



O que aparece quando Munch, Duchamp e o Samba de Antonieta se encontram? Corpografias, dissenso e política do sensível entre arte e cidade

Rodrigo Gonçalves dos Santos ¹

¹ Professor Associado, Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ), Florianópolis SC Brasil, rodrigo.goncalves@ufsc.br

Resumo

Este ensaio articula corpo, cidade e política do sensível a partir da Frise de la vie (c. 1890–1910), de Edvard Munch, de *Étant donnés* (1946–1966), de Marcel Duchamp, e de práticas urbanas contemporâneas situadas no Centro Leste de Florianópolis, com destaque para o Samba de Antonieta. A partir de uma perspectiva fenomenológica, o texto propõe compreender essas experiências como corpografias — inscrições sensíveis do corpo no espaço — que produzem modos específicos de subjetivação. Em diálogo com Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, o ensaio aborda a imagem e o gesto urbano como campos de dissenso e sobrevivência, nos quais o corpo aparece não como representação, mas como presença vulnerável e insistente. Entre o grito, a fresta e o canto, sustenta-se que a experiência estética e urbana constitui um campo político fundamental, capaz de tensionar os regimes de visibilidade e de reinscrever a possibilidade do comum no espaço contemporâneo.

Palavras-chave: corpografia, dissenso, corpo, cidade, sensível

Abstract

This essay articulates body, city, and the politics of the sensible through *The Frieze of Life* (c. 1890–1910) by Edvard Munch, *Étant donnés* (1946–1966) by Marcel Duchamp, and contemporary urban practices located in the Centro Leste area of Florianópolis, with particular emphasis on the Samba de Antonieta. From a phenomenological perspective, the text proposes an understanding of these experiences as corpographies—sensible inscriptions of the body in space—that produce specific modes of subjectivation. In dialogue with Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman, and Jacques Rancière, the essay approaches the image and the urban gesture as fields of dissent and survival, in which the body appears not as representation but as a vulnerable and insistent presence. Between the scream, the fissure, and the song, the essay argues that aesthetic and urban experience constitutes a fundamental political field, capable of challenging regimes of visibility and reinscribing the possibility of the common within contemporary space.

Keywords: corpography; dissent; body; city; the sensible

Resumen

Este ensayo articula cuerpo, ciudad y política de lo sensible a partir de *El friso de la vida* (c. 1890–1910), de Edvard Munch, de *Étant donnés* (1946–1966), de Marcel Duchamp, y de prácticas urbanas contemporâneas situadas en el Centro Leste de Florianópolis, con especial atención al Samba de Antonieta. Desde una perspectiva fenomenológica, el texto propone comprender estas experiencias como corpografías—inscripciones sensibles del cuerpo en el espacio—que producen modos específicos de subjetivación. En diálogo con Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman y

Jacques Rancière, el ensayo aborda la imagen y el gesto urbano como campos de disenso y supervivencia, en los que el cuerpo aparece no como representación, sino como presencia vulnerable e insistente. Entre el grito, la fisura y el canto, se sostiene que la experiencia estética y urbana constituye un campo político fundamental, capaz de tensionar los regímenes de visibilidad y de reinscribir la posibilidad de lo común en el espacio contemporáneo.

Palabras clave: corpografía; disenso; cuerpo; ciudad; lo sensible

Onde se lê, leia-se:

Não a semelhança, nem a origem.

O que comparece são modos de aparecer do corpo: exposto, capturado, insistente.

Entre eles, não filiação, mas tensão; não continuidade, mas contato.

O corpo não ocupa o espaço – é nele que o espaço se escreve, se rompe, retorna.

Ali onde algo aparece, algo também resiste a se fixar.

Nota do autor

As imagens não acompanham este ensaio. Não por ausência, mas por deslocamento. Aquilo que poderia figurar como evidência visível não se oferece aqui como forma estabilizada, exterior ao texto. A imagem não antecede a escrita nem a ilustra, ela se constitui na própria experiência que a leitura instaura, no entrelaçamento entre corpo, memória e espaço que a descrição convoca.

