

O *flashmob* e o *rolezinho*: considerações sobre a construção estética de um corpo político coletivo num espaço de ostentação capitalista

Flashmob and *rolezinho*: considerations on the aesthetic construction of a collective political body in a space of capitalist ostentation

*Fátima Costa de Lima*¹

*Stephan Arnulf Baumgärtel*²

Resumo

O presente artigo discute o *flashmob* e o *rolezinho* no que diz respeito a suas eficácias transgressivas e/ou conciliatórias. Discutimos suas diferentes estratégias estéticas para tornar visível algo que se mantém cotidianamente invisível no espaço urbano sobretudo sob a ótica do litígio socioeconômico. Refletimos sobre as lógicas com quais as duas práticas propõem o que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível”, a percepção do espaço comum e, nele, a participação do público por meio da ação coletiva. Argumentamos que os *flashmobs* conciliam os espectadores-participantes com o *status quo* e seguem a lógica homogeneizante ou policial, enquanto os *rolezinhos* abrem as contradições da sociedade brasileira e reorganizam o espaço compartilhado conforme uma lógica genuinamente política.

Palavras-chave: Corpo político coletivo; estratégias estéticas; espaço urbano; litígio socioeconômico

Abstract

The following articles discusses *flashmob* and *rolezinho*, in what concerns their transgressive or reconciliatory efficiency. We discuss their different aesthetic strategies to turn visible what is usually meant to stay invisible in urban space, most of all the different modalities of the socio-economic dispute. We reflect on the logic by which the two practices propose what Rancière calls the “distribution of the sensible”, the perception of the common space and the participation of the public in it by way of collective action. We argue that *flashmobs* overall reconcile its participants with the hegemonic status quo and follow what Rancière calls a police logic, whereas the *rolezinhos* expose the contradictions of Brazilian society and distribute the shared space according to a political logic.

Keywords: Political and collective body; aesthetic strategies; urban space; social and economic dispute

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professora Dra. Associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-CEART).
costadelimafatima@gmail.com

² Professor Dr. Associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-CEART).
stephao08@yahoo.com.br

“De repente, tudo acontece como que dentro de um só corpo.”
Elias Canetti

Entre conciliação e transgressão

A construção estética de um corpo político coletivo, assim como a decorrente complexidade deste fenômeno oscila, em seus efeitos sociais, entre conciliação e transgressão. São estes os eixos principais para tentar compreender e avaliar, neste artigo, o *flashmob*³ e o rolezinho⁴, ações promovidas por grupos sociais que tornam visíveis normas vigentes no espaço social brasileiro da atualidade. Refletir sobre essas ações coletivas nos permite, na condição de observadores críticos, analisar como são revelados ou escondidos critérios de exclusão e segregação sociais e econômicos em performances cênicas. Tais ações informam nossa percepção sobre como se articulam as delimitações de classe e de fundo étnico-racial dos que se encontram à margem e subordinados ao exercício de poder político da hierarquia dominante, além de fazer entender o modo como se articulam significados sociais por meio de impactos que partem da dimensão sensorial-sensível das ações performáticas. São exatamente as qualidades estéticas, mas semanticamente instáveis e pouco definidas, que nos interessam, pois sua configuração ambígua faz com que - sob determinadas condições temáticas e situacionais - possa surgir de repente, como numa descarga elétrica, num choque, a potência política que coloca em questão as forças, as práticas e as normas que unem e dividem o coletivo, assim como a posição frente ao poder-violência (Benjamin, 2012, p. 57-82) dos governos das cidades.

Nesse contexto, as ações coletivas em questão neste artigo permitem concretamente avaliar táticas e forças políticas dentro de um espaço que entrelaça características privadas e públicas: o *shopping center*. Tais ações permitem estabelecer esta relação de entrelaçamento como central para o reconhecimento de sua própria força política. A dimensão política do *shopping center* surge quando ele se revela como espaço privado que se coloca no limiar do que é público, dada sua necessidade de grande quantidade de frequentadores para cumprir sua principal função: fazer valer o rito capitalista de comprar mercadorias (em oposição à rua, *a priori* política, democrática e plural). Revela, nas ações de seus frequentadores e nas reações das forças da ordem frente às ações cívicas e artísticas, um embate constante entre a lógica policial de um gerenciamento privado - voltada a proteger não simplesmente a propriedade privada, mas o espaço público enquanto estrutura submetida ao comportamento e consumo privado - e a reivindicação política de uma parcela da população de espaço para encenar um litígio social e econômico e colocar em xeque o *status quo*.

A dimensão política das ações coletivas analisadas nesse artigo – *flashmobs* e rolezinhos – aparece, então, em suas táticas que conseguem (ou não) desestabilizar

³Encontram-se inúmeros exemplos de flashmobs no site youtube.com. Eles mostram diferentes níveis de organização coreográfica e/ou (menos frequentemente) táticas de camuflagem. Após os primeiros flashmobs surgirem em 2003 nos EUA, o dicionário inglês Oxford English Dictionary acrescentou, em 2004, o verbete flashmob, o qual define “a public gathering of complete strangers, organized via the Internet or mobile phone, who perform a pointless act and then disperse again.” (Wasik, 2006, p. 57) Tradução livre nossa: “um encontro público de pessoas estranhas umas às outras, organizadas via internet ou celular, que performam um ato inútil e depois se dispersam novamente”.

⁴De acordo com Alexandre Barbosa Pereira (2014, p. 8), “Por meio das redes sociais, principalmente o Facebook, jovens moradores de bairros pobres da periferia de São Paulo resolveram marcar encontros em shopping centers [...] o que nomearam como um Rolezinho no shopping, o que seria o mesmo que um pequeno passeio. Um dos primeiros rolezinhos ocorreu no Shopping Metrô Itaquera, na zona leste da cidade, no dia 07 de dezembro de 2013. [...] o que era para ser apenas um encontro de jovens tornou-se um grande tumulto por causa da repressão policial violenta.”

a estrutura social homogênea, e abrir nela uma lacuna sobretudo semântica (embora seja também um choque sensorial), pela qual os marginalizados - os excluídos do olhar e do discurso oficial -, ganham presença, visibilidade e voz. Ao ganhar visibilidade, reivindicam uma participação ativa nos assuntos sociais e econômicos do espaço onde eles adentram, o que impacta sobre sua participação em toda a sociedade. Essas táticas realizam (ou não) o que Rancière descreve como o embate entre lógica política e lógica policial, algo que discutiremos na penúltima seção do ensaio.

