens estouradas. Não se postula, aqui, que esse tipo de exploração ocorreu somente em territórios americanos através da invasão colonial. O que se recorda é que, na história até então registrada da civilização, nunca houve um movimento tão intenso em relação à manipulação da terra e seus saberes, e que isso afeta diretamente no comportamento e posicionamento social.

A liderança indígena Ailton Krenak, autor do célebre livro “Ideias Para Adiar o Fim do Mundo”, afirma que o ser humano envenena a Terra por não considerá-la um ser vivo. O que ele quer dizer é que, no período moderno, distante dos saberes tradicionais, valorizam-se paus e pedras vivos que se transformam em máquinas e prédios estáticos, em detrimento de um ecossistema que existia previamente ali. Em relação à cosmovisão indígena, que é imensamente plural considerando a enorme quantidade de etnias e espiritualidades, o ser “vivo” pode ter outras proporções práticas, que aqui cabe em uma metáfora ou analogia: a Terra respira, pelos ventos; nutre, pelos frutos; chora, pela chuva; nasce, pelo chão. E a partir da tradição, preservam-se saberes importantes para saber cuidar e celebrar tudo isso de forma harmônica. Muitas danças, cantigas e lendas urbanas sempre ressaltam a importância da proteção do lugar onde se chama de “casa”, seja ele uma construção ou um território compartilhado; e de como tudo acontece pelo chão, ou brotando do chão.

A possibilidade do renascimento de saberes ancestrais nas identidades híbridas não só fortalece a identidade cultural de comunidades que têm os ponteiros do relógio em outra dança que não a da modernidade capitalista, mas também oferece soluções inovadoras e eficazes para os desafios sociais, ambientais e políticos contemporâneos. No plano discursivo, a valorização desses conhecimentos desafia as narrativas predominantes que privilegiam as

abordagens ocidentais, trazendo à tona a riqueza e a eficácia dos saberes tradicionais pertencentes a cada território, incorporando vozes e perspectivas que antes eram marginalizadas. Esta mudança discursiva reflete uma revalorização das práticas culturais e uma abertura para soluções mais significantes ao todo.

As performances culturais são os meios e ferramentas para essa preservação de saberes, os carregando através das gerações e participando da formação identitária de grupos sociais. Desde a história contada ou recontada, existe sempre um tanto de “quem somos nós” a ser lembrado em meio aos ritos populares que excedem registros documentais. Como repetidamente é afirmado em Baudelaire, até mesmo na estética e vislumbre físico de alguém é possível notar essa construção histórica; observar a cultura no que o outro permite ser visto em seu rosto e suas vestes.

Em resumo, por fim, com base em Hall e Giddens e sustentado pelo contexto pós-colonial, a identidade moderna é pluricultural por excelência. Ela existe de maneira descentralizada, atualizando-se ao ritmo global, mas ainda enraizada em instituições sociais e culturais firmes que direcionam o sujeito. As suas expressões pluriculturais são percebidas através das performances culturais, que são narrativas explanatórias de suas origens, existências e nuances.

3.2 Ocupação de espaços: Regressando a Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro

Sob o olhar vigilante de um colonizador bandeirante no centro de Goiânia, na encruzilhada (literal) da Rua 8, onde durante o dia funcionam comércios e cruza-se o grande Eixo Anhanguera que carrega trabalhadores para cima e para baixo, quando o sol se põe, bares acendem suas luzes para o que chamam de “a rua mais boêmia da cidade”. Ali, subculturas se unem entre música e cinema para conversar. Igualmente, na beira do oceano atlântico em costa brasileira, por onde desembarcaram milhares de africanos escravizados, em um grande museu imponente – sendo a cultura do museu voltada às elites –, lê-se um grande cartaz convidando a todos para uma exposição centralizando o Funk, ritmo fundado sobre a dança e musicalidade preta. E, em uma pequena cidade no centro deste país continental tão híbrido e celebrativo em seus ritos, onde seus nativos indígenas foram expulsos sob a ameaça de fogo em seus rios, ergue-se uma tenda multiétnica, a menos de um quilômetro do mesmo rio, com seus jovens descendentes re-aflorando seus saberes na Cidade de Goiás.

Todas essas cidades foram, ou ainda são, capitais dentro da nação, sendo uma delas a

antiga capital nacional. Hoje, em suas ocupações culturais, elas se revertem em suas narrativas, explicitando a história através da performance guiada pelas identidades subjetivas pós-modernas, que vez ou outra são pauta de discussão na moderníssima atual capital administrativa, Brasília. O passado e o futuro se cruzam nessas narrativas em uma linguagem falada e ouvida através da arte, da estética e da continuidade – e essas histórias recontadas, (ainda) não ocupam os livros didáticos. Definitivamente, essas são discussões que estão permanentemente e felizmente em aberto, e se manterão em registro e observação.

As performances culturais do eixo aqui simbólico se erguem como narrativas que atravessam a história oficial e tomam forma no cotidiano, ocupando espaços antes reservados às memórias das elites, mas agora amplificando as vozes e práticas das populações marginalizadas. Nesse sentido, a encruzilhada, tanto física quanto simbólica, é o ponto onde essas identidades se encontram e se conectam, criando um espaço fértil para o surgimento de novas formas de resistência e expressão cultural, e sendo, portanto, essenciais para entender a dinâmica cultural e histórica do Brasil.

A Pequena África, território de forte presença da diáspora africana no Rio de Janeiro, se insere nesse contexto de encruzilhada simbólica e material. Entre os casarões e becos da região portuária, a história dos povos africanos escravizados e seus descendentes se inscreve no chão e nos corpos que ali dançaram, trabalharam e resistiram, e se levantam em história e resistência, mesmo que não oficial ou por vezes esquecida em meio às “maravilhas” da “Cidade Maravilhosa”. Assim como no eixo que atravessa Goiânia, a Pequena África é um espaço de disputa narrativa, onde memórias de exclusão e apagamento são ressignificadas por performances culturais que ecoam a ancestralidade negra. Samba, funk, capoeira, jongo e outras expressões culturais emergem como forma de resistência, subvertendo os espaços urbanos e refazendo suas fronteiras simbólicas.

Na imagem abaixo, como ilustração, vemos a estátua de Mercedes Baptista, primeira bailarina negra do Theatro Municipal, levantada na região da Pequena África, no centro do Largo de São Francisco da Prainha, próximo à Pedra do Sal. No entorno, antigos cortiços funcionam como bares e comércios, e a praça festejava ao som de grupo independente de choro.

Figura 3 – Estátua de Mercedes Baptista no Largo de São Francisco da Prainha.



Fonte: Acervo pessoal. Registro em 25 de abril de 2024.

A presença quilombola na Cidade de Goiás opera de maneira semelhante, ocupando um espaço que não é apenas um chão, mas uma forte raiz histórica em um local que tomba como “histórico” apenas aquilo que ocorre “do outro lado do rio”. As performances culturais são as ramificações da árvore da cultura popular, cujas raízes residem na História, territorialidade e identidade. Estar “do outro lado do rio”, na Cidade de Goiás, significa estar na parte da cidade que estava mais distante da praça, mais isolada a cada vez que se sobe mais os morros. Em um trocadilho, estar do outro lado do Rio (de Janeiro) também coloca o sujeito distante do centro gentrificado de revistas de turismo. Por outro lado ainda, como em uma boa encruzilhada que se pode partir de diversos ângulos, o atravessar do rio é mais simbólico que um ato de fato territorial: é necessário construir uma ponte para ligar os dois mundos.

Entre os caminhos, nota-se as ritualidades cotidianas e festivas que marcam um povo e

traduzem suas narrativas em palavras outras que não alfabéticas. As performances carregam as tradições de uma comunidade e marcam um espaço-tempo específico onde uma história é contada. Pensando no contexto brasileiro, latino-americano, afrodescendente, de mãe indígena e irmãos multinacionais, é natural que essas histórias existam sob palcos que compartilham de diferentes lugares ao mesmo tempo, ocupando apenas um mesmo espaço físico. As linhas desses contos vêm de diferentes direções e imaginários coletivos até se encontrarem no que aqui postulamos como o ponto de encruzilhada. Segundo Renata Lima Silva (2010), as encruzilhadas podem ser percebidas como “um lugar de intersecções, um entre-lugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano” (p. 5). A encruzilhada não é o lugar onde se fica parado, mas se passa durante a caminhada. É onde, segundo a oralidade, se oferecia o alimento aos que ali cruzavam rota, onde se para pra questionar para onde ir; e é, dentro de espiritualidades diversas, o espaço onde se busca proteção e acalento – vide a encruzilhada literal de Esù, e grafadas em símbolos religiosos com cruces e estrelas. Da encruzilhada, sempre se deixa e se leva algo. E é neste lugar em que encontra-se a maioria das narrativas aqui lidas mediante a pluralidade identitária pós-colonial. A mesma autora, que reside essencialmente no campo da dança, dialoga sobre como o movimento do corpo em performance – e seu gingado – conversa. Seja na dança ou em outras expressividades, esses movimentos possuem a própria linguagem, transmitindo seus valores e estruturas, requalificando a posição das pessoas em relação àquele saber contido dentro da performance em questão¹⁴.

Em breve exemplo, há o Maracatu, dança afro-brasileira¹⁵ presente em estados como o Rio de Janeiro, mas também em Pernambuco, que encena o desfile de uma corte real negra – subversivo desde sua conceituação. O Maracatu foi construído ao longo do tempo e espaço sob fontes históricas diversas, mesclando o tradicional e o oral em um caldeirão cultural, e ainda segue se modificando e conquistando espaço para além do simples momento de performance. Ele acaba sendo mais que uma dança, mas um estilo de vida para aqueles que participam da festividade envolvida devido à sua influência dentro das bases culturais e atravessamentos do comportamento. Os sujeitos dançantes se preparam para a encenação e vivem dentro de suas representações do Maracatu, e como consequência a festa já auxiliou até mesmo na superação de preconceitos através de atos aparentemente simples, como a mera existência do corpo da Baiana Rica, que era interpretada, inicialmente, por um “homem

¹⁴ Diálogos presentes com a autora dentro da disciplina de Tópicos aplicados em Performances Culturais, do PPGPC, em Junho de 2024.

¹⁵ “Afro” enquanto marcador de origem conceitual.

travestido” e, hoje, respeitosamente por um corpo travesti, que é honrado e venerado pelo público.