Suspender a imagem como anexo implica suspender um regime de visibilidade que antecipa e fixa o que se vê. Em seu lugar, o ensaio se inscreve em uma compreensão da percepção em que ver não se reduz à apreensão de um objeto dado, mas se dá como participação em um campo sensível em formação, tal como tensionado por Maurice Merleau-Ponty. Nesse horizonte, a imagem não se apresenta como dado, mas como acontecimento.

Esse gesto não se afasta do mundo saturado de imagens que nos circunda, ao contrário, incide sobre ele. Em um contexto no qual as imagens se acumulam e se oferecem à captura imediata, sua abundância não intensifica a experiência, mas frequentemente a antecipa e a dilui. Recusar sua inserção não é, portanto, operar uma redução, mas intervir nessa economia do visível, deslocando as formas de ver e de dizer, reconfigurando a partilha do sensível, como sugere Jacques Rancière.

Nesse deslocamento, a imagem não desaparece. Ela persiste onde não se deixa capturar plenamente, onde algo nela escapa, retorna, insiste como resto e sobrevivência, dimensão que Georges Didi-Huberman reconhece ao pensar a imagem para além de sua fixação.

Ler, aqui, não é reconhecer o que já se vê. É acompanhar o que ainda se faz visível.

1. Corpos expostos: percepção, espaço e o risco de aparecer

A experiência do corpo no mundo nunca é neutra, nem tampouco imediata. Ela se dá sempre em um campo atravessado por forças históricas, espaciais e sensíveis que antecedem o sujeito e, ao mesmo tempo, o constituem. Perceber não é um ato transparente; é um gesto situado, marcado por tensões, desigualdades e disputas silenciosas. Estar presente — aparecer — implica sempre um cus-

to, um risco, uma exposição. É nesse terreno instável que se inscrevem tanto a *Frise de la vie* (c. 1890-1910), de Edvard Munch, quanto *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), de Marcel Duchamp, assim como certas práticas urbanas contemporâneas que insistem em fazer do corpo um operador político do espaço.

Esses trabalhos não produzem imagens confortáveis nem oferecem experiências pacificadas. Eles tensionam

o corpo, deslocam o olhar, comprometem a percepção. Em Munch, o corpo aparece em estado de exposição absoluta, como se já não houvesse fronteira segura entre interior e exterior. Em Duchamp, o corpo do espectador é capturado por um dispositivo que regula o gesto de ver e o devolve a si mesmo como corpo implicado. Em práticas urbanas como o Samba de Antonieta¹, o corpo coletivo emerge como presença insistente no espaço público, produzindo dissenso não pelo confronto discursivo, mas pela reorganização sensível do comum.

Esses três campos – a pintura de Munch, o dispositivo de Duchamp e o samba no Centro Leste² – não pertencem ao mesmo tempo histórico nem ao mesmo regime artístico, mas compartilham um problema fundamental: como o corpo se inscreve no espaço e, ao fazê-lo, produz subjetivação. Trata-se de compreender o corpo não como entidade estável, mas como superfície sensível de inscrição – uma corpografia – atravessada por forças que excedem a vontade individual.

No Friso da Vida, Munch constrói um conjunto de ima-

gens que não narram a vida como progresso ou superação, mas a expõem como experiência precária, atravessada por amor, perda, desejo e morte. Obras como *O Grito* (1893), *Ansiedade* (1894) ou *Melancolia* (1891-1892) não oferecem ao corpo um lugar de repouso. O corpo ali aparece dobrado, tensionado, frequentemente isolado, mas nunca separado do espaço que o envolve. A paisagem não é pano de fundo; ela vibra com o corpo, como se compartilhasse do mesmo sistema nervoso.

Em *O Grito*, a ponte – arquitetura de ordenamento e passagem – torna-se um limiar de colapso. O corpo que grita não está diante da cidade como espectador; ele é atravessado por ela. A cidade deixa de ser cenário e torna-se força ativa de subjetivação. Esse corpo não reivindica visibilidade; ele irrompe como sintoma. Sua aparição não é estratégica, mas inevitável. O grito não é mensagem; é acontecimento.