Entendemos como gesto político o gesto transgressor que desestrutura a ordem estabelecida de maneira a expor suas contradições internas. Esse gesto permite perceber os seres (e forças) excluídos e/ou marginalizados em relação aos seres (e forças) dominantes. Contudo, não podemos fechar os olhos perante outros tipos de gesto que se escondem atrás ou nas frestas de certas manifestações coletivas artísticas e/ou sociais que, parecendo transgredir, não ameaçam a lei fundante do *status quo* e terminam por propor sensorialmente, por meio de um prazer sobretudo narcísico, uma conciliação dos participantes e espectadores com os espaços e comportamentos sociais, nos quais ambos se inserem cotidianamente. Por mais que essas manifestações apresentem um momento de ruptura com o cotidiano, elas evitam expor criticamente as contradições socioeconômicas da sociedade e acabam funcionando como típicas atividades de diversão e lazer que tornam suportável a normatização dos espaços e comportamentos cotidianos no qual elas se apresentam pontualmente como exceção.

Tratamos o rolezinho e o *flashmob* como representantes dessas construções estéticas de corpos coletivos não cotidianos e como exemplos dessas referidas finalidades opostas.

Sobre rolezinhos e *flashmobs*

No final de 2013 e início de 2014, um fenômeno efêmero assolou gerentes e frequentadores de *shopping centers* paulistas: o espectro de um grande número de jovens que manifestou, ao som de músicas do chamado *funk* de ostentação (Brum, 2013), seu desejo de adentrar estes templos de consumo. Talvez o fizessem na condição de "fieis" do consumo, mas o resultado foi inequivocamente "pagão".

Sua condição de fieis se demarca no desejo daqueles jovens de participar dos ritos e prazeres da religião do consumo: reunir-se em sua arquitetura e conquistar a satisfação prometida aos sentidos corporais pela indústria cultural – via comunicação de massa. Mas, mostram-se pagãos no comportamento dos grandes grupos de jovens que, "zoando" e cantando *funk*, manchavam com sua imagem de grande coletivo um espaço de prestígio burguês. O coro dos marginalizados - como coletivo múltiplo, coerente na pertença de classe mesmo que esbanjando heterogeneidade nas manifestações pessoais -, ocupou o palco da classe média e ameaçou, com seus ritos (as músicas funcionando tanto como espécies de mantra quanto como palavras de ordem), a pureza segregacionista das práticas individualistas burguesas. Estrutural e esteticamente, podemos reconhecer nessa coerência heterogênea um modo de estar juntos na diversidade entre eles e, simultaneamente, a reivindicação de estar juntos - mesmo que demarcada sua diferença socioeconômica - num espaço de

consumo privilegiado, mas que a propaganda oficial da sociedade capitalista afinal propõe como concretização de um imaginário a ser desejado por todos e aberto a todos.

O que os jovens ostentavam era sua classe social originária, o que não costuma aparecer em massa no *shopping* porque eles não dispõem de dinheiro para exercer o rito consumista em sua plenitude. Preferiram o contato social (entre seus iguais, mas também com o público burguês por meio da zoeira provocativa) ao contato com os produtos à venda. Mas, ao cantar os *funks* de ostentação expressavam também um desejo - talvez mais ressentido que revoltado e certamente ainda pouco revolucionário - de participar sem restrições do rito consumista. Com isso, desvelam seu desejo de inclusão num espaço no qual se percebem como indesejados pelos deuses do comércio. Transformam o *shopping* em praça pública: exigem a realização do potencial do centro comercial de ser um espaço de verdadeira coexistência (que reconhece e assim supera a separação do outro) e desta maneira ameaçam seu *status* jurídico de espaço fechado e privado.

A reivindicação do direito de estar nesse espaço e ostentar em voz alta seu pertencimento a outra classe socioeconômica constituíram em si um ato transgressor suficiente para fazer os gerentes tomarem medidas drásticas de acionar a polícia, o que resultou na expulsão dos jovens sem que, entretanto, tivessem cometido nenhuma violação da lei. A atitude dos gerentes revelou o caráter racista e discriminador desses templos do consumo. Como agiram com o apoio das forças de segurança do Estado (repetimos: sem nenhum ato ilícito cometido), a atribuição de racismo e discriminação pode ser estendida aos representantes da sociedade como um todo, já que o direito ao consumo nos *shopping centers* se mostrou reservado para aqueles que sabem cumprir integralmente com as regras da performance de consumo, sociabilidade e subjetividade expressa pelos frequentadores dominantes, a classe média branca.

Percebemos, pois, que os valores liberais da sociedade burguesa podem ser também colocados em crise pela atitude das autoridades, sejam elas privadas ou públicas, numa sociedade em que valem algumas leis e outras não. Tudo depende do estado de confusão em que as autoridades se veem em cada evento pontual em que as regras sociais são confrontadas nesta nossa época de "ambiguidades".