Existe uma necessidade pós-colonial de se comunicar, e se afirmar e existir dentro de algumas expressividades, especialmente aquelas que ligam os caminhos entre a tradição e a visão futura de identidade daquilo que se almeja ser. Mesmo quando se inauguram categorias inéditas dentro das performances, alterando conceitos, considerações e imagens que carregavam outras interpretações anteriormente, ainda se atualiza dentro do que se influenciou até ali. Dentro da merecida conquista de espaço político e social negro no campo nacional, novas pautas sobre novos-antigos corpos que ali existem, e se entrelaçam dentro da complexa linguagem das performances, ouvida por aqueles que a presenciam.

Em reflexão, pode-se concluir que faz parte da performance a conexão espiritual – não no sentido religioso, mas ancestral. Isto é, faz parte a ligação entre o sujeito e a experiência-vivência passada, repassada e presente, pois, aqui, ao definir seu tempo-espaço, o espaço é a encruzilhada e o tempo é a espiral. Esse tempo espiralar, conceito de Leda Maria Martins que também é discutido por Silva (2010), é justamente a repetição, continuidade e atualização que Schechner e Turner trazem na definição de performance cultural, e é também o olhar à ancestralidade até mesmo de uma forma sincrética, ou, híbrida. A cultura popular é cíclica, podendo notar-se as festas juninas no Centro-Oeste e Nordeste brasileiro que honram ao campo; as festas natalinas em dezembro ao redor de todo o globo e que se adapta gastronomicamente e detalhadamente para cada cultura que as celebram, mesmo em comunidades não cristãs, visto que seu valor comunitário sobressai muitas vezes ao religioso; os carnavais brasileiros que marcam o início definitivo de um ano de trabalho; enfim, dentre diversas outras festas, cada qual com seus rituais. O aprendizado é vivo na performance, e sempre se remete a seus pais.

Sendo assim, as performances podem rejuvenescer os saberes, seja atualizando-os para novas pautas vigentes, seja recuperando antigos saberes que merecem ser recolocados em espaço de re-conhecimento. A decolonização e hibridização das práticas culturais é um ocorrido derivado disso. Existem espaços antes utilizados para expressividades homogeneizadoras ou que não se compatibilizam com novos atualizados valores, hoje sendo ocupados por grupos sob novas óticas pós-modernas, de enriquecimento através dos diálogos de encruzilhada. Ruas, monumentos, museus e casas são refeitos, sendo ainda iguais, pela nova estética.

3.3 Expressões e manifestações: eu existo

Como visto anteriormente, o corpo grafa as narrativas em uma complexa linguagem expressa através do movimento no tempo e espaço; a experiência conta história, ou vice-versa. Aquele que performa, em última instância, estará sempre se movimentando sobre si mesmo, abarcando suas referências, saberes e caminhos, refletindo de onde vem e para onde vai. Tanto saber é entendido como uma escola técnica que ensina a ação e o comportamento do sujeito atravessado pela performatividade cultural e social em que está inserido, tendo o imenso poder de ressignificar processos históricos e políticos atemporais. Para abrir a caixa de registros dessas marcas, começamos formando um círculo, que é o mais forte símbolo de início de rituais, encontros e agrupamentos.

Este círculo pode ser imaginado, aqui, enquanto uma roda de capoeira. A capoeira é um elemento cultural crucial para a representação da identidade brasileira, sendo muitas vezes até algo que se dá enquanto estereótipo ao pensar “Brasil”. Ela está presente em todos os estados do país, e tem sua função, meio e corporeidade muito bem definida entre praticantes e não praticantes. Nos primeiros momentos da roda, o berimbau começa a ressoar, e um ponto é puxado por um mestre, sendo repetido pelos outros ao entorno. Esses pontos sempre contarão histórias de lutas, conflitos, superações, enfim, narrativas que se envolvem nas raízes tanto da capoeira em si quanto da espiritualidade dos corpos que a compõem. Nesse momento, inicia-se uma finta – um jogo cheio de mandinga, em uma ginga diferente, encantada, cheia de anúncio de movimentos que não se cumprem, mas estão ali lotados de significância do que gostariam de dizer se estivessem em luta. Nessa finta, domina-se o tempo. A partir desse instante, esses corpos capoeiristas renegam ao papel subalterno que lhes foi conferido pela sociedade hegemônica através da narrativa, da poética, do jogo – enfim, da performance.

Assim, deixamos a pequena roda onde dançamos, e abrimos o ponto para a grande roda que é, nada menos que, a própria vida. Esses corpos brincantes, dançantes e contemplantes se espalham por entre outros círculos – dessa vez não tão demarcados espacialmente, mas socialmente – e assumem outras óticas. Eles seguem sob a influência tanto do Outro, quanto de seu saber restaurado, e aqui atualiza sua posição sociocultural, contribuindo para ressoar toda uma pilastra das colunas que sustentam a estrutura da sociedade. Existem mundos simultâneos que giram em encontros e desencontros e deixam marcas que dizem: “eu existo, e eu estive aqui” – e para além disso, mostram as formas e cores que compõem essa presença para além de uma narrativa única.

Mas afinal, que performances são essas? Nesses espaços demarcados, são observados símbolos e corpos que narram a realidade sob suas óticas do que viveram e vivem, anunciando o passado e o futuro em cena. Todas são base do caldeirão cultural¹⁶ que cozinha a poética histórica sob qual dança a vida, e é capaz de demonstrar a vastidão existente no *ser* pós-moderno, decolonizado e contemporâneo. No início do conto, estátuas, ritos e culinária litorâneos da chegada dos povos misturando-se aos que aqui já estavam, o culto junto ao mesmo mar que foi atravessado em grande pesar e a reaparição¹⁷ de Iemanjá enquanto a mãe que carregou seus filhos nessa cruzada, e agora tem em seu corpo o que se chamará de “a grande calunga” pela quantidade de mortos que ali descansaram em luta. Observa-se como o sincretismo começou ali, com a junção de várias nações se assentando para “descobrir o que já estava descoberto¹⁸”.

Absorve-se o Rio de Janeiro, que carrega em si grande parte do que é visto como *Brazil*, e influencia artisticamente e culturalmente o resto do país. Uma cidade que se divide entre as maiores elites do país e simultaneamente tem em seu berço as maiores favelas, e cujo desde o museu até as calçadas invertem e revertem histórias que foram contadas sob o olhar do colonizador. Para tal, a performance em pauta são as mostras observadas no Museu de Arte do Rio no primeiro semestre do ano de 2024, que destacam a cultura do funk carioca, o culto aos orixás e a expansão do saber de línguas indígenas que foram as primeiras a poetizar essas histórias (Silva, 2024). Ali, se vê mais uma vez a subalternização do que foi marginalizado pela cultura hegemônica, oferecendo um novo olhar para a estética que pejorativamente foi dita marginal (Silva, 2024).

Do lado do mar, marcha-se para o Oeste para descobrir mais uma vez o que já estava descoberto novamente. A colonização avança para o centro do país na Cidade de Goiás, que se encontra parada no tempo em sua estética, mas que abriga importantes discussões sobre tudo isso em festivais como o Festival Internacional de Cinema e Meio Ambiente que ocorre anualmente ali. Tendas multiculturais são levantadas em meio às catedrais e pedras arrastadas pelos escravizados, e tudo se discute em torno de uma pequena praça que rege a cultura única do local. Aqui, se foge do corpo decolonizado e se levanta a questão do corpo neocolonizado, e se discute mais o tempo da encruzilhada do que seu espaço em si, o que nos leva ao próximo e último local. Bakhtin (2003) argumenta que:

¹⁶ Termo adaptado da expressão “cultural pot”, referindo-se à vasta quantidade de culturas aglomeradas em uma localidade.

¹⁷ A orixá em questão, em seu culto de origem no centro do continente Africano, não era inicialmente tida como a mãe das águas salgadas.

¹⁸ Trecho da música Pal’ Norte, de Calle 13, originalmente em Espanhol.

Mas será a fusão interna o objetivo principal da atividade estética para a qual a expressividade externa não seria mais que um meio, uma fonte de informação? De modo algum: para dizer a verdade, a atividade propriamente estética nem sequer começou. Com efeito, vivida internamente, a situação daquele que sofre pode levar a um ato ético — ajuda, reconforto, especulação cognitiva — e, de qualquer modo, após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. (Bakhtin, 2003, p. 47)

Goiânia vem como a reformulação dessa marcha, mas com novos migrantes que chegam a todo tempo buscando um espaço de expressão. O centro muda, e se foca aqui na Rua 8, a dita mais boêmia da cidade, esteticamente semelhante às do Rio de Janeiro, com festas que remetem à cultura maranhense, cuja população é cada vez maior em Goiânia, e tantos outros lugares, com sobrenomes vindos de todas as partes, mas marcados em um título: goiano.

Figura 4 – Bar na Rua 8, em Goiânia.



Fonte: Reprodução de redes sociais. Autor desconhecido. Acesso em março de 2025.

Na imagem abaixo, o “Monumento às Três Raças”, localizado na Praça Cívica (que é um dos “pontos zeros” da criação da cidade, e onde se encontra o Palácio das Esmeraldas, onde residem os governadores do estado), é uma homenagem levantada nos primeiros anos de existência da cidade às três “raças” que dão origem ao povo goiano: branca, negra e indígena. Por mais que essa perspectiva, atualmente, possa ser aprofundada e problematizada através de alguns pontos, o que o monumento representa é, desde o princípio, a pluralidade presente no território, e como ele foi construído em conjunto sob influência de várias raízes para obtermos o que temos hoje.

Figura 5 – Monumento às 3 Raças, localizado na Praça Cívica, em Goiânia.



Fonte: Reprodução/ ArgosFoto. Acesso em março de 2025.¹⁹

Todos esses lugares são distantes, sendo cada qual um caminho diferente do centro da encruzilhada, mas em seu centro se encontram na cultura alternativa, na reformulação de valores, e a performance cultural enquanto sustento que sai do caldeirão. As arquiteturas são colocadas em contraste, bem como os diálogos e comportamentos que se costumam e se ensinam. O aprendizado é vivo, e tem um longo caminho a se trilhar para que se possa reafirmar, mais uma vez, a importância do olhar às performances ao impacto das narrativas nos valores de um povo – seja ele multicultural, ou o que mais *for*. Através da linguagem falada, observando mesmo sotaques e contações, ou da linguagem observada, grafada em movimentos ou símbolos, tem-se a noção da (contra)cultura.