Essa impossibilidade de separar corpo e mundo encontra ressonância direta na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, quando ele afirma que o corpo não é um ob-

1 - O **Samba de Antonieta** é uma manifestação cultural contemporânea que reinscreve no espaço urbano de Florianópolis a memória e a potência política de Antonieta de Barros – mulher negra, educadora, jornalista e primeira deputada estadual do Brasil. Surgido como gesto coletivo de celebração e reivindicação, articulado e conduzido por **Jandira Souza** – mulher negra, sambista, cantora e partideira radicada em Florianópolis desde o final da década de 1970, figura fundamental para a consolidação do samba na cidade – o Samba convoca a cidade a lembrar aquilo que tantas vezes se tentou apagar: presenças negras que sustentaram, por vias subterrâneas, a vida social, afetiva e trabalhista do centro. Ao ocupar ruas e praças com corpos, vozes e ritmos, o Samba produz uma reaparição sensível que fende a normalidade higienizada da cidade branca e turística, instaurando um comum que é disputa e memória. Não se trata apenas de festa, mas de fricção: uma coreografia pública onde sobrevivências – histórias, cantos, passos, existências – insistem em se fazer ouvir. Assim, o *Samba de Antonieta*, em sua caminhada guiada por Jandira e pela comunidade que a acompanha, atua como contraescrita urbana, gesto de reparação e exercício político do direito à cidade, reabrindo fissuras por onde passam outras temporalidades, outros mundos possíveis.

2 - O **Centro Leste de Florianópolis** é a porção oriental do centro histórico onde a cidade revela, de modo mais exposto, a justaposição de tempos: um território formado na expansão para além do núcleo colonial, entre fins do século XIX e o século XX, quando comércio, serviços e moradias populares compunham uma trama densa de vida cotidiana. Nas últimas décadas, tornou-se alvo de programas de “revitalização” – como Viva a Cidade e Centro Sapiens – que reposicionam essa área como vitrine urbano-turística, ativando lógicas de valorização imobiliária, economia criativa e adensamento seletivo. Nesse processo, vozes, ritmos e práticas que sustentavam o espaço são frequentemente deslocados ou silenciados, dando lugar a uma paisagem “limpa” que tenta apagar fissuras e fraturas do vivido. Ainda assim, o Centro Leste permanece como território híbrido e disputado, onde formas de vida e memórias insistem: sobrevivências que cintilam entre fachadas restauradas, becos estreitos e gestos cotidianos, reabrindo o espaço público como campo de presença e fricção.

jeto no espaço, mas o meio pelo qual o espaço se torna habitável, perceptível, vivido. A percepção não se dá como representação mental de um mundo exterior, mas como engajamento corporal com um campo de forças que nos antecede. Em Munch, essa condição aparece radicalizada: o corpo não consegue mais sustentar a distância que garantiria controle ou estabilidade. Ele se dissolve no mundo e, ao mesmo tempo, torna-se excessivamente visível.

Essa visibilidade excessiva é já uma forma de violência, ainda que silenciosa. O corpo aparece porque não consegue desaparecer. Essa lógica retorna, de modo invertido, em *Étant donnés*. Se em Munch o corpo se dissolve no espaço, em Duchamp ele é apreendido por um espaço construído para capturá-lo. A obra não se oferece como imagem frontal, mas como experiência condicionada por um dispositivo arquitetônico mínimo. Para ver, é preciso inclinar-se, aproximar o rosto, aceitar uma posição desconfortável. O corpo do espectador é convocado a assumir um lugar preciso, sem alternativa.

O que se vê — um corpo feminino nu segurando um lampião diante de uma paisagem artificial — não se apresenta como revelação, mas como armadilha perceptiva. O excesso de visibilidade não esclarece; compromete. O espectador não observa a cena de fora; ele é implicado nela. O olhar deixa de ser neutro e torna-se gesto ético. O corpo que vê descobre-se, ele próprio, visível.

Essa implicação radical do olhar havia sido antecipada por Merleau-Ponty quando, em *O visível e o invisível*, ele afirma que o visível envolve o vidente, devolvendo-o a si mesmo como corpo exposto. Georges Didi-Huberman aprofunda essa formulação ao afirmar que certas imagens não se deixam ver sem nos devolver o olhar, produzindo uma crise no próprio ato de ver. *Étant donnés* constrói precisamente esse regime de crise: o espectador emerge desconfortável, deslocado, ferido em sua posição habitual de controle.