Isso vale, sobretudo, porque os rolezinhos não foram concebidos com a intenção consciente de provocar um desmascaramento das forças da ordem burguesa, nem de solapar as bases materiais e ideológicas dessa ordem. Pois curiosamente, as mensagens trocadas nas redes sociais e os depoimentos dos jovens⁵ mostraram que os participantes dos rolezinhos a princípio não ostentavam um discurso reconhecível como explicitamente político. O ato tornou-se claramente político – no sentido de instalar e reivindicar uma ruptura transgressora no *status quo* - na medida em que a gerência do *shopping* não se mostrou disposta a satisfazer os desejos dos jovens de ali reunirem-se, mostrarem-se e serem vistos por seus pares assim como pelos

⁵Devido ao espaço reduzido, citamos como emblemática apenas a notícia no Estado de Minas, do dia 15 de agosto de 2013, que menciona "que [jovens] teriam se organizado por meio do Facebook para uma confraternização no local. [...] O motivo do evento organizado na rede social não foi esclarecido." A mesma notícia informa que alguns lojistas fecharam suas lojas, por medo de sofrer danos. Desconhecemos documentos que comprovam a possível relevância desse último motivo econômico pela ação da gerência de acionar a polícia militar, mas todos os relatos concretos nos fazem acreditar que esse medo econômico é inseparável das marcas de cor e classe social na multidão dos jovens reunidos.

frequentadores habituais. Ou seja, na medida em que ela acionou a polícia para garantir o pleno funcionamento das lojas do *shopping*. Foi essa avaliação e atitude da gerência que transformou o ato chamado por nós de “pagão” em um ato blasfemo, cuja repressão evidenciou a existência de contradições e segregações num espaço geralmente vendido como integrativo. A partir dessa ação, o rolezinho e sua comunidade de jovens coerentemente heterogêneos, viraram uma alegoria da relação geral entre as forças policiais burguesas e os corpos de jovens invisibilizados por motivos de cor e de classe.

Mesmo não sendo o ato evidentemente político em seu enunciado, os corpos se tornaram políticos ao produzir inadvertidamente um posicionamento claro das contradições sociais que, por sua vez, também revelam esses corpos como um tipo de coletividade estética específica. De um ponto de vista político, a exposição das contradições é fundamental para o potencial provocador do rolezinho, enquanto do ponto de vista estético, chama atenção o caráter ao mesmo tempo coerente e heterogêneo desses grupos de jovens. O pertencimento a essa multidão não exige um comportamento uniformizado, não exige que se siga um manual de regras ou propostas afirmativas (o que é uma das características dos *flashmobs*). Sua organização interna não é homogeneizante e, por isso, não se encontra sob suspeita de organizar um gesto totalitário coletivo, algo que está presente pelo menos de maneira incipiente nos *flashmobs* cujos participantes se submetem a essa homogeneização interna em troca de uma gratificação narcísica que essa coletividade homogeneizada e efêmera provoca.⁶ Para diferenciar esses dois tipos de corpos coletivos, propomos chamar o primeiro de horda (que apresenta uma coralidade de vozes) e o segundo de massa (que se apresenta como coro), por motivos que discutiremos e aprofundaremos mais adiante.⁷

Entretanto, talvez igualmente importante seja o fato de que o efeito político de evidenciar o litígio social inerente na situação cênica é produzido retroativamente, pela oposição que o gesto coletivo provoca. Esse efeito aparece subrepticamente, mas forçado pelas circunstâncias. Dessa maneira, revela um ponto cego usualmente reprimido na auto compreensão da sociedade capitalista. Trata-se de um ponto cego tanto socioeconômico (em relação ao caráter coletivo do espaço do consumo) quanto estético (em relação à suposta restrição de *performances* coletivas a fenômenos sensoriais ou energéticos, mas não semânticos e sociais)

Os jovens dos rolezinhos podem ser vistos como simples performers de si mesmos, que referenciam apenas a si mesmos (e talvez essa proposta naturalista tenha sido inicialmente o motivo mais forte – estar aí juntos como eles mesmos). Mas, também podem ser considerados *performers* de uma coreografia naturalista que inadvertidamente se mostra simbolicamente relevante, e evidencia significados sociais ocultos ao forçar a gerência do *shopping* e a imprensa (burguesa) a encontrarem sua própria sombra quando reagem a essa coreografia.

Se olharmos para essa *performance* do rolezinho como “uma forma sensível fa-

⁶ Ver N.R. 6.

⁷ Devemos o conceito de “horda” a uma análise de Giorgio Gison dos projetos “Remote X” do grupo alemão Rimini Protokoll, na qual o autor confronta a descrição dos performers-transeuntes (que passeiam pela cidade com interfone no ouvido) como hordas. A análise mostra o comportamento de membros de um coletivo homogeneizado, cujos corpos regidos por uma autoridade única se comportam como se fosse um único corpo, ou seja, com comportamento de massa. A análise foi escrita como trabalho final da disciplina “Teatralidade atuais e subjetividades contemporâneas” no PPGT da UDESC, no semestre 2016.1.

lante” (Rancière, 2009, p. 35), de quê e como fala esse corpo coletivo? Ele pode falar “dos signos de história escritos nas coisas” (Rancière, 2009, p. 35), ou seja, escritos nos espaços dos *shopping centers* e nos corpos dos jovens da periferia? A horda desses corpos evidencia modos como esses signos os atravessam, mesmo que não aparente produzir uma fala consciente nesse sentido?

Além de mostrar que uma *performance* pensada simplesmente como *performance* de uma presença sensível pode provocar significados sociais já inerentes nela antes do enunciado desse pensamento, o rolezinho nos mostra que esse não-pensado conscientemente, mas já pensado implicitamente, é manifestação de um ponto traumático e que poderíamos chamar, com Lacan, como marca de um encontro com o real da sociedade. Por isso, a palavra fala obtusamente no interior dos corpos, mas (ainda) não se direciona a ninguém, pois o *funk* de ostentação aparece, para o público burguês do *shopping*, mais como mantra bárbaro do que como palavra de ordem.

Rancière reconhece na literatura da segunda metade do século XIX a característica de conter dois tipos de palavra muda: uma como “hieróglifo inscrito diretamente nos corpos a ser decifrado”, e outra como “palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada a não ser as condições impessoais, inconscientes na própria palavra” (Rancière, 2009, p. 39). É por causa desse último reconhecimento que o próprio Rancière menciona a bem-estabelecida relação entre a vida dos objetos na literatura de Balzac e o estado da vida na mercadoria capitalista e marxiana. Mais ainda, vemos essa relação impessoal, mas historicamente significativa, entre corpo (ato performativo) e palavra (significado social) captada no “diálogo de segundo grau” que Maeterlinck detecta, conforme Rancière, nos textos de Ibsen. Esse diálogo não é o diálogo entre os personagens (ou seja, entre jovens e gerência, por exemplo), mas o diálogo estrutural presente no interior do drama poético. Em outras palavras, é o diálogo da situação textual que se endereça como um todo ao leitor-espectador. Em nosso caso, corresponde ao diálogo da situação cênica-performativa produzida pela inserção do rolezinho no espaço do shopping com seus leitores-espectadores, os frequentadores do *shopping*.