¹⁹ Acesso disponível em:

<<https://diaonline.ig.com.br/2018/11/20/monumento-as-tres-racas-e-simbolo-da-historia-goiana/>>

4. LEMBRAR PARA NÃO ESQUECER: PERFORMANCE E MEMÓRIA

A relação entre memória e esquecimento é fundamental para entender as dinâmicas de resistência cultural nas performances contraculturais do Brasil. No contexto das manifestações artísticas que surgem nos espaços aqui em estudo, o esquecimento não deve ser visto como um simples apagamento, mas como um processo de ocultação ativo das narrativas que desafiam o *status quo*. A memória, ironicamente, é construída a partir da resistência a esse apagamento, sendo constantemente reconfigurada para dar visibilidade a aquilo que foi historicamente marginalizado. Esse conflito entre memória e esquecimento torna-se um terreno fértil para as práticas performáticas. A contracultura, ao resgatar essas práticas em sua forma mais autêntica, desafia o apagamento da memória histórica e reivindica a visibilidade das vozes e das histórias que constituem a verdadeira identidade da cidade e do país.

A memória e o esquecimento estão intrinsecamente ligados à luta pelo reconhecimento, onde as performances contraculturais se tornam instrumentos de resgate e reinvenção das histórias e das culturas que tentam ser apagadas. As performances surgem como formas de afirmação identitária e política. Neste cenário, o desaguar do mar nas montanhas, como metáfora do confronto entre o litoral cosmopolita e o interior sertanejo, simboliza as complexas interações entre o tradicional e o contemporâneo, o local e o global. As performances contraculturais em ambos os contextos, ao desafiarem as normas estabelecidas, se tornam espaços de reafirmação e atualização de saberes. O eixo Litoral - Centro-Oeste, portanto, não é apenas um ponto geográfico, mas um campo de disputas identitárias e culturais, onde a contracultura se afirma como um movimento de reterritorialização da memória e da identidade local.

Essas manifestações não são apenas um reflexo de resistência, mas também uma estratégia de subversão da narrativa hegemônica que tem silenciado as vozes dissidentes. Em ambos os contextos, as performances atuam como um meio de revitalização das tradições, resgatando e reinventando as histórias culturais que foram marginalizadas ou apagadas ao longo do tempo. A contracultura, nesse sentido, emerge como uma resposta à homogeneização, propondo novas formas de existir, de ser e de se comunicar, que não só contestam, mas também criam novas formas de pertencimento e de visibilidade para as culturas periféricas e alternativas. O desaguar do mar nas montanhas, então, representa não apenas um cruzamento físico entre diferentes espaços geográficos, mas um ponto de confluência entre as diversidades culturais que, ao se encontrarem, geram novos discursos e novas possibilidades epistemológicas para o Brasil contemporâneo.

4.1 Memória e negociação

A memória social é profundamente influenciada por disputas de poder e de representação. Bourdieu (1996) explica que as elites sociais dominam os esquemas de representação, ou seja, as formas através das quais a memória e a história são construídas e lembradas coletivamente. É preciso destacar primordialmente que a memória social não é neutra, mas sim moldada por aqueles que detêm o poder político, isto é, tem maior influência nos processos de representatividade e identidade de um espaço. Bakhtin (2003) argumenta que a linguagem é inerentemente ideológica e que não existe neutralidade no discurso. Ele afirma que "a palavra é ideológica em sua essência" e que "não existe palavra sem um ponto de vista" (Bakhtin, 2003). Portanto, cada enunciado reflete a posição do falante e está impregnado de valores e intenções. Esse processo de dominação simbólica ocorre quando certos grupos impõem suas versões da história e do passado como as oficiais, legítimas.

A memória da elite é, principalmente, preservada em monumentos, como a citada estátua do Anhanguera em Goiânia, e a cruz do Anhanguera em Goiás; em museus nacionais e regionais; e registros oficiais que se compartilham em documentos, livros didáticos e outras formas de preservação documental. Enquanto isso, as memórias populares são tidas como secundárias em outros espaços de memória, ou delegadas às formas de expressão mais informais, como rituais culturais, contos, e, dentro disso, até mesmo criação de lendas, como ocorre na contação da história de Goiás. Assim, a memória cultural e histórica se torna mais uma ferramenta de perpetuação do poder, moldando a identidade coletiva através de sua régua que seleciona o que é válido ou não em preservações "oficiais", sabendo que o popular está a mercê do esquecimento e do adultério de informações.

Esse processo de negociação entre memórias oficiais e populares é visível também em contextos urbanos, como aponta Silva & Silva (2023), ao analisar como as culturas underground de Belo Horizonte criam suas próprias formas de memória, contestando as narrativas dominantes e estabelecendo espaços próprios de resistência. Nesse sentido, a memória e a identidade são práticas vivas, constantemente reconfiguradas, e o território urbano se torna um espaço de disputas simbólicas. É precisamente dentro dessas disputas que se constrói a complexidade das narrativas coletivas, sendo possível observar como as memórias populares se articulam contra o esquecimento imposto pelas versões dominantes da história, como as próprias performances culturais locais contestam e ressignificam a cultura oficial e suas instituições de memória.

Nos casos das cidades trabalhadas aqui, como em Belo Horizonte, as cidades se tornam cenários de disputas por visibilidade e legitimidade das memórias, onde as culturas populares desafiam as narrativas construídas pelas elites e reconfiguram o espaço urbano por meio da ressignificação dos símbolos e das representações culturais. Assim, tanto em Goiânia quanto no Rio, as memórias populares se apresentam como formas de resistência contra a colonização simbólica, ocupando os espaços públicos com práticas culturais que afirmam uma história alternativa e plural.

Na imagem abaixo, um registro²⁰ de uma das obras que ficam em exposição na mostra Funk: Um grito de ousadia, no Museu de Arte do Rio. Nela, hieróglifos egípcios, ligados à ancestralidade africana, são atualizados com símbolos contemporâneos ligados à cultura do funk carioca, ou, “cultura de favela” como é conhecida popularmente.

Figura 6 – obra em exposição no Museu de Arte do Rio na mostra Funk: um grito de ousadia.



Fonte: Acervo pessoal, em 26 de abril de 2024.

Para melhor compreensão, nos atemos ao conceito de memória em si, como proposto por Pierre Nora (1993), que desempenha um papel central neste processo. Para Nora, a memória é um campo de luta entre a construção de uma história oficial e as memórias

²⁰ Ver: Silva, 2024.

coletivas, frequentemente locais e populares. A memória, para Nora, não é algo estático e/ou homogêneo, mas um campo de disputas, onde o passado é constantemente ressignificado. Ele descreve a memória como um “campo de guerra”, no qual diferentes grupos sociais lutam pelo controle da narrativa histórica. Tamaso (2007; 2002) também descreve as políticas de preservação como um campo de conflitos. Especificamente no contexto da cultura e da identidade, as memórias populares muitas vezes são marginalizadas, enquanto as histórias oficiais e dominantes recebem maior visibilidade e reconhecimento.

Ao narrar a última enchente do Rio Vermelho na Cidade de Goiás, evento que é dito pelos locais ser carregado de magia já que ocorre uma vez a cada século após uma “praga” ter sido rogada na construção da primeira igreja da cidade; Tamaso (2007) adquire relatos que evidenciam os sentimentos da população em relação à dupla valorização da cidade. Por um lado, há uma supervalorização comercial ligada a fatores estéticos e mercantis do local, que vende sua história entre museus e artesanatos, sendo um grande cenário a céu aberto aos turistas. Por outro, aqueles que residem ali, dentro de cada um dos casarões “cinematográficos”, têm relatos como

[...] eu acho assim que eles só se preocupam com monumentos, entendeu? Erguer paredes e deixar os monumentos como estavam, e se esquecem um pouco de que quem faz a história dessa cidade são as pessoas que trabalham diariamente, que tão nas festas e comemorações batendo palmas pro governador, etc. (Tamaso, 2007, p. 201).

A situação com o Rio Vermelho, onde famílias se viram de repente desabrigadas e com seus bens levados pelas águas, se estendeu a discussões que vão além do patrimônio material, seja ele individual ou coletivo. Há imenso valor, sim, nestes bens, entretanto, Tamaso (2007) explicita que objetos, antes de serem patrimônio, são vínculos sócio-históricos e socioafetivos, dependendo de sua relação com os sujeitos e o coletivo para serem reconhecidos.

No processo de assimilação da memória, portanto, existem alguns pilares que servem de sustentação para o relacionamento entre o sujeito e o meio – ou, o chão sob o qual performa culturalmente. São levantados aqui três pontos principais para tal: identidade, memória e tradição. Esses três caminhos formam uma trança, dialogando entre si e se sustentando, sendo produtos e produtores da cultura simultaneamente. Envolvendo dimensões discutidas previamente, como a questão do tempo e da linguagem, encontramos o primeiro ponto de encruzilhada para compreendermos as performances culturais, e como as narrativas se propõem a partir deste ponto.

Explorando um tanto além das ciências sociais e adentrando as faculdades da psique, para maior aprofundamento do sujeito em si meio a este lugar, de acordo com John Gillis (1994), há uma enormidade de sentidos envolvendo a conceituação de memória e identidade, justamente por se proporem em diferentes contextos com diferentes poderes retóricos.²¹ Bourdieu (1996), ao discorrer sobre o poder simbólico, salienta que o “horizonte de referências” para se ater a um sentido, símbolo, ou signo, é corruptível pela própria amplitude de diferentes definições e estruturações que criam os sistemas simbólicos. O autor discute o

poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica). (Bourdieu, 1996, p.14)

Porém, retornando, inicialmente, ao menos “identidade” era um termo utilizado no sentido da percepção de si – o que, de certa forma, ainda é capaz de resumir o mesmo sentido que podemos utilizar nesta dissertação. A identidade é onde o sujeito performa a estética e a cultura, sendo ela construída, também, através da cultura. Lima e Rattes (2020) cuidadosamente introduzem estética como o “efeito qualitativo do estímulo nos sentidos” (p. 57), deixando abertos caminhos interpretativos que podem ser construídos transdisciplinarmente através disso. Portanto, por um instante, supõe-se que, ao pensar identidades, a categoria da estética não pode ser excluída em sua assimilação.

Gillis (1994) afirma que as identidades são reivindicadas por sujeitos, grupos, nações e territórios como algo sagrado, ao pensar pela perspectiva da cultura dominante. As pessoas se aproximam, ali, através de uma linguagem – não se referindo à categoria de idiomas, mas à capacidade de interagir e dialogar em um mesmo campo de sentidos compartilhados através da experiência cultural comum (Bosi, 2003, p. 234), ou, através da enunciação. Em outras palavras, também através dos estímulos significativos comuns, como traz a estética. Isso pode ser visto e sentido através das expressões de um povo: seu vestuário, sotaque, culinária, enfim, como já apontou Baudelaire (2006), impregnado nos traços de seus rostos (p. 852).