Entre Munch e Duchamp delinea-se, assim, um arco de corpografias radicais. Em um extremo, o corpo que se perde no mundo; no outro, o corpo que é capturado por ele. Em ambos, o espaço — urbano ou expositivo — não

é neutro. Ele organiza modos de aparecer, sentir e existir. Essa constatação é decisiva quando o pensamento se desloca para a cidade contemporânea.

No Centro Leste de Florianópolis, território marcado por processos históricos de apagamento, racialização do espaço e reconfiguração urbana excludente, o Samba de Antonieta emerge como prática que reinscreve corpos negros no espaço público por meio de uma presença reiterada, rítmica e compartilhada. Não se trata de espetáculo nem de evento institucional. Trata-se de um gesto insistente que transforma a rua em superfície sensível.

Os corpos que sambam produzem uma corpografia coletiva que desloca temporariamente os regimes ordinários de circulação, visibilidade e escuta. O chão responde ao ritmo; o tempo da cidade se altera. A rua deixa de ser apenas espaço de passagem e controle para tornar-se lugar de permanência e encontro. Esse gesto não elimina a violência histórica do espaço, mas a torna sensível. O corpo coletivo não resolve o conflito urbano; ele o expõe.

Aqui, o samba aproxima-se de Munch na medida em que dissolve a separação entre corpo e espaço. O corpo não ocupa a cidade como objeto externo; ele a atravessa, a faz vibrar, a reinscreve. Mas aproxima-se também de Duchamp, porque essa aparição ocorre contra dispositivos que tentam regular, conter ou neutralizar essa presença. O samba atua como contra-dispositivo, produzindo uma outra economia do sensível.

A noção de dissenso, formulada por Jacques Rancière, permite compreender a dimensão política dessa prática. Dissenso não é conflito de opiniões, mas ruptura na partilha do sensível — naquilo que define quem pode aparecer, falar e ser ouvido. O samba produz dissenso porque faz aparecer corpos que deveriam permanecer invisíveis ou tolerados apenas como ruído de fundo. Ele não solicita autorização; ele institui presença.

Esse gesto produz um comum sensível que não se funda na homogeneidade nem na conciliação. Trata-se de um comum precário, atravessado por diferenças, memórias de violência e conflitos não resolvidos. Justamente por

isso, profundamente político. O corpo coletivo não dissolve singularidades; ele as mantém em relação, produzindo um campo de coexistência tensionada.

Essa produção do comum encontra ressonância direta naquilo que formulei em Perceber o (in)visível, ao pensar a cidade como campo de dispositivos, mas também como espaço de fissuras onde gestos reiterados podem reabrir o sensível. A experiência estética — e urbana — não se dá na ocupação plena do espaço, mas na insistência de presenças que produzem dobras no cotidiano, interrompendo a naturalização dos fluxos e expondo outras possibilidades de estar junto.

Entre o corpo que grita em Munch, o corpo que é capturado em Duchamp e o corpo coletivo que samba no Centro Leste, delineia-se um mesmo problema: o direito de aparecer. Aparecer não como imagem pacificada, mas como presença vulnerável, arriscada, insistente. O corpo — individual ou coletivo — não sai ileso desses encontros. Mas é justamente nessa exposição que ele produz memória, sentido e comum.

2. Corpografias em disputa: subjetivação, dissenso e comum sensível

Se no primeiro movimento o corpo aparece como superfície vulnerável de inscrição — ora dissolvido no mundo, ora capturado por um dispositivo, ora reinscrito coletivamente na cidade —, torna-se necessário agora aprofundar como essas corpografias produzem modos específicos de subjetivação. Não se trata apenas de aparecer no espaço, mas de compreender que tipo de sujeito emerge dessas experiências e sob quais regimes do sensível esse sujeito é constituído.