Se entendermos o paralelismo estrutural de enunciação entre a leitura do poema dramático e a situação performativa do rolezinho, estamos em condições de perceber como se pode aplicar alegoricamente o *insight* de Maeterlinck à construção do corpo coletivo em *performance* no *shopping* do rolezinho. Esta aplicação revela, para além do simbolismo transcendental do autor belga, surpreendentes aspectos materialistas e psicossociais no Desconhecido de que fala Maeterlinck. Segundo Rancière,

Este [o poema dramático] não mais expressa os pensamentos, sentimentos e intenções, mas [...] o confronto com o Desconhecido, com as potências anônimas e insensatas da vida. [...] Transcreve “os gestos inconscientes do ser” [...] os golpes “da mão que não nos pertence e que bate às portas do instinto”. Não se podem abrir essas portas, diz em substância Maeterlinck, mas podem-se ouvir os “golpes atrás da porta”. Pode-se fazer do poema dramático [...] a palavra da multidão invisível que ronda nossos pensamentos. Talvez seja preciso apenas, para encarnar essa palavra no palco, um novo corpo: não mais o corpo humano do ator/personagem, mas o de um ser que ‘tivesse a aparência da vida sem ter vida’, um corpo de sombra ajustado a essa voz múltipla e anônima. (Rancière, 2009, p. 39-40)

O que Maeterlinck configura como “corpo de sombra ajustado a essa voz múltipla e anônima”, podemos pensá-lo como encontro dos frequentadores habituais de *shopping centers* com a alteridade (os jovens da periferia) que reivindicava ser aceita e assimilada pela sociedade de consumo na condição de ser o que são: diferentes dos frequentadores comuns do *shopping*, mas igualmente fieis à sociedade do consumo. A resposta institucional contribuiu para que o potencial político latente do ato se manifestasse em sua plenitude. Foi a reação de proprietários e autoridades que fez a oscilação entre conformidade e provocação pender para o lado da transgressão simbólica, tornando audível no rolezinho o “golpe atrás da porta” na forma da “voz múltipla e anônima” de um, por assim dizer, solilóquio coletivo: o canto do *funk* de ostentação.

O relevante dessa oscilação se esclarece ainda mais quando olhamos para outro fenômeno que costuma acontecer nos *shopping centers* e que parece situar-se no outro extremo da espetacularidade política: os chamados *flashmobs*. Eles se constituem como aglomerações públicas efêmeras de um coletivo de pessoas que se juntam num espaço para, aparentemente do nada, apresentar uma ação cênica predefinida, marcada e muitas vezes coreografada. E, depois, os *performers* somem novamente no vai-e-vem cotidiano desses espaços, como se nada tivesse acontecido. Trata-se certamente também de uma fala soliloquista, mas será que ela faz audível “golpes atrás da porta” dos instintos sociais, enclausurados em suas coreografias?⁸

Em sua quase totalidade, os exemplos de *flashmobs* mostram a ausência de impactos transgressores ou provocações de rupturas, tanto do ponto de vista da recepção quanto da construção de significados. O público espontâneo pode resultar bem-humorado, surpreso ou curioso, até mesmo estupefato perante as ações inusitadas, mas não sente desconfiança ou espanto social. Não é acometido por qualquer espécie de choque que marca o encontro com o outro⁹ e que o faça despertar da alienação burguesa no auge do capitalismo (Benjamin, 1989), ou que desestabilize a moldura hegemônica da partilha do sensível que se inclina aos moldes burgueses. Após um momento inicial talvez de irritação, os *flashmobs* de fato embelezam ou “enigmatizam” os espaços onde eles acontecem, de maneira a instigar um olhar idealizante e narcísico por parte dos espectadores sobre a atividade artística coletiva.¹⁰

Por isso, a dimensão semântica dos *flashmobs*, seu significado social, não apresenta via de regra nenhuma força subversiva e desconcertante em relação às oposições hierárquicas estabelecidas nos lugares onde acontecem as ações.

O mero fato de apresentar coletivamente uma ação cênica inusitada não se

⁸ Bill Wasik (2006), que reivindica ter inventado os *flashmobs*, revela como a estrutura formal acaba por criar uma “cena pura” cujo efeito é fazer com que os participantes olhem para si mesmos e sua trajetória enquanto realizadores do evento. Segundo Wasik, o *flashmob* surge como uma atividade cênica profundamente narcisista. O autor narra um *flashmob*: “Starting five minutes beforehand the mob members slipped in, in twos and threes and tens, milling around in the lobby and making stylish small talk. Then all at once, we rode the elevators and escalators up to the mezzanine and wordlessly lined the banister [...]. The handful of hotel guests were still there, alone again, except now they were confronted with a hundreds-strong armada of hipsters overhead, arrayed shoulder to shoulder, staring silently down. But intimidation was not the point; we were staring down at where we had just been, and also across at one another, two hundred artist-spectators commandeering an atrium on Forty-second Street as a coliseum-style theater of self-regard. After five minutes of staring, the ring erupted into precisely fifteen seconds of tumultuous applause—for itself—after which it scattered back downstairs and out the door, just as the police cruisers were rolling up, flashers on.” Tradução livre nossa: “Cinco minutos antes do começo, os participantes do mob entram sorrateiramente em duplas, trios ou em até dez de uma vez; aglomeram-se no lobby e puxam conversas sofisticadas. Logo, de uma vez, todos juntos pegamos os elevadores e as escadas para o mezanino e nos enfileiramos em seu corrimão. [...] Os poucos hóspedes do hotel ainda estavam lá, novamente sozinhos. Só que agora foram confrontados com uma armada de centenas de pessoas fashion, colocados lado a lado e olhando fixamente em silêncio. Mas o objetivo não era intimidar; estávamos olhando para baixo, lá onde pouco antes estávamos, e também no sentido horizontal, um para o outro, os duzentos artistas-espectadores controlando um átrio na rua 42 como se fosse um teatro-coliseu de autoadmiração. Depois de cinco minutos de olhares fixos, o círculo explodiu em um aplauso tumultuoso de exatamente quinze segundos – aplaudindo a si mesmo –, após o qual a turma se espalhou retornando escadas abaixo para sair da porta no momento em que os carros de polícia apareceram com as luzes piscando.”