Gillis (1994) reflete ainda que, diante da multitude de situações que experienciamos no cotidiano na sociedade pós-moderna, somos levados a viver em diferentes mundos, com histórias distintas, de forma simultânea. Desta forma, até mesmo a linearidade proposta pelo tempo moderno é rompida (p. 15). Ele relembra que já discutia-se sobre a possibilidade do estado de *multifrenia* diante disto, ou seja, a perda da identidade pelo conflito diante de tantas possibilidades de assimilação estética – especialmente se contextualizamos na

²¹ Trecho originalmente em língua inglesa.

contemporaneidade neoliberalista. Os embates da escolha entre o tradicional e o moderno rendem discussões diversas, sendo, o mais factual, que estamos vivendo, de acordo com Gillis, uma época de identidades plurais (p. 20) – e isso, então, afeta a forma como se performa e se experiencia a cultura.

Para elaborar melhor, é necessário compreender a questão da memória, pois é através dela que, de fato, se constrói toda essa possibilidade de experimentação de tempo e espaço diante dos efeitos debatidos. Ecléa Bosi (2003) explora a dimensão da experiência enquanto registro e oralidade em *O Tempo Vivo da Memória*, afirmando que, através do que vivemos e relatamos, cria-se a dimensão social, na qual os outros ampliam suas próprias experiências através da palavra (Ades, 2004, p. 233). É necessário refletir a quem interessam estes relatos, e quais se constituem no giro da cultura, se tornando parte da memória social, muito discutida aqui, e quais são apenas sussurrados entre percepções populares.

As relações que constroem essa cultura são alimentadas através da memória social, imagens, sentimentos, ideias e valores; sendo estes constituintes do campo de significados (Ades, 2004, p. 239), compartilhados nesta mesma linguagem que veicula a cultura. Retornando em Gillis (2004), “assim como memória e identidade são correspondentes, existem outras categorias que são sustentadas através delas, como posicionamentos subjetivos, limites sociais e, claro, poder” (p. 4). Gillis (2004) diz que identidades e memória “não são coisas que pensamos *sobre*, mas coisas que pensamos *com*” (p. 5), afirmando que elas não existem fora de nossa história e política, enquanto um coletivo. Por tal motivo que se reitera a importância de considerar, especialmente em territorialidades latino americanas, os efeitos da colonialidade do poder e do ser na construção das identidades de seus territórios.

Gillis (2004), ao falar mais especificamente sobre memória social, a divide em duas: a memória da elite – a tradicional, que se relaciona com a cultura dominante, pertencente inicialmente à aristocracia e à igreja; e a memória popular, do povo. Para o autor, que tem o argumento sustentado também por reflexões prévias aqui em Walter Benjamin, a memória de elite caminhava em um tempo linear, no qual se investia em documentos, monumentos e outras formas de preservação e arquivo da memória. É necessário reconhecer que, apesar de haver uma certa carga ao dualizar elite e povo, essa preservação é de suma importância para a sociedade em geral, visto que são estabelecidos limites em relação à história de um território e preserva importantes fatos que negociaram o presente do mesmo. Entretanto, simultaneamente, do outro lado, a memória popular não é medida entre “inícios”, linearmente, mas entre “centros”, como se dançasse entre eles (Gillis, 1994, p. 6). Daí, nasce a vida existente nesse corpo sustentado por gerações de outros corpos. Em exemplo metafórico,

remetendo à Cidade de Goiás, lembra-se de que, oficialmente, levanta-se o monumento da Cruz do Anhanguera para marcar um ponto histórico do local. Porém, pela oralidade, entre lendas e contações de histórias, o povo remete à “Serra da Índia” como um grande monumento construído pela própria natureza para relembrar o povo que há muito morava ali.

O mesmo vai ocorrer diante de movimentações e performances na cidade que são do povo remetendo ao povo. Como já visto, por exemplo, a criação de uma nova “categoria” na centenária e sagrada Procissão do Fogaréu, para que as crianças possam ser inseridas na festa. No Rio, em um funk de muita fama no qual se torna, hoje, até difícil atribuir uma ou outra autoria, diziam o mesmo: “deixa os garoto brincar”.

Figura 7 – Serra da Índia (nome popular) na Cidade de Goiás.



Fonte: Reprodução/Curta Mais Acesso em março de 2025.

Diante disso, Gillis²² (1994) fala sobre os “ritos de memória” (p. 13), que podem ser relacionados diretamente às performances culturais, visto que são as comemorações (festas, feriados, paradas, etc.) que declaram a memória coletiva de um território político, auxiliando na narração de sua história, afirmando sua identidade através desta contação documental e celebrativa, e da estética presente (p. 13): “a memória nacional é compartilhada por pessoas

²² Trecho originalmente em língua inglesa.

que nunca se viram nem ouviram falar umas das outras, mas que se reconhecem por ter uma história em comum” (Gillis²³, 1994, p. 7).

Levantando a questão do território, é preciso apontar que, de fato, tudo isso se refere a um espaço físico. As culturas, tradições e memórias, como visto, pertencem a determinados grupos e nações que se organizam e institucionalizam socialmente e politicamente em um lugar, e este lugar afeta, diretamente, suas existências. De acordo com

o espaço é um lugar praticado, mas não somente, é também a escala da totalidade do cotidiano. E o lugar, entendido como resultado de práticas cotidianas e de processos de identificação que os atores sociais possuem em relação aos espaços de sociabilidade e vivência cultural, funciona como suporte da memória coletiva e da identidade social. (Vale *et. al.*, 2021, p.)

Portanto, retornando à Gillis (1994), como o autor afirma, “nesta era de identidades plurais, precisamos de tempos e espaços civis mais que nunca, pois são essenciais para o processo democrático no qual os indivíduos e grupos se reúnem para discutir, debater e negociar o passado e, através disso, definir o futuro.” É reconhecido por diversos autores, e até mesmo pelas políticas nacionais brasileiras, que as nações latino-americanas são multiculturais, plurais e multilíngues. Com o devido reconhecimento da atuação de etnias originárias, especialmente no Brasil, esse conceito passou a ser cada vez mais difundido, sendo natural que, atualmente, ao pensar no “rosto” brasileiro, assume-se a enorme diversidade presente no território, tornando uma única imagem improvável. A interculturalidade, portanto, na voz dos autores aqui citados, pode se tornar uma ferramenta para conceber essa diversidade.

A relação entre cultura e memória também pode ser analisada a partir do conceito de Pollak (1992), que propõe uma abordagem da memória não apenas como um processo de recordar o passado, mas como um mecanismo dinâmico de reinterpretação. A memória, para Pollak, não é algo simplesmente preservado, mas algo que está sempre sendo reconstruído, reformulado e ressignificado com o tempo. Assim, as memórias coletivas, ao serem reinterpretadas e apropriadas, podem ganhar novas significações e ser usadas como formas de resistência cultural e política.

A memória e a identidade, no contexto das cidades de Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro, se configuram como processos dinâmicos e interdependentes, profundamente influenciados pelos espaços urbanos e pelas interações cotidianas das populações. Como discutido por Bosi (2003) e Vale et al. (2021), os espaços urbanos funcionam não apenas como cenários, mas como protagonistas na construção de memórias e identidades culturais. No Rio de Janeiro, por

²³ Trecho originalmente em língua inglesa.

exemplo, as memórias das lutas sociais, da resistência afro-brasileira e indígena, são representadas nas favelas, no samba, no carnaval e nas manifestações culturais que marcam a cidade. Já Goiânia, com sua história marcada pela urbanização recente, abriga práticas culturais que dialogam com o cerrado e as tradições locais, mas também com os processos de modernização e a busca por uma identidade urbana própria.

A Cidade de Goiás, que conta com a forte presença da comunidade quilombola, exemplifica como as memórias populares, muitas vezes marginalizadas, se tornam espaços de resistência e ressignificação. As narrativas sobre a cidade, que muitas vezes não encontram espaço na memória oficial, são preservadas através de festividades, rituais e outras práticas culturais. Essas memórias populares se tornam um contraponto à história oficial, que tende a silenciar ou distorcer as histórias daqueles que foram marginalizados.

A reflexão sobre a memória e a identidade, como enfatizado por Gillis (1994), revela que essas categorias não são fixas ou lineares, mas são, de fato, construídas a partir de uma constante interação com o presente. A memória social, portanto, não se limita a ser uma simples recordação do passado, mas um processo contínuo de ressignificação, que envolve não só a preservação do que foi, mas também a reinterpretação das narrativas que compõem a história de um território. Em Goiânia, Rio de Janeiro e cidade de Goiás, essa memória é construída de forma multifacetada, em um permanente confronto entre a memória oficial e a memória popular.

Nesse sentido, a memória e a identidade se encontram na encruzilhada com/do território e com as práticas culturais, sendo, portanto, uma construção coletiva que envolve tanto o reconhecimento do passado quanto a resistência às narrativas hegemônicas. Como destaca Pollak (1992), a memória não é um processo estático, mas um mecanismo dinâmico de reinterpretação. A memória popular, que se ressignifica constantemente, é uma ferramenta de resistência, permitindo que grupos marginalizados, como as comunidades indígenas, negras e periféricas, construam suas próprias narrativas e reivindiquem seus espaços no processo de construção das identidades coletivas. Assim, as festas, públicas ou privadas, os centros culturais, públicos ou privados, e os espaços de resistência, sempre públicos, não são apenas lugares de preservação de memórias, mas também de afirmação e contestação, contribuindo para a criação de novas formas de identidade, especialmente em territórios urbanos plurais como os aqui exemplificados.

4.2 Registros performáticos contraculturais: o eixo

Os registros performáticos que marcam a contracultura no Brasil, como refletido em Goiás, Goiânia e Rio de Janeiro, são manifestações artísticas e culturais que rompem com as normas e convenções estabelecidas pela sociedade dominante. Essas performances, muitas vezes realizadas em espaços urbanos ou em territórios de resistência, funcionam como um ato de resistência à homogeneização cultural e à imposição de padrões sociais. A contracultura, em sua essência, desafia as representações oficiais da história, principalmente aquelas relacionadas às elites e ao Estado, trazendo à tona as narrativas marginalizadas de grupos sociais como negros, indígenas e populações periféricas. No contexto das cidades mencionadas, a contracultura se materializa em diversas formas de expressões artísticas que rompem com as visões tradicionais sobre o corpo, a identidade e a cultura.