No Friso da Vida, o corpo de Munch não se apresenta como identidade estável, mas como campo de forças em permanente oscilação. O sujeito que ali se forma não coincide consigo mesmo. Ele se percebe deslocado, exposto, atravessado por afetos que não controla. Em *Ansiiedade* (1894), por exemplo, os rostos repetidos, quase espectrais, avançam sobre a ponte como se o espaço urbano fosse incapaz de conter a multiplicidade de corpos

que nele circulam. A cidade deixa de organizar a experiência; ela a intensifica até o limite do suportável.

Essa intensificação não produz apenas sofrimento; ela produz também uma forma particular de consciência corporal. O corpo, ao não encontrar repouso, torna-se atento, hipersensível, excessivamente presente. Essa presença forçada aproxima o sujeito de uma experiência limite, na qual perceber já não é um ato voluntário, mas uma condição inevitável. O corpo percebe porque não pode deixar de perceber. Nesse sentido, o friso de Munch não representa a interioridade psicológica; ele expõe uma corpografia da modernidade, na qual o sujeito é constituído pela fricção contínua com o espaço urbano e com os outros corpos.

Essa fricção reaparece sob outra lógica em *Étant donnés*. Se em Munch o corpo é exposto por excesso de mundo, em Duchamp ele é produzido por restrição. O dispositivo não intensifica o espaço; ele o controla. A porta, os orifícios, a distância calculada, tudo contribui para organizar uma experiência na qual o corpo do espectador é conduzido a uma posição específica, quase inevitável. O sujeito que emerge dessa experiência é um sujeito desconfortável, consciente de sua própria implicação, incapaz de reivindicar neutralidade.

Aqui, a subjetivação não se dá pela expressão, mas pela captura. O corpo aprende sobre si mesmo ao perceber-se enredado em um regime de visibilidade que o antecede. Essa experiência revela algo fundamental: não escolhemos inteiramente as condições sob as quais vemos. Ver é sempre um gesto situado, atravessado por dispositivos, normas e arquiteturas do sensível.

Merleau-Ponty já havia indicado que a percepção é sempre encarnada e situada, mas Duchamp radicaliza essa intuição ao torná-la materialmente incontornável. O espectador não pode fingir distância. O corpo é convocado a assumir o peso ético do olhar. Nesse ponto, Didi-Huberman nos ajuda a compreender que a crise produzida pela imagem não é falha da obra, mas seu modo de operar: a imagem que nos olha nos devolve a nós mesmos como sujeitos implicados, feridos em nossa posição confortável.

Entre Munch e Duchamp, portanto, delinea-se um campo contínuo de produção de subjetividades precárias. Em um caso, o sujeito se forma na exposição excessiva ao mundo; no outro, na consciência da captura. Em ambos, a subjetivação é inseparável do espaço. O sujeito não precede o espaço; ele emerge no e pelo espaço.

Essa constatação é decisiva para compreender práticas urbanas contemporâneas como o Samba de Antonieta, não como manifestações culturais isoladas, mas como máquinas sensíveis de subjetivação coletiva. No Centro Leste de Florianópolis, o samba não apenas ocupa a rua; ele reorganiza, ainda que temporariamente, os modos de perceber, ouvir e estar juntos. O sujeito que emerge dessa experiência não é o indivíduo isolado, mas um corpo em relação, um corpo que se reconhece na partilha do ritmo, do canto e do tempo.

Aqui, a corpografia deixa de ser apenas inscrição do corpo no espaço para tornar-se processo coletivo de produção de subjetividade. O corpo que samba não se define por identidade fixa, mas por participação. Ele se constitui no gesto reiterado de estar junto, de sustentar a presença no espaço público, mesmo quando esse espaço historicamente o nega ou o tolera apenas de forma residual.

Essa subjetivação coletiva não elimina o conflito; ela o incorpora. O samba não pacifica a cidade. Ele a tensiona. Ao interromper os fluxos ordinários, ao alterar o uso do tempo e do espaço, o corpo coletivo produz uma experiência de dissenso que não se formula discursivamente, mas sensorialmente. O dissenso aqui não é um enunciado; é um acontecimento sensível.

A noção de dissenso, em Rancière, refere-se precisamente a esse tipo de ruptura: uma quebra na distribuição do sensível que define quem pode aparecer e sob quais formas. O samba produz dissenso porque faz aparecer corpos negros no espaço público não como exceção tolerada, mas como presença afirmada. Essa aparição não reivindica lugar no interior da ordem existente; ela desloca a própria ordem, ainda que de modo provisório.