constitui por si só como uma ação com efeito transgressor numa sociedade em que a diversidade e a individualidade são traços que agregam valor aos objetos, espaços e sujeitos como mercadorias, dotados de capital cultural. As atividades dos *flashmobs* parecem estar destinadas a aumentar esse capital para todos os elementos envolvidos (*mobbers*, espectadores em espaços coletivos privados como o *shopping center*) e assim os unificam e conciliam com a lógica mercantil que rege esses espaços. As coreografias planejadas homogeneamente apresentam um elemento de autocelebração por parte dos organizadores e participantes, e (re)significam o espaço onde acontece o *flashmob* como palco que pode, sim, oferecer esse prazer narcísico.¹¹ Nisso consiste seu efeito conciliatório.

Por isso, os *flashmobs* não mostram um acontecimento (como os rolezinhos), mas atividades que, antes de mais nada, se apresentam como pequenos interlúdios artísticos que, talvez, aliviem um pouco a rotina cotidiana dos frequentadores de *shoppings*. *Flashmobs* certamente adornam os espaços coletivos privados, mas em nada deslocam ou perturbam qualquer percepção acerca dos fundamentos da sociedade e desses espaços coletivos privados (como são os *shoppings*) dentro dela. Não se cria nenhuma fenda dentro do espaço e do tempo da apresentação para marcar um encontro com uma alteridade ou com a insustentabilidade da própria identidade. Ao contrário, estabelecem episódios divertidos que permitem fazer as pazes com esse espaço e sua rotina, a fim de que se desfrute com prazer e humor não só o espetáculo do consumo, mas o próprio *flashmob* como mais uma de suas variantes.

As exceções importantes são *flashmobs* que jogam com práticas, hábitos e espaços relevantes ao sistema capitalista. Escolhem espaços como o interior de uma loja, espaços que afirmam a validade do sistema. Neles, instauram um comportamento humano que confunde as regras de comportamento vigentes como, por exemplo, a necessidade de diferenciar entre comprador e vendedor.¹² Desses *flashmobs*, a força provém não apenas de sua forma, mas da temática já pensada como politicamente perturbadora.

Desse modo, a maioria das performances dos *flashmobs* acaba por contribuir para harmonizar a individualidade com o pertencimento descompromissado a uma aglutinação de corpos em si mesma efêmera e sem direcionamento político. Nem

⁹ De acordo com o crítico alemão Walter Benjamin (1989), o efeito de choque é um componente necessário à crítica que anda, no caso deste artigo, de mãos dadas com o ato transgressivo, mas não com o efeito conciliatório.

¹⁰ Wasik (2006) relata como a moda do *flashmob* ganhou força durante o ano de 2003, para chegar ao seu auge durante 2004, quando foi apropriado inclusive pela empresa FORD Motor Company para convidar o público aos shows promocionais de lançamento de modelos de carro novos. A partir do momento em que os *mobbers* parecem ser contratados pelos gerentes do espaço (*shopping* ou aeroporto, por exemplo), não resta mais nenhuma força de atrito frente ao funcionamento planejado dos espaços e das pessoas que por lá transitam (ver, por exemplo, as atividades ainda chamadas de *flashmob* no aeroporto Viracopos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FwBHjHCtCcA>; ou no *shopping* Villagio de Sorocaba, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A3KvvJ8IREo>).

¹¹ Um ótimo exemplo desse prazer narcísico é o *flashmob* organizado por um grupo ambiental canadense e disponível no youtube sob o título "Atitude é tudo (*FlashMob*)", disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gw4VQ7VvTMw>. Não podemos analisar em detalhe aqui a estratégia de interelação que acontece nesse vídeo, mas ele mostra claramente a função de criar um efeito aliviador de uma atitude individual perante um problema que é sobretudo sistêmico.

¹² Exemplos de uso majoritário dos *flashmobs* são as inúmeras ações que envolvem a dança no sentido mais amplo (da imobilidade até danças frenéticas, sempre sincronizadas), enquanto exemplos para a segunda estratégia são ações tais como a de entrar em grandes números na loja Best Buy, todos vestidos com roupa igual a dos vendedores da loja. Essa última ação está disponível no *ImprovEverywhere* - <http://improveverywhere.com/> - site de um grupo especializado em "causar cenas de caos e alegria" não necessariamente marcadas pelo improviso, apesar do nome do grupo. Julgando pela apresentação desse endereço eletrônico, há relação formal remota com ações da vanguarda do século XX (DADA, futuristas e surrealistas). Entretanto, dada a ausência de uma visão política consistente, as ações parecem mais tentativas juvenis de "escandalizar" o público do que provocações para realçar as fendas existentes na organização política e socioeconômica da sociedade. Não nos parece acidental que o endereço eletrônico em questão enuncie suas ações com o termo motivacional de "missão" e especifique que se trata de "causar cenas". Nota-se que não há o objetivo de "criar situações", ou seja, opta-se pelo impacto que não objetivamente coloca um problema a ser resolvido pelos envolvidos – performers e transeuntes. Qualquer tentativa de relacionar reflexivamente os *flashmobs* com ações da Internacional Situacionista (IS), por exemplo, poderia constatar a distância entre ambos, assim como a relativa rasura e a inocência dos *flashmobs*, se comparados com as ações da IS.

em seu momento inicial nem em seus desdobramentos, a forma artística do *flashmob* contribui para a construção artística de um corpo coletivo político – aquele que ameaça ou de fato provoca uma ruptura nos modos de sentir e perceber hegemônicos, que obriga a “sentir o já sentido” de que fala Mario Perniola (1993)¹³. Ao contrário, é o rolezinho que configura esse corpo coletivo político, na medida em que esse se encontra fundamentalmente ligado à presença ou à evocação de elementos simbólicos subalternizados – aqueles historicamente considerados tabus ou de mau gosto pela cultura da classe dominante –, comumente associados a coletivos socialmente desprezados e rejeitados que são, no Brasil, majoritariamente formados por pobres e negros.