O Rio de Janeiro, por certa perspectiva, pode ser enxergado como um celeiro de irreverência e inovação em meio à plena realeza – e, posteriormente, à burguesia. Grandes exemplos vem desde o samba, que surgiu nas comunidades afro-brasileiras e se consolidou como símbolo de resistência e identidade nacional diante da elite que ali habita desde a colonização, desaguando até mesmo na bossa nova, que trouxe, ao olhar da sociedade, uma dita sofisticação e um novo olhar para a música brasileira nos anos 1950, misturando o *jazz* com as tradições do samba, tornando-se um símbolo de uma classe média carioca jovem e desafiadora dos padrões tradicionais.

O samba não só é uma manifestação musical, mas também um rito performático que conta a história de um povo, que se reinventa a cada geração, seja no morro, seja nas escolas de samba que desfilam nas avenidas durante o Carnaval. O Rio sempre se destacou por sua capacidade de mesclagem cultural, desde o regional até o global, criando um espelho que reflete a diversidade e as contradições da cidade e do Brasil. Por outro lado, Goiás e Goiânia, embora inseridas no coração do Brasil sertanejo com a cultura agropecuária e rural profundamente enraizada, também têm se destacado como espaços de resistência e reinvenção cultural contra a gentrificação e movimentos excludentes. Meio ao romper político e econômico do agronegócio, essas cidades têm se tornado centros alternativos de expressão artística que se afastam da lógica tradicional local, lembrando suas raízes ao mesmo tempo em que avança em direções políticas opostas às modernas.

Goiânia, em particular, é uma cidade que vive uma constante pendulação temporal e estética entre o passado rural e as novas expressões urbanas, sendo um espaço, atualmente, com grande população de migrantes e imigrantes. Segundo um estudo jornalístico do O Pção, suportado por dados do IBGE, Goiânia é a segunda capital mais atraente para migrantes no país, e Goiás é o 14º estado com maior número de imigrantes no país,

reverberando ainda hoje, em outros moldes, a marcha para o Oeste. A cidade é conhecida, para além das oportunidades de emprego nos centros comerciais e estudo em mais de vinte faculdades e universidades; por sua cena musical independente, onde gêneros como o *rock'n'roll*, o Rap e o funk encontram espaço em meio ao sertanejo, desafiando os limites do que é considerado “cultura goiana”. É necessário pontuar que, mesmo em meio ao sertanejo, ainda existem algumas distinções que vão desde a tradicional “moda de viola” ao moderno “sertanejo universitário”, onde o segundo é mais presente enquanto o primeiro é tido como algo mais ultrapassado.

Essas manifestações são, portanto, um reflexo dessa resistência, onde as novas gerações, muitas vezes com influências do movimento pós-modernista e das manifestações urbanas, tentam estabelecer um novo discurso cultural. O intercâmbio entre o campo e a cidade se torna um ponto de disputa de identidades, onde o sertanejo e as suas representações tradicionais encontram uma contracultura que se afirma na busca por outras formas de expressão artística, mais conectadas com as questões sociais e políticas contemporâneas. A luta de Goiás e Goiânia, nesse sentido, é um movimento de redefinir o que significa ser "goiano", em um processo que foge ao estigma rural e abre espaços para um diálogo mais plural e alternativo com o resto do país.

As performances, nesse eixo, não se limitam a um simples ato de contestação, mas tornam-se um meio de revitalização e atualização de saberes e tradições, afirmando a complexidade das identidades e a pluralidade cultural, desafiando assim as narrativas hegemônicas. Essas expressões culturais não são apenas um reflexo do descontentamento com a estrutura social, mas também uma celebração da diversidade e da resistência, mostrando que a contracultura é, em muitos aspectos, uma forma de ressignificar e reterritorialização a identidade coletiva.

4.3 O esquecimento

O conceito de esquecimento emerge como um movimento antagônico à memória, especialmente em contextos históricos e culturais complexos como o Brasil, onde as narrativas de identidade e resistência são constantemente negociadas. O esquecimento, aqui, não é simplesmente a ausência ou perda concreta de memória, como quem esquece as chaves de casa, ou não se lembra do nome de um colega. O esquecimento, aqui, é um processo ativo de apagamento da “casa” enquanto o território e toda a afetividade ligada a ele, e do nome do “colega” enquanto aquele que desaparece em meio ao silenciamento – que se dá por meio de

estratégias de poder e de controle social.

No contexto do discurso cultural, o esquecimento se manifesta de várias formas, desde a marginalização de práticas culturais alternativas, que não romperam como as aqui citadas, até a tentativa de apagar as raízes mais complexas das identidades locais, simplificando-as e alterando-as, permitindo que outro discurso exista acima de um fato. São encontrados no senso comum diversos exemplos de como isso se deu na história do Brasil, como o popular caso do embranquecimento da imagem do célebre autor Machado de Assis, um dos mais importantes da literatura brasileira, que somente há pouco foi reconhecido por muitos de seus leitores como um homem negro. É nesse campo de tensões entre memória e esquecimento que se constrói a resistência performática.

Em cidades como o Rio de Janeiro, a memória histórica da resistência negra e popular, exemplificada em ritos de samba, funk e hip-hop, muitas vezes é relegada ao esquecimento quando se privilegiam as versões mais comercializáveis dessas manifestações culturais. O samba, por exemplo, nasce como uma expressão de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira, mas, ao longo do tempo, foi sistematicamente descontextualizado de suas origens populares e de sua potência política, sendo muitas vezes tratado apenas como um gênero de produção musical, ou um “rosto” com certos estereótipos para se pensar no corpo do Brasil como um todo, não apenas Rio de Janeiro. Por sua vez, o Rio, com seu simbolismo global, por vezes nega as raízes periféricas e subversivas que constituem o seu próprio ser cultural. Esse esquecimento de suas origens populares, portanto, reflete uma tentativa de apaziguar e domesticar a cidade para um público globalizado que consome apenas a “face mais palatável” da cultura carioca – ou, como muitos dizem, da cultura brasileira, já que todo o país é representado esteticamente em propagandas por Copacabana.

Refletindo a vitrine cultural do Brasil então, nos recolhendo ao coração de Goiás, especialmente em Goiânia, o esquecimento pode ser lido como parte de um movimento de “silenciamento” da identidade local frente ao domínio do sertanejo e do agronegócio. Como apontam Silva (2010) e Martins (1997), os processos de colonização e de dominação econômica geram uma cultura que apaga suas próprias origens e tradições para se adaptar às exigências de um mercado que exige uma homogeneização das identidades. O business do sertanejo universitário goiano, que se tornou o principal símbolo cultural de Goiás, ofusca complexidades das expressões culturais locais, mas também exclui as vozes dissidentes que buscam um lugar para as manifestações urbanas, alternativas ou de vanguarda. Assim, o esquecimento se configura como uma forma de controle, onde as vozes dissonantes e as narrativas periféricas são marginalizadas em favor de uma identidade mais “aceitável” e

"rentável", distorcendo a riqueza cultural goiana em um processo de homogeneização cultural.

No entanto, o esquecimento, assim como a memória, também é um terreno de resistência. As performances culturais, como o citado Maracatu, e outras manifestações de identidade urbana e alternativa, são formas de recalculas o lugar do esquecimento e demarcar um lugar para seus corpos na grande mesa de jantar do Brasil. Essas práticas não apenas ressignificam o passado, mas também criam um espaço de visibilidade para o que foi apagado ou silenciado em meio a traços selecionados (por outrem) para sobreviver. Ao reivindicar suas identidades e histórias, essas manifestações artísticas desafiam o apagamento das narrativas locais e fazem do esquecimento um espaço para subverter o poder dominante e resgatar, ou até mesmo criar, novas formas de saber e de ser. Assim, o esquecimento se torna, paradoxalmente, uma ferramenta para reconfigurar as identidades, reconectar as narrativas quebradas e reverter as estratégias de apagamento que perpassam a história cultural do Brasil.

5. PERFORMANCE (CONTRA)CULTURAL

Por outro lado, a aqui então chamada “Performance Contracultural”, expressão que pode ser até mesmo um tanto questionável ao resgatar as definições iniciais de performance e performance cultural, é uma formulação que emerge da pesquisa e propõe um alargamento desse entendimento em um trocadilho conceitual. Ela desloca o foco da performance enquanto signo representativo de movimentação cultural para o próprio ato em si de experienciar o mundo por meio do corpo e seus afetos e atingir não um estado catártico ou alienatório do cotidiano, mas um estado político de mudança coletiva. Aqui, em diálogo com autores que pensam o corpo como território de sentidos e memória, a experiência é entendida como trans-formação.

Neste capítulo, em conclusão, propõe-se uma reflexão sobre a performance cultural enquanto este campo de tensão sociopolítica e (re)criação. Ela não apenas revela as histórias que os corpos carregam, mas também amplia os horizontes do que pode ser contado e vivido. Ao explorar os registros do eixo Rio-Goiás, buscou-se iluminar como as experiências encarnadas se tornam potência para a transformação de lugares, tempos e narrativas, abrindo caminhos para compreender a performance enquanto ação política e poética que desafia os limites do esquecimento e da colonialidade, sendo constitutivas da identidade social e cultural de seus sujeitos. O sujeito, como visto anteriormente, não se apresenta como uma entidade fixa, mas como um efeito do simbólico e do imaginário que se reinscreve constantemente nas relações sociais entre performances.

A performance contracultural, portanto, evidencia que a contracultura e suas manifestações urbanas são narrativas que escapam ao apagamento e desafiam as estruturas coloniais. Ao observarmos esses espaços como "pontos de encruzilhada", por fim, percebemos que neles se inscreve um movimento coletivo que reabilita histórias e memórias marginalizadas, ampliando as possibilidades de ser e estar no mundo. Desse modo, a “performance da experiência” emerge como proposição conclusiva deste trabalho, ancorada nas práticas contraculturais urbanas e populares, compreendendo a experiência vivida – entre corpo, cidade, cultura e memória – como gesto performativo capaz de moldar subjetividades e tensionar o imaginário social. A experiência não se apresenta como dado fixo, mas como acontecimento em fluxo, sempre em aberto. Ela se faz na relação com o outro, com o espaço urbano e com os atravessamentos culturais, atuando, marcando, transformando e produzindo sentido.