Esse caráter provisório não diminui sua potência. Ao

contrário, aproxima o samba da noção de sobrevivência formulada por Didi-Huberman. O gesto não precisa ser permanente para ser eficaz. Ele retorna. Ele insiste. Ele sobrevive como resto ativo, como memória encarnada que resiste às tentativas de apagamento. O corpo coletivo que samba não inaugura um novo regime urbano; ele fissa o regime existente, abrindo brechas no sensível.

Essa lógica da brecha aproxima novamente o samba de Munch e Duchamp. Em Munch, a brecha aparece como colapso da paisagem; em Duchamp, como fissura ética no olhar; no samba, como interrupção rítmica da cidade. Em todos os casos, o que se rompe é a naturalização do espaço. O espaço deixa de ser dado e passa a ser percebido como construído, regulado, disputado.

Essa percepção não é apenas cognitiva; é corporal. O corpo aprende sobre o espaço ao ser afetado por ele. Em Perceber o (in)visível, insisto que a experiência estética — e urbana — se dá nesses momentos em que o corpo é obrigado a rever sua relação com o mundo, quando algo falha na transparência do cotidiano e exige uma atenção renovada. O samba, assim como o friso de Munch e o dispositivo de Duchamp, produz esse tipo de falha produtiva.

O sujeito que emerge dessas experiências não é soberano nem plenamente consciente. Ele é atravessado, afetado, deslocado. Trata-se de uma subjetivação que se constrói na vulnerabilidade, não no controle. Esse aspecto é politicamente decisivo, porque desafia modelos de ação baseados apenas na intenção, na representação ou na identidade fixa. Aqui, a política do corpo se dá como presença insistente, como manutenção de um estar-junto precário, mas ativo.

Nesse ponto, a noção de comum sensível torna-se fundamental. O comum produzido pelo samba não é consenso nem identidade compartilhada. É um comum que se constrói no ritmo, na escuta, na coexistência de corpos diferentes que dividem temporariamente o mesmo espaço. Esse comum não apaga as desigualdades que atravessam a cidade; ele as torna perceptíveis, partilháveis, discutíveis.

Essa produção do comum dialoga diretamente com as corpografias de Munch e Duchamp. Em Munch, o comum aparece como angústia compartilhada da modernidade; em Duchamp, como desconforto ético do olhar; no samba, como partilha do ritmo e da presença. Em todos os casos, o comum não é harmonia, mas campo de tensão.

O que se radicaliza aqui é a compreensão de que a política do corpo não se esgota na representação nem na reivindicação institucional. Ela se dá no nível do sensível, na forma como corpos aparecem, se movem, são vistos e se fazem ouvir. Munch, Duchamp e o Samba de Antonieta operam nesse mesmo plano, ainda que por meios distintos: eles desorganizam o sensível para revelar sua dimensão política.

Essa desorganização não conduz ao caos, mas à atenção. O corpo, ao ser deslocado de suas posições habituais, torna-se atento ao espaço, aos outros, a si mesmo. Essa atenção é, talvez, uma das formas mais potentes de ação política em contextos urbanos marcados pela aceleração, pela indiferença e pela neutralização das diferenças.

O samba, nesse sentido, não é apenas uma prática cultural; é uma pedagogia do sensível. Ele ensina o corpo a permanecer, a escutar, a sustentar o tempo do encontro. Ensina também que a cidade não é apenas aquilo que se atravessa, mas aquilo que se habita — mesmo quando essa habitação é precária, provisória e disputada.

Entre o corpo que grita em Munch, o corpo que se descobre implicado em Duchamp e o corpo coletivo que samba no Centro Leste, desenha-se uma constelação de experiências que recolocam o corpo no centro da política. Não como símbolo, mas como operador sensível de transformação do espaço. O corpo não resolve a cidade; ele a torna visível em sua tensão.