Flashmobs de pessoas dançando, performando ou tocando instrumentos musicais nas ruas e *shopping centers* são apenas versões das possibilidades artísticas a compensar o tédio e o estresse de deveres cotidianos e jornadas de trabalho. Fornecem alguns minutos de súbita e inofensiva, pois normatizada, alegria. A homogeneização dos movimentos coreografados, assim como a ausência de uma comunicação realmente espontânea entre artistas e público, contribui para a postura compensatória dos *flashmobs*, perceptível nos fatos de que somem do espaço coletivo de apresentação sem deixar rastros e de que produzem um entusiasmo momentâneo que não pretende transformar a relação entre as pessoas participantes e o espaço social, mas apenas intensificá-la.

Já os rolezinhos ostentam os corpos daqueles que são marginalizados, corpos tornados evidentes por suas indumentárias e cor da pele. Corpos e pessoas que não seguem um coreografia centralizada, embora tenham um objetivo e destino em comum, e que acabam por criar a possibilidade de compartilhar um espaço de consumo com corpos e pessoas de outra classe social, e que se negam a aceitarem convívio. A presença da alteridade social e econômica desloca o foco de atenção da construção de uma camada coreográfica sensorial para a construção de um significado social da *performance* coletiva. Este deslocamento é fundamental, pois a camada coreográfica sensorial é demasiadamente imediatista ou impressionista, desprovido por si só de uma potência de mediação simbólica entre o impacto subjetivo e a realidade social objetiva, sistêmica e compartilhada (embora de maneira distinta) por todos, como mostra o exemplo das coreografias de *flashmob*. Em termos políticos, são as hordas bárbaras do rolezinho que possuem maior potencial semântico do que as minúsculas massas homogeneizadas dos *flashmobs*. Essas últimas apresentam uma versão talvez bem humorada de submissão à lógica policial do *status quo*.

Disso tudo, dois aspectos surgem como fundamentais para uma reflexão sobre a construção estética de um corpo político coletivo nos tempos atuais. Uma questão diz respeito à necessidade de superar, na concepção e na recepção dessas *performances*, um foco naturalista ou impressionista do sensível visto como apenas pertencente ao subjetivo. Em outras palavras, fazer com que a *performance* se enuncie como uma mediação simbólica entre o aqui e agora do momento cênico, o imediato sensorial, e o contexto social dessa atividade. Essa necessidade coloca a tarefa de evi-

¹³ No livro *Do sentir, o crítico e filósofo da arte* Mario Perniola defende a tese de que, após a entrada em vigência comum da ideologia (o pensar o já pensado) e da burocracia (o fazer o já feito), chegamos à época da “sensologia”: o sentir “o já sentido”, que define a estranha alienação sentimental das subjetividades contemporâneas.

denciar como a forma da *performance* é moldada pela interação dessas duas forças.

A outra questão diz respeito à dimensão política da *performance*. Se ela quer levar a sério essa dimensão, não pode apenas construir um litígio com as forças dominantes e homogeneizantes, mas precisa manter aberta a possibilidade de um litígio no interior do próprio coletivo. Em outras palavras, sua organização interna entre o particular (o corpo singular) e o todo (o corpo coletivo) não pode anular a existência de uma diferença de ordem categórica: não pode homogeneizar os corpos, sob pena de cair na armadilha nazista ou stalinista. O corpo político coletivo não pode afirmar o coletivo como algo realizado, mas apenas como uma constante possibilidade que se busca realizar. Um coletivo, ou uma comunidade, é possível apenas na medida em que estamos juntos, ou seja, não formamos um só corpo. No que segue, vamos aprofundar esses dois aspectos: o perigo da *performance* de um corpo coletivo manter-se restrita a uma concepção imediata do sensível, e o perigo de construir esse corpo como um belo coletivo de corpos unidos na mesma coreografia.

Vamos primeiro refletir sobre o conceito de ações artísticas coletivas no contexto atual de uma sociedade onde o espetáculo econômico e político absorveu em seu interior todo tipo de interações sociais, transformando-as em vertentes de sua presença dominante. Depois vamos analisar, à luz da reflexão conceitual, o potencial dos corpos coletivos de colocar problemas que provoquem reflexão sobre a organização dos fundamentos políticos da sociedade. Como encontros sociais com certa espetacularidade, destacaremos nas manifestações coletivas os momentos em que a modulação do encontro com a alteridade torna-se o ponto chave para compreender seu potencial transgressor, bem como para avaliar a potência política da manifestação coletiva no espaço urbano. Como potência política, esse aspecto inclui a capacidade de assegurar a possibilidade desse encontro com o outro no interior do próprio corpo coletivo. Em outras palavras, criar um grupo que subverte a homogeneidade interna da massa, sem abrir mão de uma coerência em seu propósito – a modalidade de organização para a qual propusemos o nome de horda.