5.1 Logo, performance contracultural.

A performance, conceito amplamente discutido ao longo deste trabalho, ultrapassa o ato representacional: ela se configura como um fazer em ação, espaço de transformação e recriação constante. Incorporando a experiência como elemento central, propõe-se pensar a performance não apenas como evento no tempo, mas como fluxo de acontecimentos que articula memória e novidade, exigindo do corpo e do espaço novas negociações diante das temporalidades contemporâneas. Como apontam Richard Schechner (2012) e Pierre Nora (1993), os comportamentos são restaurados e atualizados, e os lugares de memória se tornam territórios vivos, onde o passado e o presente se entrecruzam, produzindo novos sentidos. Nesse contexto, como visto, a experiência surge como um campo de atravessamento entre memória e ação, entre o vivido e o reinventado, entre o ser e o tornar-se, como se vê nos registros aqui presentes.

Na performance cultural, o vivido se atualiza e adquire novos sentidos sociais, políticos e culturais, articulando memória e transformação. Esse tempo performativo é sempre duplo carregando o instituído e o insurgente, sabendo da não clonagem de tempos²⁴, por mais semelhantes que possam ser na repetição de comportamentos. Sendo assim, ao chamarmos aqui por uma performance (contra)cultural, instauramos um discurso que excede conceitualmente a experiência e a ação de Turner e Schechner, e aprofundamos em questões antropológicas e sociopolíticas em torno de uma continuidade (trans)formadora através da palavra²⁵.

Um exemplo final pertinente de comportamento restaurado na contracultura pode ser observado na relação entre a Tropicália e o Rap no Brasil, fenômenos que, embora compartilhem características estéticas bem distintas e operem em historicidades de espaços diferentes, são engrenagens artísticas contra-hegemônicas com implicações entrecruzadas. Como discutido em outras fontes (Silva, 2024), a Tropicália, ao emergir no Brasil na década de 60 no princípio da ditadura militar, apropriou-se de elementos da cultura de massa e da tradição popular para desafiar e questionar as estruturas estéticas e políticas dominantes, instaurando um campo de disputa simbólica em meio ao autoritarismo do regime militar, dialogando diretamente com a antropofagia cultural. O Rio de Janeiro é bem lembrado na presença da Tropicália, que ainda se encontra em ressonância nos movimentos artísticos experimentais da cidade – o que é refletido também no restante do país como quem observa

²⁴ Ver 1.3.

²⁵ No sentido Lacaniano.

uma vitrine.

Após a redemocratização, sobretudo a partir dos anos 1990, o Rap emerge como um movimento profundamente enraizado nas periferias urbanas e igualmente contra-hegemônico, apropriando-se com uma potência criativa transformadora. Partindo inicialmente, principalmente, de São Paulo, o gênero foi profundamente influenciado pelo funk carioca, sendo construído como vetor de denúncia social e afirmação identitária principalmente da juventude negra e marginalizada dos cenários urbanos. O Rap, hoje, emerge em batalhas de rima, coletivos periféricos e ocupações culturais, pincelando o espaço urbano.

A retomada dessa exemplificação ilustra como a performance, ao reencenar e ressignificar o passado, não se limita a meramente reproduzir, mas criar novas epistemologias de resistência, já que, antes da estética, opera o discurso – que, por sua vez, se nutre dentro de um contexto ativo. na fissura entre memória e denúncia, instaurando territórios simbólicos insurgentes nas margens da cidade.

A performance se constitui visionando um campo tensionado de encontros entre corpos, espaços e temporalidades. Nos entrelaçamentos que ela engendra, revelam-se tanto rupturas quanto permanências, evidenciando-se enquanto gesto poético-político que subverte e desafia narrativas hegemônicas. Os fluxos performáticos que atravessam o eixo litoral-sertão ilustram esse dinamismo: ao resgatarem memórias marginalizadas e inscreverem novas possibilidades de existência coletiva, tais performances operam como atos de resistência e recriação, deslocando corpos e territórios como agentes de significar e transformar.

Lembra-se que, nesse contexto, a performance cultural, como se delineia neste percurso, ativa experiências sensoriais, afetivas e históricas, gerando pertencimentos, e, contudo, não está imune à colonialidade e a outros dispositivos de poder. Essa ambivalência de resgate e transformação faz dela um campo de negociação, onde o sujeito – atravessado por sua historicidade e pelas encruzilhadas identitárias – agencia suas existências em meio à pluralidade. Nesses encontros, as culturas se confrontam, se mesclam e se reinventam. A performance cultural, portanto, é o ato corpóreo e simbólico onde a memória se encarna e o futuro se experimenta.

Nas dinâmicas de poder assimétricas, a experiência se inscreve nas encruzilhadas entre cultura e contracultura, evidenciando a dinâmica entre práticas hegemônicas e expressões populares. Em concordância com Walsh (ANO), a interculturalidade atua nesse entremeio como uma prática de negociação entre epistemologias, tornando-se visível na maneira como a cultura, seja dominante ou não, ressignifica campos de disputa através do saber, estética e

historicidades. Nos territórios urbanos aqui marcados, isso se manifesta na performatividade do corpo que ocupa a cidade—seja caminhando, dançando, grafitando ou transformando a materialidade do espaço—e instaura zonas de negociação simbólica e política. A experiência não se limita à vivência individual, mas se articula como produção coletiva de memória e identidade, estruturando um contínuo processo de reinscrição territorial e cultural, indo contra a corrente.

A performance constitui-se enquanto prática insurgente que subverte as narrativas homogêneas da modernidade colonial e reafirma a pluralidade dos modos de ser e existir. Trata-se de um processo em constante elaboração, condicionado por demandas políticas e afetivas que forcem as engrenagens neoliberais da cidade contemporânea para perspectivas outras a partir do coletivo. Nesse sentido, as dinâmicas urbanas e interculturais, que emergem do subjetivo e se expandem para o coletivo, configuram-se como atos políticos e poéticos de resistência e criação.

Dialogando uma vez mais com a noção de lugares de memória de Pierre Nora, a performance atualiza espaços e práticas, resignificando o passado e instaurando territórios simbólicos em disputa. Ela repete enquanto desestabiliza. As performances que atravessam esse eixo litoral-sertão, como cortejos, cavalgadas, blocos e danças, instauram encruzilhadas simbólicas, onde o passado e o presente se cruzam, e novas possibilidades de ser e resistir se inscrevem no chão e na pele, em confronto com a colonialidade do ser e do saber.

Portanto, no momento em que opera não a favor de uma corrente cultural, mas dentro de um subgrupo cultural, ou mesmo contracultural, é, essencialmente, política e decolonial nas geografias propostas. Ela surge dos atritos entre práticas hegemônicas e insurgências populares, questionando as linearidades impostas pela colonialidade. Ao reencenar o passado, inscreve futuros outros: o corpo não-branco que ocupa a praça, o corpo periférico que grafita o muro, o corpo sertanejo que dança na cidade. São atos que narram os espaços urbanos e as memórias oficiais, reivindicando, nas encruzilhadas do presente, novos caminhos para existir e criar.

5.2 A continuidade: contra/cultura

A continuidade das tradições culturais no eixo litoral-sertão, especialmente na dinâmica entre Rio de Janeiro, Goiás e Goiânia, evidencia uma contracultura que emerge no encontro entre a ritualidade cotidiana e manifestações urbanas contemporâneas. Nesse contexto, as histórias e os saberes tradicionais são repassados vivos, resignificados e atualizados por meio das gerações, principalmente pelas jovens guardas que utilizam a arte e

as manifestações culturais como ferramentas de resistência e criação.

No Cerrado, ritmos urbanos ganham uma força singular ao dialogarem com a musicalidade e a oralidade herdadas de práticas rurais e comunitárias. O Rap, por exemplo, divide espaço com a cadência da moda de viola, esteticamente tão diferente, criando narrativas que alargam as contações de causos, histórias e realidades entre a cidade e o campo, entre o passado e o presente. Em Goiânia, rodas de *slam* e batalhas de Rap, graffiti e intervenções artísticas carregam a memória de uma territorialidade marcada pela resistência, ao mesmo tempo em que constroem novas linguagens de comunicação artística e social.

O quilombo na cidade, como presente na Cidade de Goiás, é outro exemplo emblemático dessa continuidade. Nas periferias urbanas, tradições quilombolas resistem em novos contextos, seja em festas populares que recriam os rituais ancestrais ou em movimentos culturais que utilizam os saberes afro-brasileiros como base para sua estética e política. Esses quilombos urbanos mostram que a cidade, longe de apagar a memória, pode ser palco de uma reinvenção contínua, onde o corpo, o som e a imagem constroem uma poética de pertencimento e resistência.

Por fim, as práticas culturais, marcadas pela resignificação de saberes de contracorrente que se ancoram em epistemologias não tradicionais (ou, por vezes, tradicionais sim, porém não hegemônicas), revelam como as artes e as manifestações urbanas tornam-se estratégias para manter vivas as histórias e os afetos do passado. Essa continuidade, mais do que preservar tradições, transforma-as em contracultura: uma resposta criativa e insurgente às narrativas dominantes que tentam cristalizar ou apagar as múltiplas histórias do Brasil profundo, cicatrizado em sua história colonial.

Assim, a ritualidade cotidiana e as manifestações culturais são agentes de uma resistência profundamente significativa. Ao transitarem entre os registros rurais e urbanos, entre o quilombo, o morro e a cidade, essas práticas performam uma continuidade que desafia o esquecimento e afirma a força da memória coletiva como um ato político e poético. A cidade, longe de apagar a memória, pode ser palco de uma reinvenção contínua, onde o corpo, o som e a imagem constroem uma poética de pertencimento e resistência.

Toda cidade tem uma praça, um relógio e uma igreja. Porém, pensando além, nos caminhos que se cruzam, toda cidade tem becos. Escondidos, estreitos, cortando caminhos não óbvios entre o aqui e ali, e o olhar de curiosidade ou medo do desconhecido entre mundos é atraído para ali. Os becos entre epistemes da performance urbana seguem a mesma estrutura para firmar um raciocínio. De Goiás, entre as paredes coloniais, os rastros da cultura oral se inscrevem no chão de pedra que permanece no mesmo local mesmo séculos depois – não é o

chão mais fácil, confortável e adequado de ser percorrido por nossos corpos de outro século. É antiquado, antimoderno, não funciona com novas tecnologias de transporte, mas é história viva com várias vertentes a ser narrada. É o chão que força que o ritmo seja desacelerado em comparação a sua filha capital que a devolve o título de mãe uma vez ao ano²⁶, e a cidade seja observada e refletida. São os únicos espaços em que observamos um espaço dividir o título de capital oficial dentro de um ano, enquanto o Rio de Janeiro segue dividindo, por sua vez, o título de capital cultural simbólico do país. Em espaços similares nesse eixo, é assim que a memória se refaz em ladainhas e rezas, em encontros que atravessam o tempo, fazendo das esquinas espaços de reexistência. No Rio de Janeiro, os caminhos na Pequena África cortam caminhos de reflexão vindos de encruzilhadas outras, onde a diáspora inscreveu sua presença e fez presente encaminhado. Ali, por onde incontáveis pessoas desembarcaram dos navios de tráfico negreiro, a Praça Mauá se ilumina para ensinar a diáspora, para que nunca seja esquecida.