3. Insistir no sensível: sobrevivência, presença e política do corpo coletivo

Se há algo que atravessa de ponta a ponta as corpografias aqui mobilizadas — o corpo que grita em Munch, o corpo que se descobre capturado em Duchamp, o corpo

coletivo que samba no Centro Leste — é a recusa de uma política fundada na transparência, na pacificação ou na resolução. O que se afirma, ao contrário, é uma política do sensível que opera por exposição, demora e insistência. O corpo não aparece para explicar; ele aparece porque não pode mais permanecer invisível. Esse aparecer não é confortável. Ele fere, desloca, compromete.

No Friso da Vida, a exposição do corpo não encontra abrigo nem no interior doméstico nem no espaço urbano. O amor, a perda, o desejo e a morte não se organizam como etapas de um percurso formativo; eles retornam, insistem, reabrem feridas. A Dança da Vida (1899–1900), frequentemente lida como imagem de celebração, carrega essa ambiguidade: o movimento circular não é apenas comum, mas repetição inexorável. O corpo dança porque não pode parar. O ritmo não pacifica; ele sustenta a vida em sua precariedade. A corpografia que emerge daí é profundamente ambivalente: há encontro, mas há também solidão; há comum, mas há também perda.

Essa ambivalência retorna, sob outro regime, em *Étant donnés*. Se em Munch o corpo se expõe ao mundo até a dissolução, em Duchamp o mundo se organiza para capturar o corpo. O espectador, ao inclinar-se diante da porta, participa de uma coreografia mínima que o torna cúmplice do dispositivo. O corpo feminino nu, imóvel, segurando o lampião, não oferece narrativa nem redenção. Ele permanece ali, como resto, como excesso de visibilidade que não se deixa integrar. A cena não se resolve; ela persiste como mal-estar.

Georges Didi-Huberman nomeia precisamente esse tipo de persistência quando afirma que as imagens verdadeiramente potentes não se esgotam no que mostram, mas sobrevivem como restos ativos, como feridas que continuam a trabalhar o presente. A imagem não se fecha sobre si; ela retorna, deslocada, exigindo novas posições do corpo e do olhar. *Étant donnés* é uma máquina de retorno: cada aproximação reinscreve o desconforto, cada olhar reabre a questão ética da visibilidade.

Esses retornos — do grito, da fresta, do mal-estar — são fundamentais para compreender o que se passa quando

o corpo coletivo do Samba de Antonieta ocupa o espaço urbano. Também ali nada se resolve definitivamente. A presença não se estabiliza como conquista territorial nem como reconhecimento institucional pleno. O samba retorna porque precisa retornar. Ele insiste porque a cidade insiste em apagar, em acelerar, em neutralizar.

No Centro Leste de Florianópolis, essa insistência assume uma densidade particular. Trata-se de um território marcado por camadas de exclusão racial, social e simbólica, frequentemente atravessado por projetos urbanos que produzem apagamentos em nome da “revitalização”. O samba, ao ocupar ruas e praças, não nega essas camadas; ele as faz vibrar. O corpo coletivo não cobre a ferida urbana; ele a mantém aberta, sensível, compartilhável.

Esse compartilhamento não se dá pela via da representação, mas pela experiência. O corpo que samba não explica Antonieta de Barros; ele a convoca. A memória não aparece como narrativa linear do passado, mas como força que retorna no gesto, no canto, no ritmo. O comum que se produz ali não é consenso nem identidade fixa; é uma co-presença tensa, atravessada por diferenças, histórias interrompidas e conflitos não resolvidos.

É nesse ponto que a noção de comum sensível, articulada por Jacques Rancière, ganha sua máxima potência. O comum não é aquilo que unifica; é aquilo que permite a coexistência de diferenças no mesmo campo sensível. O samba produz comum porque reorganiza temporariamente o que pode ser visto, ouvido e sentido naquele espaço. Ele redistribui o sensível sem precisar nomeá-lo. A política se dá no nível do corpo, antes de qualquer enunciação.

Esse gesto permite um retorno ainda mais incisivo a Munch e Duchamp. O corpo que grita em *O Grito* (1893) é, em certo sentido, um corpo sem comum. Ele aparece isolado, atravessado por um mundo que não oferece amparo. Já em Duchamp, o corpo do espectador é solitário diante do dispositivo, confinado à sua própria implicação ética. No samba, algo se desloca: o corpo não está só. Ele se constitui na relação. A subjetivação não se dá pela interiorização da angústia nem pela captura indi-

vidual do olhar, mas pela partilha do sensível.