Questões acerca do corpo político coletivo no espaço urbano

Em seu livro *O desentendimento*, Jacques Rancière diferencia entre dois campos ou dispositivos: o policial e o político. Afirma o filósofo francês que

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema de legitimações. Proponho chamá-la de polícia. (Rancière, 1996, p. 41)

Contra o gesto afirmativo e homogeneizador que compreende o regime policial, o gesto político instaura a percepção de uma fenda na organização das relações sociais que constituem a comunidade. Essa fenda é produzida pelo confronto fundamental entre a lógica hierarquizante, naturalizante e homogeneizante do campo

⁴No original em inglês a palavra “desert” pode ser ambígua (em inglês, ela significa o substantivo “deserto” e o verbo “deserte”), deixando realmente margem para que Clov a entenda como “deserto” - que é o que ocorre na peça.

policial, e a lógica que reivindica a igualdade de todos os seres da comunidade. Nisso, ameaça deslocar os parâmetros e os eixos da organização social. Prossegue Rancière:

Proponho agora reservar o nome de política a uma atividade bem determinada e antagônica à primeira: a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento por ali: a de uma parcela dos sem-parcela. [...] A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (Rancière, 1996, p. 42)

Se a atividade política identifica um lugar, um olhar e uma escuta que desloca não só sensibilidades, mas também regulamentos e práticas sociais nas quais essas sensibilidades ganham inteligibilidade, podemos caracterizar sua forma conceitual como uma “totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência [de] opostos” de que fala Walter Benjamin (2011, p. 35). Nos casos aqui analisados, essa forma corresponde à oposição entre a lógica policial e lógica igualitária. Segundo Rancière,

O que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida, mas unicamente sua forma, a que inscreve a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão. [...] Para que uma coisa seja política, é preciso que suscite o encontro entre a lógica policial e a lógica igualitária, a qual nunca é pré-constituída. (Rancière, 1996, p. 44)

Tal definição carrega em si várias vantagens para nosso interesse em analisar esteticamente um corpo coletivo no espaço urbano, em particular no que definimos como espaço público-privado de ostentação capitalista: o *shopping center*. Ela atende à exigência propriamente artística de avaliar uma ação política não por seu conteúdo ou sua temática, mas pelo “como”, pela forma com que a ação instala o tema e, por meio deste, o confronto ou conflito social que exige uma reorganização (geográfica, conceitual, econômica etc.) da divisão do bem comum. Ela permite entender também que a forma de estar-junto, de compartilhar um espaço comum, aparece já no tema escolhido, ou seja, não exclui a escolha do assunto da *performance* coletiva. De fato, essa definição permite uma leitura formal, ou poética, da construção de uma ação política, sem impedir que se perceba uma escala de intensidade nessas ações ou situações: quanto mais (in)tenso e conflituoso o encontro, mais fortemente político ele se manifestará.

O ponto chave na colocação de Rancière é a instalação de um litígio: evidenciar a existência de um conflito social agônico. Por isso, o encontro que se deve provocar não é um encontro temático qualquer. Tampouco pode ser um encontro apenas marcado por percepções sensoriais, mas precisa evidenciar nessas percepções a presença e o impacto de um referencial social. Nisso consiste sua força simbólica.

A fim de evitar uma ideia vaga para a ação ou coisa que envolve necessariamente a transgressão - o rompimento com a organização do *status quo* -, chamamos atenção ao modo como Homi K. Bhabha constrói o termo “encontro”:

Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: “Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro.” (Bhabha, 2001, p. 42)

Sem reivindicar um posicionamento político partidário, Bhabha nos alerta ao fato de que as práticas artísticas, para ter significado para nós enquanto leitores humanos, precisam realizar um tipo de mediação simbólica da situação atual vivida. O encontro a ser criado é tanto a abertura de um litígio quanto a manifestação de um desejo de solidariedade social.

Esse encontro não existe nem fora da escolha do tema nem fora da organização formal da *performance*. A mediação faz com que a forma da *performance* seja legível como manifestação dessa dupla dimensão do encontro. Nessa perspectiva, *flashmobs* que fazem os participantes dançarem num *shopping center* por um tempo determinado possuem menos potencial político do que *flashmobs* que confundem, no interior de uma loja, vendedores e potenciais compradores ou ladrões. Esses últimos, por sua vez, apresentam menor potencial político do que os rolezinhos nos quais os jovens da periferia se colocam em pé de igualdade¹⁴ - mesmo que seja na condição de consumidores -, com os representantes da classe média burguesa.

Rancière, em sua discussão sobre a polis grega em Aristóteles e Platão, aponta para o espaço social discursivo que assegura e desafia o status quo de uma comunidade ou sociedade. Esse espaço discursivo se organiza em hierarquias binárias, sobretudo a hierarquia conflituosa entre ricos e pobres. Político seria, então, o gesto ou a ação que coloca em evidência crítica as questões sobre como se funda o espaço comum e sobre como se justifica sua divisão em camadas altas e baixas - ou em espaço central e espaço marginal. Pensamos que a função política de uma ação artística, ao revelar e problematizar essas divisões, justificativas e consequências, perturba o *status quo*: ela transgredir - simbolicamente ou enquanto prática social - as normas e partições estabelecidas e, desse modo, provoca rupturas com o hábito perceptivo, comportamental e inclusive legal de organizar o espaço comum.

De fato, ações simbólicas - como o são as ações artísticas - encontram seu potencial político exatamente neste gesto duplo de, por um lado, produzir um momento de erupção da tensão do litígio do qual fala Rancière e, por outro, o desejo de solidariedade que aponta Bhabha. Para confrontar o regime policial com uma lógica que ostenta a pretensão de ser igualitária pelos marginalizados em relação aos dominantes, as *performances* precisam introduzir em sua própria lógica formal de produção e apresentação esse gesto duplo.

Que litígio ou que desejo de solidariedade nos apresentam as coreografias homogeneizadas do *flashmob*? Que proposta de comunidade se evidencia nelas?

Ao analisar as imagens de *flashmobs* com suas coreografias de indivíduos que se submetem a uma coreografia homogeneizada, percebemos imagens de diversos corpos que se movimentam de repente “como que dentro de um só corpo” (Canetti,

¹⁴ “Igualdade” no sentido do que Rancière (2009, p. 36) entende como “potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo.”