A arquitetura modernista de Goiânia que abafa suas raízes sertanejas, vê nos seus muros uma narrativa paralela. Nos corredores estreitos do Eixo Anhanguera que corta a cidade, entre os prédios altos e espelhados de bairros super modernos, onde tudo que se reflete é sol e carro; e a poeira de bairros menores e mais afastados, com trechos d'água que ainda correm por ali soltos junto às crianças na rua, se escutam vozes e sotaques que reinventam a cidade sem homogeneizá-la. O graffiti dialoga com o concreto no Beco da Codorna, espaço de produção e reprodução cultural que teve suas atividades encerradas e reiniciadas por várias vezes devido a reclamações acerca da “perturbação da paz” para os arredores. Ali, desenha-se novos percursos sonoros no Baile Black, e através de outros pontos da cidade em batalhas de rima itinerantes, e a cidade se revela mais híbrida do que sua cartografia sugere ou pode alcançar. A contracultura aqui se inscreve nas sombras dos edifícios, onde se ressignifica a urbanidade por meio da arte e da oralidade.

As práticas culturais, marcadas pela ressignificação de saberes de contracorrente que se ancoram em epistemologias não tradicionais (ou, por vezes, tradicionais sim, porém não hegemônicas), revelam como as artes e as manifestações urbanas tornam-se estratégias para manter vivas as histórias e os afetos passados, presentes e em construção. Essa continuidade, mais do que preservar tradições, transforma-as em contracultura: uma resposta criativa e insurgente às narrativas dominantes que tentam cristalizar ou apagar as múltiplas histórias do Brasil profundo, cicatrizado em sua história colonial. Assim, a ritualidade cotidiana e as manifestações culturais são agentes significativos de mudança. Ao transitarem entre os

²⁶ Referência à cerimônia de transferência de capital que acontece no aniversário da Cidade de Goiás.

registros rurais e urbanos, entre o quilombo e a cidade, o morro e a orla, a serra e a rua de pedra, essas práticas performam uma continuidade que desafia o esquecimento e afirma a força da memória coletiva como um ato político e poético.

5.3 Seguindo a encruzilhada: o giro decolonial

O giro decolonial, conforme formulado por autores como Walter Mignolo (2011) e Nelson Maldonado-Torres (2003), propõe um deslocamento epistêmico das categorias ocidentais hegemônicas de conhecimento, contestando a colonialidade do saber e do ser. O giro decolonial não é um estado fixo a ser alcançado, mas um movimento contínuo que exige deslocamento epistêmico, crítico e prático, por meio da desobediência epistêmica. Ele não se trata apenas de uma crítica à modernidade colonial, mas de um movimento ativo de desobediência epistêmica, no qual sujeitos historicamente marginalizados reivindicam outras formas de pensar, existir e narrar o mundo. O giro decolonial reconhece a pluralidade dos saberes e aposta na interculturalidade como espaço de resistência e construção de epistemologias outras, enraizadas em experiências e territórios historicamente subalternizados.

Figura 8 – Liderança indígena em protesto com vestes tradicionais e blusa punk, onde se vê o álbum “Crucificados Pelo Sistema”.



Fonte: Reprodução da internet.²⁷ Acesso em: Março de 2025.

²⁷ Acesso disponível em <http://www.radiocultudadecuritiba.art.br/crucificados-pelo-sistema-o-grande-disco-do-punk-latino-americano.>>

Estamos sempre girando. O movimento nos atravessa e nos constitui enquanto sujeitos. Nas encruzilhadas epistemológicas e culturais, o giro não é apenas físico dentre ritualidades performáticas, mas simbólico, discursivo e territorial. As danças circulares, os discursos que retornam a si mesmos em novos contextos e os territórios que se reconfiguram continuamente nos mostram que o mundo não se divide em polos fixos, mas em fluxos e travessias constantes.

A performance contracultural emerge dessas encruzilhadas propondo epistemologias outras, que se reconstróem a partir do atravessamento de memórias, afetos e resistências. Dessa forma, ela coloca a si própria como um dispositivo de resistência, um campo onde as memórias se refazem e se deslocam, rompendo com estruturas coloniais, demonstrando-se dentro deste conceito de performance (contra)cultural. O litoral e o sertão, por sua vez, representam espaços que se atravessam e se afetam mutuamente. São territórios marcados por memórias densas de naturezas diferentes, como afirmado anteriormente, mas que não podem ser lidos em oposição binária – mas talvez em um eixo, como retratado, por onde as águas correm por diferentes vales e montanhas, mas sempre partem, retornam e findam em algum lugar conhecido, mas nunca o mesmo. O litoral, em correntes oceânicas, carrega memórias de deslocamentos e potência criativa-criadora, e o sertão, juntamente, guarda as marcas das resistências populares entre seus minérios, das trocas culturais que se perpetuam nos gestos, nos cantos e nos corpos.

A performance contracultural, nesse contexto, se inscreve como um ato de resistência e reimaginação do mundo. Ela reativa memórias em novos espaços e tempos, promovendo uma movimentação em relação às epistemologias hegemônicas. Como destaca Leda Maria Martins, a performatividade negra, por exemplo, é um campo de insurgência, um modo de habitar a temporalidade de maneira descontínua, rizomática, atravessando fronteiras e refazendo sentidos. Assim, as epistemologias que emergem das encruzilhadas desafiam os dualismos ocidentais, propondo um conhecimento que é sempre inacabado, sempre em movimento.

A discussão das encruzilhadas, como conceito que estrutura epistemologias, é sustentada a partir do pensamento de Aníbal Quijano (2000) e Nelson Maldonado-Torres (2003), que apontam como a colonialidade do poder e do saber estabelece hierarquias de conhecimento que se perpetuam através das estruturas hegemônicas. No entanto, nas encruzilhadas, esses saberes hegemônicos são questionados, produzindo zonas de contato e novas cartografias epistemológicas. A performance contracultural, em um contexto

decolonial, evidencia a necessidade da desobediência epistêmica como estratégia de resistência e reconfiguração das possibilidades de ser e conhecer. Segundo

O giro decolonial implica, antes de tudo, uma mudança de atitude no sujeito que pratica e produz conhecimento, e, em seguida, a transformação dessa ideia em um projeto de descolonização. Esse movimento, tanto no sentido epistemológico quanto na resistência prática, remonta ao próprio início da colonização moderna, enraizando-se nas respostas dos sujeitos conquistados à violência extrema da conquista. Desde o início, a colonialidade não apenas impôs dominação política e econômica, mas também deslegitimou saberes, modos de existência e até mesmo a própria humanidade dos povos colonizados.²⁸ (Maldonado-Torres, 2003, p. 159)

Nesse sentido, o giro decolonial não é um ponto fixo de chegada, mas um movimento contínuo que explana e problematiza dicotomias como centro e periferia, ocidente e não-ocidente e tradição e modernidade, Norte e Sul. Ele se manifesta nos corpos e seus movimentos concretos e discursivos, ressignificando a memória e criando novos modos de ser e de habitar o mundo. Como um deslocamento constante, ele se alinha ao conceito das encruzilhadas. Nesse sentido, as encruzilhadas se apresentam não apenas como espaços geográficos, mas como conceitos que articulam memórias, performances e resistências. Elas são, ao mesmo tempo, ponto de encontro e de dispersão, territórios de negociação e de insurgência. Ao olharmos para a contracultura e para as performances culturais, vemos nelas não a negação, pelo contrário uma vez mais: há uma afirmação de existências plurais, que se recusam a ser capturadas por sistemas homogeneizantes.

A contracultura, assim, não se limita a um fenômeno histórico ou a um conjunto de manifestações artísticas, mas se torna um modo de ser e de estar no mundo, um atravessamento constante entre temporalidades e saberes. Ela se inscreve na materialidade dos corpos em dança, nos cantos que se repetem e se transformam, nos discursos que circulam e se reconfiguram. E, assim como as encruzilhadas, ela é um espaço de abertura, de possibilidades, de resistência e de criação.

Um ponto a se considerar é que, estando sempre girando, há o reconhecimento de que o giro não apenas nos permite acessar memórias, mas também gerar novas formas de existência ao se projetar para fora. Isto é, ao girar, não apenas revisitamos os rastros do passado, mas deixamos novos rastros para aqueles que virão. Essa dimensão do giro como dispositivo no imaginário coletivo é essencial para entender que a performatividade contracultural não é apenas sobre resistência, mas também sobre criação de futuros outros,

²⁸ Original em espanhol. Tradução nossa.

futuros ancestrais²⁹, nos quais as epistemologias que emergem das encruzilhadas possam ser reconhecidas como parte de um horizonte de possibilidades, e não apenas como uma ruptura com o estabelecido.

Contudo, nas encruzilhadas urbanas estudadas nesta pesquisa, emerge por fim a postulação final da contracolonialidade, para além do decolonial, que se manifesta na resignificação dos espaços, na ocupação de praças e ruas, nos rituais e gestos que desafiam a homogeneização cultural rompendo com o pensar, e partindo para a rua calorosa. Em diálogo com Leda Maria Martins (1997), percebe-se que a performance, enquanto ato de presença e memória, é uma das ferramentas mais potentes desse enfrentamento, pois inscreve no tempo aquilo que a modernidade tentou apagar. Assim, tomar o proposto eixo Atlântico-Cerrado aqui para estudar essa ótica é relacionar que o presente segue em disputa – e que a cada batuque, de terreiro ou de procissão, a cada corpo em movimento, em dança ou em correria, novas narrativas são contadas sem que haja a necessidade de fazer esforço para fazer parte daquilo que já se é, atingindo a interculturalidade crítica de fato.