Essa partilha, no entanto, não elimina a vulnerabilidade. O corpo coletivo continua exposto. Ele continua sujeito à repressão, à deslegitimação, ao enquadramento institucional. O samba não escapa aos dispositivos da cidade; ele os atravessa. Assim como o espectador de Duchamp não pode evitar o dispositivo, o corpo coletivo também não pode ignorar os regimes urbanos de controle. O que muda é a forma de enfrentamento: não pela recusa frontal, mas pela insistência sensível.

Essa insistência aproxima o samba da noção de sobrevivência formulada por Didi-Huberman. Sobreviver não é persistir intacto, mas retornar transformado, como resto ativo. O samba retorna porque algo ainda precisa ser dito — não em palavras, mas em corpo. Ele retorna porque a cidade ainda não aprendeu a conviver com essas presenças sem tentar neutralizá-las. Cada retorno reinscreve a ferida e, ao mesmo tempo, a possibilidade de outro comum.

Essa lógica da sobrevivência permite compreender o fecho deste percurso não como conclusão, mas como campo aberto de tensão. Entre o corpo que se dissolve no mundo (Munch), o corpo que é capturado por um dispositivo (Duchamp) e o corpo que insiste coletivamente na cidade (Samba de Antonieta), desenha-se uma constelação de experiências que recolocam o corpo no centro da política do sensível. Não como imagem ilustrativa, mas como operador de aparecimento.

O que essas experiências têm em comum é a recusa da transparência. Não há aqui pedagogia da clareza nem promessa de resolução. Há, sim, uma ética da presença que exige do corpo — do artista, do espectador, do participante — uma disposição para permanecer diante do desconforto. Ver não é dominar; estar não é possuir; aparecer não é garantir reconhecimento.

Essa ética da presença atravessa também minha própria escrita em *Perceber o (in)visível*, quando procuro sustentar que a experiência estética e urbana se dá nos momentos em que o corpo é obrigado a desacelerar, a hesitar,

a sustentar a atenção diante do que não se resolve. Não se trata de buscar o invisível como essência oculta, mas de aprender a perceber aquilo que insiste apesar das tentativas de apagamento. O samba, assim como Munch e Duchamp, ensina a permanecer.

Permanecer não significa se fixar. Significa aceitar a condição provisória da presença. O corpo coletivo que samba sabe que sua ocupação é temporária; o espectador de Duchamp sabe que sua posição é desconfortável; o corpo de Munch sabe que sua angústia não se resolve. Ainda assim, todos permanecem. Essa permanência é, talvez, o gesto político mais radical em contextos marcados pela aceleração, pela indiferença e pela neutralização das diferenças.

Entre o grito, a fresta e o canto, o que se afirma é a possibilidade de um sensível que não se deixa pacificar. Um sensível que exige corpo, tempo e atenção. Um sensível que produz comum sem apagar conflitos. A política que emerge daí não é programática nem conclusiva; é corpógrafa. Ela se escreve no corpo e no espaço, retorna em espiral, insiste em aparecer.

O fecho deste percurso não oferece síntese nem horizonte de superação. Ele devolve o leitor a um campo de forças onde o corpo continua a ser atravessado pelo mundo e a atravessá-lo. Entre a angústia moderna, a violência silenciosa dos dispositivos e a potência do corpo coletivo, a experiência estética se afirma como lugar de tensão permanente — não porque falha, mas porque se recusa a se encerrar.

O corpo permanece. O espaço responde. O comum se faz e se desfaz. E é nessa instabilidade — compartilhada, sentida, vivida — que algo como política continua a acontecer.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. (1998) O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012) Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MERLEAU-PONTY, M. (1999) Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, M. (1992) O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva.

RANCIÈRE, J.(1996) O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Editora 34.

RANCIÈRE, J. (2005) A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34.

SANTOS, R. G. (2018) Perceber o (in)visível: dimensões sensíveis de um corpo na arquitetura. Curitiba: Appris.