1995, p.12); ou seja, eles realizam embrionariamente o comportamento da massa. Todavia, enquanto massa, esses corpos realizam uma ideia de comunidade que cai na armadilha totalitária ao sucumbir ao desejo regressivo de formar um corpo social sem litígio. Ao tentar realizar a comunidade pura, eles destroem a possibilidade de comunidade, por purificar o coletivo das vozes dissonantes e possivelmente destoantes.¹⁵ O *flashmob* nos apresenta uma ideia estetizada de uma comunidade que reprime sua condição política inerente.

Em oposição a essa imagem, encontramos a organização do coletivo dos jovens marginalizados entrando no *shopping*, que se assemelha mais a um bando de pessoas, ou melhor a uma horda bárbara.¹⁶ Entretanto, é exatamente essa horda que reivindica tanto a igualdade com o outro externo quanto configura uma igualdade na diversidade interna. Em sua coerência heterogênea, ela nos apresenta uma imagem dessa característica da comunidade política de que fala Nancy (2000), mas que se apresenta também nas reflexões de Rancière sobre o político de sociedade enquanto confronto inerente entre a lógica policial e a lógica igualitária: o coletivo é realizado apenas na medida em que não é realizado enquanto comunidade homogeneizada. A comunidade é (e não pode ser mais) a percepção do “com” enquanto um estar-juntos no mesmo espaço, no mesmo tempo e no mesmo conflito. Os jovens realizam essa comunidade no interior de sua horda e a requerem como realidade para o convívio social com aqueles que pertencem a outra classe social. Nessa horda encontra-se incorporada a comunidade política por vir.

Considerações sem final... ainda

É nesse ponto que os *flashmobs* falham e revelam seu caráter servil à lógica policial: eles querem se colocar no plano do político, mas parecem conciliados com a intenção policial de fortalecer e engessar os dispositivos simbólicos do poder. Os jovens dos rolezinhos, ao contrário, desafiam o poder tal como é estabelecido, transgredindo o lugar que lhes conferiu a divisão social.

Perceber novamente o litígio que está na base do sistema policial e torná-lo produtivo, desestabilizador e transformador, eis o ato que desafia a lógica policial e instaura a lógica política. Por isso, o surgimento do litígio na consciência do observador precisa ser forte como o grande choque de que fala Benjamin (1989) - em oposição aos pequenos choques geradores de instabilidade, que constroem a vida moderna das grandes cidades e que apenas fazem com que o sujeito se adapte e aprenda até mesmo a desfrutar a miséria que se expressa na rasura e na irrelevância da vivência efêmera. Nesse sentido, o *flashmob* não pertence à arte que nos prepara para “sobreviver à cultura” (Benjamin, 1987, p. 119): ao contrário, constitui-se como mera expressão de nossa cultura - por mais formalizada e extra cotidiana que possa parecer -, pois não abre o campo político como fronteira entre a lógica policial e a

¹⁵ Neste momento, nossas reflexões sobre o coletivo e a comunidade são informadas pelas explanações pós-metafísicas de Jean-Luc Nancy (2000) sobre a comunidade, a existência humana enquanto um “Being singular plural” (Ser singular plural), como diz o título de seu livro homônimo.

¹⁶ O Dicionário Houaiss nos apresenta a seguinte definição e etimologia da palavra: “1. tribo de tártaros ou de outros nômades, 2. bando indisciplinado, malfazejo, que provoca desordem, brigas etc., 3. Derivação: por extensão de sentido. grupo numeroso de pessoas; multidão. A palavra é oriunda do francês horde (1559) ‘tribo errante, entre os tártaros’; (1767) ‘tropa de homens desordeiros’; (1769) ‘qualquer multidão’; emprt. do tártaro orda ‘acampamento militar’; f.hist. 1651 horda, 1651 orda”

lógica do dissenso, como tensão entre pertencimento e exclusão.

Enquanto *flashmobs* enfeitam a pobre realidade conduzida pela lógica policial e se enfileiram, nesse sentido, a serviço do consumo, rolezinhos nos colocam face a face com a pobreza real da classe que não pode aparecer, mas circunda os *shopping centers*. Sua imagem de corpo coletivo outro, de horda periférica e predominantemente negra adentrando estes “locais de cultura” (Bhabha, 2001) – mas, de cultura do consumo - com sua “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1987, p. 170) ameaça empobrecer nossa realidade com sua auratização. Mas, talvez possa mais do que isso: talvez possa enriquecê-la com a ostentação de sua barbárie.

Referências

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas III). Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O anjo da história. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. Origem do drama trágico alemão. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRUM, Eliane. Os novos “vândalos do Brasil”. El País Brasil online, portado em 23/12/2013, às 12h51m. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/23/opinion/1387799473_348730.html. Acesso em: 11 de janeiro de 2016.

CANETTI, Elias. Massa e poder. Tradução de Sérgio Teilaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Cidades rebeldes: as jornadas de junho no blog da Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/jornadas-de-junho/>. Acesso em: 2 de maio de 2016.

HARVEY, David, MARICATO, Ermínia e outros. Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram conta das ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NANCY, Jean-Luc. Being singular plural. Tradução de Robert Richardson e Anne E. O'Bryne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Jovens se organizam pelo Facebook e provocam tumulto em shopping da capital. In: Estado de Minas, 15 de agosto de 2013. Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/08/15/interna_gerais,435646/jovens-se-organizam-pelo-facebook-e-provocam-tumulto-em-shopping-da-capital.shtml. Acesso em: 30 de junho de 2016.

PERNIOLA, Mario. Do sentir. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. Pensata – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP, volume 3, número 2, ano 4, maio de 2014, p. 8-16. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271197338_Rolezinho_no_shopping_aproximacao_etnografica_e_politica. Acesso em: 3 de maio de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

_____. O desentendimento. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. O inconsciente estético. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

WASIK, Bill. My Crowd. Or Phase 5: a report from the inventor of the flash mob. Harpers Magazine, 2006, p. 56-66. Disponível em: http://raley.english.ucsb.edu/wp-content2/uploads/Wausik_Harpers.pdf. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

Recebido em: 23/05/2016

Aprovado em: 15/07/2016