Enquanto a decolonialidade, já bem discutida na academia latinoamericana, busca desvelar e desestruturar os mecanismos do pensamento colonial, propondo novas epistemologias e formas de existência, a contracolonialidade emerge como enfrentamento direto, uma resistência ativa e insurgente nos espaços urbanos e culturais, principalmente a partir das minorias étnicas e raciais brasileiras. Para além do pensamento e da crítica, é necessário abrir caminhos concretos para esses epistemes; se inscrevendo nos corpos, nos gestos, propondo experiências, performando e contracenando, enfim, contestando as estruturas do presente. como A colonialidade ainda organiza o cotidiano (DaMatta, 1997) , em tempo-espaço mesmo diante de correntes de forças descontentes, determinando centros e margens.

Na prática, atingir o giro decolonial significa descentrar-se das narrativas eurocêntricas, engajar-se em diálogos interculturais não hierárquicos e reconhecer que o conhecimento não está apenas nos textos acadêmicos, mas nos corpos, nas oralidades, nos rituais, nas performances e nas experiências comunitárias. Ele exige um trabalho constante de escuta, de aprendizado e de reconfiguração das próprias formas de pensar, ensinar e criar. Dessa forma, o giro decolonial não se dá apenas no campo teórico, mas também no cotidiano, nas práticas pedagógicas, na arte, nas políticas culturais e nas lutas sociais, onde se reafirmam modos de existir que desafiam e transcendem as imposições coloniais. Dessa forma, ao final

²⁹ Título de Airton Krenak, de 2022.

deste percurso, o que permanece não é uma resposta definitiva, mas a certeza de que seguirão as travessias, as encruzilhadas e os giros, refazendo o mundo a cada passo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, este trabalho buscou evidenciar como a performance, a contracultura e as epistemologias das encruzilhadas desafiam os modelos fixos de conhecimento e propõem novas formas de existência e resistência. Ao reconhecer o giro constante em que estamos inseridos, compreendemos que nossas identidades, territórios e saberes são sempre transitórios, em devir, em movimento. Assim, ao final deste percurso, o que permanece não é uma resposta definitiva, mas a certeza de que seguirão as travessias, as encruzilhadas e os giros, refazendo o mundo a cada passo.

A partir das reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo, reafirma-se a encruzilhada como um espaço de convergência, disputa e criação, onde as performances culturais e contraculturais operam como formas de resistência à colonialidade do saber e do ser (Quijano, 1992; Maldonado-Torres, 2003). O trânsito entre litoral e sertão, cidade diurna e noturna, hegemônico e subversivo, revela que as dinâmicas urbanas e os territórios culturais não são fixos, mas marcados por fluxos e reconfigurações constantes, sustentando o movimento de giro decolonial (Walsh, 2009). Os sujeitos, ao ocuparem esses espaços e os ressignificarem, ativam memórias e epistemologias que desafiam narrativas dominantes, reafirmando que o conhecimento não é neutro, mas situado e performado (Martins, 1997). Assim, o conceito de contracultura, tratado aqui não apenas como um fenômeno histórico, mas como uma prática contínua de resistência e reinvenção, se insere na experiência cotidiana das cidades e de seus habitantes.

A pesquisa, ao se estruturar como uma poenografia, também se faz parte desse jogo de ressignificações, reconhecendo a experiência vivida e a subjetividade como elementos essenciais na produção de conhecimento. Este estudo não se encerra em conclusões fixas, mas se desdobra como um convite ao olhar atento sobre os territórios em constante transformação, onde os saberes dissidentes continuam a se reconfigurar e a marcar a paisagem social por meio de suas performances. Dessa maneira, a poética da encruzilhada emerge como um conceito estruturante para compreender as performances culturais nas espacialidades analisadas. Nas ruas do Rio de Janeiro, onde a oralidade e a musicalidade se entrelaçam com a resistência histórica, becos e praças de Goiás e Goiânia, onde a ocupação dos espaços urbanos ressignifica o passado e projeta novas narrativas de pertencimento, o trânsito cultural se materializa em corpos, vozes e gestos.

A poética da encruzilhada é uma metáfora espacial estruturante de um conceito que articula encontros, negociações e ressignificações no campo das performances culturais e da

interculturalidade. Em sua epistemologia e estética, essa poética se manifesta nas ocupações urbanas, nas memórias coletivas e na construção de identidades híbridas que transitam entre diferentes referências culturais e temporais. Nos espaços analisados – Rio de Janeiro, Goiânia e Cidade de Goiás –, a encruzilhada se concretiza entre práticas desafiadoras, isto é, operando como um lugar de atravessamento entre tradição e ruptura, entre hegemonia e resistência. As performances culturais que emergem nesses contextos não apenas expressam experiências de pertencimento e contestação, mas também constroem novas formas de narrar e habitar o mundo, subvertendo hierarquias e propondo epistemologias de fronteira. Assim, a poética da encruzilhada se apresenta como um campo dinâmico de criação e transgressão, onde os corpos, as vozes e os espaços urbanos se entrelaçam para reconfigurar o imaginário social.

Ao longo desta pesquisa, foi possível observar que a interculturalidade não se dá apenas como um conceito teórico, mas como uma experiência vivida, performada, moldada pela memória e pelo deslocamento. No eixo Atlântico-Cerrado, a herança colonial se entrelaça com movimentos artísticos e performáticos que atuam na contracorrente do sistema-mundo moderno e inserem novos sentidos no imaginário social. A cidade, enquanto palco e personagem dessa dinâmica, revela-se como um espaço vivo de encontros, desencontros e reinvenções.

Assim, ao retornar às encruzilhadas onde esta dissertação começou, reafirma-se que a poética da encruzilhada é tanto uma metáfora quanto uma prática, um método e uma experiência. No trânsito entre orla e serra, entre passado e futuro, entre colonialidade e resistência, as performances culturais se apresentam como forças de reconfiguração do espaço e da subjetividade. Ao final deste percurso, fica evidente que a interculturalidade, mais do que uma condição, é um ato contínuo de negociação e criação, onde os corpos e as vozes se entrelaçam para contar, recontar e ressignificar histórias que abrem caminhos para epistemologias de fronteira.

REFERÊNCIAS

- ARIAS, Patricio Guerrero. Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). Calle14: **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, Bogotá, v. 4, n.5, pp.80-94, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (Org.). **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia**. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012. p. 27-46.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A cultura do poder**. São Paulo: Edusp, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (Tradução de: *Méditations pascaliennes*, 1997).
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Atelier Editorial, 2003. Acesso em: dez. 2023.
- BRITTO GARCÍA, Luis. “Cultura e contracultura”. In: El império contracultural: del Rock a la postmodernidad. La Habana, Cuba: **Editorial Arte y Literatura**, 2005 (1. ed. 1991)
- CANDAU, Vera Maria. Cotidiano escolar e práticas interculturais. **Cadernos de Pesquisa**, v. 46, n. 161, p. 802-820, 2016.
- CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. Acta Scientiarum. **Language and Culture**, v. 38, n. 3, p. 243-251, 2016.
- CONNERTON, Paul. **How societies remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAMÁSIO, A. C. Isso não é uma autoetnografia! **Revista de Estudos de Cultura**, v. 12, n. 1, 2020.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAHER, T. O projeto original de Goiânia. **Revista UFG**, Goiânia, v. 11, n. 6, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48233>. Acesso em: fev. 2024.

FILHO, Manuel Ferreira Lima. Entre formas e tempos: Goiânia na perspectiva do patrimônio. In: **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Nova Letra, 2007. p. 221-236.

GILLIS, John R. "INTRODUCTION. Memory and Identity: The History of a Relationship" In: **Commemorations: The Politics of National Identity**, edited by John R. Gillis, Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 1-24. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9780691186658-003>

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (Org.). **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia**. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012. p. 27-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. (Tradução de: *The question of cultural identity*, 1992).

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. *Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil*. **BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, v. 91, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/bib9104/2020>. Acesso em: dez. 2024.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. O Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. **Revista Crítica de Ciencias Sociales**, n. 151, p. 127-147, 2003.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Tradução de: *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, 2000).

MIGNOLO, Walter D. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Durham: Duke University Press, 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NORA, Pierre. **Os lugares da memória**. Tradução de Yara Aun Khoury. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993. (Trechos extraídos de: *Les Lieux de Mémoire*, publicado entre 1984-1992).

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras. Edição de Dora Rocha.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Tradução de Renée Gardair. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

RAFAEL, Raisal. Cultura e contracultura: Ferlinghetti. **Revista Criação & Crítica**, p. 127-137, 26 dez. 2014. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i13p127-137. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/83640>. Acesso em: dez. 2023.

REES, Dilys Karen. Considerações sobre a pesquisa qualitativa. **Signótica**, v. 20, n. 2, p. 253-274, 19 jun. 2008.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa de. **Jogos teatrais: aprendizagem a partir das experiências significativas**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018.

SILVA, Renata Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a decolonialidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rbep/587>.

SILVA, Sthéfanny Melyssa Dourado. Performances culturais em foco: Um olhar sobre a mostra no Museu de Arte do Rio. In: BAPTISTA, Maria Manuel; ALMEIDA, Alexandre Rodolfo Alves de; FERREIRA, Helena Carla Gonçalo (orgs.). **Culturas, ativismos e mudanças culturais**. Centro de Línguas, Literaturas e Culturas - CLLC, 2024.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. Tradução de Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, 2011. (Tradução de: *Points of contact between anthropological and theatrical thought*. In: *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985).

SILVA, Gleyber Eustáquio Calaça; SILVA, Glaycon de Souza Andrade. Interseções antropológicas: possibilidade de confluência da Antropologia Urbana com a Geografia Cultural no estudo de culturas undergrounds em Belo Horizonte, Minas Gerais. Ponto Urbe – **Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**, n. 31, v. 2, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/15731>. Acesso em: jan. 2025.

TAMASO, Izabela. Relíquias e patrimônios que o Rio Vermelho levou... In: _____. **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Nova Letra, 2007. p. 199-220.

TAMASO, Izabela. “Preservação dos patrimônios culturais: direitos antinômicos, situações ambíguas”. In: **Anuário Antropológico/98**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 200. p. 11-50.

TURNER, Victor. Betwixt and Between: The liminal period in rites de passage. In: _____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: Eduff, 2005.

VALE, Hemily Rodrigues et al. Identidade, memória e o sagrado: o encontro de Bumba-meu-boi no largo de São Pedro em São Luís (MA). In: **XIV Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia – ENANPEGE Virtual**, 2021.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el proyecto moderno-colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009.

ZEA, Leopoldo. **El pensamiento latinoamericano**. 3. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.