

Organizador
Antonio Carlos Queiroz Filho

CORPOGRAFIAS DA CENA URBANA:

POÉTICAS DO HABITAR MARGINAL

Organizador

Antonio Carlos Queiroz Filho

Corpografias da Cena Urbana: poéticas do habitar marginal



1ª Edição

Foz do Iguaçu

2020

© 2020, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Editoração: Júlio Ernesto Souza de Oliveira

Diagramação: Júlio Ernesto Souza de Oliveira, Lucas da Silva Martinez

Capa: Isabela Rocco, Antonio Carlos Queiroz Filho

Revisão: Lucas da Silva Martinez, Antonio Carlos Queiroz Filho

ISBN 978-65-89284-02-4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F481 Queiroz Filho, Antonio Carlos

Corpografias da cena urbana: poéticas do habitar marginal /
Antonio Carlos Queiroz Filho (Organizador). 1. ed. Foz do Iguaçu:
CLAEC e-Books, 2020. 110 p.

PDF – EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-02-4

1. Poética. 2. Cidade. 3. Linguagem. I. Queiroz Filho, Antonio
Carlos. II. Título.

CDU: 911.3

CDD: 910

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Rafael Henrique Cruz de Sousa
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Me. Giovanni Orso Borile
Editor-Assistente

Me. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Dra. Gloria Maria Santiago Pereira
Editora-Assistente

Me. Agnaldo Mesquita de Lima Junior
Editor-Assistente

Lic. Júlio Ernesto de Souza de Oliveira
Editor-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editora-Assistente

Me. Rocheli Regina Predebon Silveira
Editora-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Madeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
Encontros e dança: a cidade do Rio de Janeiro por jovens dançarinos e dançarinas <i>Mirila Greicy Bittencourt Cunha</i>	7
Jane Jacobs e as caminhadas em espaço público: aprendendo a ver a vida rica e densa de significados do urbano em Belo Horizonte <i>Marília de Fátima Dutra de Ávila Carvalho, Rita de Castro Engler, Nadja Maria Mourão, Rosilene de Conceição Maciel e Glauco Honório Teixeira</i>	20
Labor Anonymous de Walker Evans: a fotografia como composição do anonimato na cidade moderna <i>Cleriston Boechat de Oliveira</i>	32
Mística Urbana: o corpo encantado de um jogo <i>Ana Paula Vieceli</i>	44
Narrativas de remoção, estéticas da existência <i>Júlia Maria Costa de Almeida</i>	63
Por um corpo que vibre as ondas: a cidade como eventualidade fluida <i>Iure Santos de Souza</i>	78
Perceber poético: a cidade em imagens e palavras <i>Antonio Carlos Queiroz Filho</i>	93

Apresentação

Este livro nasceu do desejo de se buscar olhar para a cidade no sentido de encontrar exemplos de experiências contrárias às que pautam a vida na cidade contemporânea, tais como: medo, pressa, individualismo, indiferença, velocidade, aglomeração. A pergunta central é: como a cidade se apresenta para determinado tipo de pessoas e o que define a experiência cidadina para elas. Com isso, objetiva-se problematizar os interstícios de uma vida urbana solidária, reflexiva, contemplativa, lenta e colaborativa, formando assim uma “imagem dupla”, “espelhada”, da vida urbana contemporânea em face das suas complexas contradições. Em especial, interessa observar as questões que envolvem quem e onde esses exemplos e “contraexemplos” ocorrem, enfatizando alguns atores sociais específicos, notadamente, aqueles que se configuram num maior grau de vulnerabilidade, em virtude de suas práticas de vida pela sobrevivência e resistência. E que a leitura de cada um dos capítulos desta obra, pensados como “cenas urbanas”, alimente questões, pensamentos e afetos como os que aqui foram compartilhados.

Começamos com o texto **“Encontros e dança: a cidade do Rio de Janeiro por jovens dançarinos e dançarinas”**, de Mirila Greicy Bittencourt Cunha. Resultado do seu Mestrado em Sociologia Política, realizado na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (PPGSP/UENF-RJ), Marília aborda, intermediada pela sua própria experiência como intérprete-criadora-bailarina profissional, diversas questões sobre o corpo e a cidade como lugar de encontro, polifonia e discurso. Na sequência, podemos ler o texto **“Jane Jacobs e as caminhadas em espaço público: aprendendo a ver a vida rica e densa de significados do urbano em Belo Horizonte”**, de Marília de Fátima Dutra de Ávila Carvalho, Rita de Castro Engler, Nadja Maria Mourão, Rosilene de Conceição Maciel e Glauco Honório Teixeira. Este capítulo é resultado de pesquisa coletiva e interdisciplinar de grande envergadura, cujo propósito é, por meio de caminhadas culturais mobilizadas pela sensibilidade e delicadeza, entender a natureza das transformações urbanas da região central da capital mineira, através de estudos que explorem lugares de memória e mostrem a evolução urbana da metrópole, desde o século XIX. Em seguida, temos o capítulo intitulado **“Labor Anonymous de Walker Evans: a fotografia como composição do anonimato na cidade moderna”**, de Cleriston Boechat de Oliveira. Por meio de uma escrita fluida e bem articulada, o autor discute como a fotografia participa da construção de imaginações espaciais, especificamente no caso do texto, da vida na cidade moderna, a partir do que se chama de política espacial das imagens. Já em **“Mística Urbana: o corpo encantado de um jogo”**, de Ana

Paula Vieceli, somos convidados a entrar no jogo experimental promovido pela autora, que, amparada por uma po-ética inventiva, articula linguagem, pensamento, corpo e cidade como dispositivos ativos, coletivos e colaborativos. Em **“Narrativas de remoção, estéticas da existência”**, Júlia Maria Costa de Almeida analisa as ações de remoção no Rio de Janeiro e seus desdobramentos para se pensar as “estéticas de atitude política”. Num debate sobre permanência e pertencimento, ela demonstra como a poesia e a performance podem ser compreendidas como ato político de resistência ao arruinamento físico e simbólico dessas pessoas. Em seguida, temos **“Por um corpo que vibre as ondas: a cidade como eventualidade fluida”** de Iure Santos de Souza, que trata das performances corporais como meio de promover e refletir sobre os processos de territorializações, desterritorializações e reterritorializações. O autor reivindica, a partir de intervenções cênicas urbanas, outros modos de pensar e agir na cidade, nomeadamente, como eventualidade fluida: micropolíticas para uma rebeldia. Por fim, finalizo o livro com um texto meu, intitulado **“Perceber poético: a cidade em imagens e palavras”**, onde faço uso de imagens e palavras produzidas por uma percepção poética visceral, para contar em tom ensaístico e narrativo, das inquietações surgidas no âmbito do interstício de quarentena (março a novembro de 2020).

Espero que apreciem a leitura e que ela possa alimentar devires e delírios poéticos.

Antonio Carlos Queiroz Filho (Org.)

Encontros e dança: a cidade do Rio de Janeiro por jovens dançarinos e dançarinas

Mirila Greicy Bittencourt Cunha*

Introdução

O trabalho que se segue pretende a exposição, de modo abreviado, da pesquisa realizada entre os anos de 2017 a 2019, para a produção da dissertação ao título de mestre, realizado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (PPGSP/UENF-RJ). “É o encontro das pessoas que transforma”: a cidade do Rio de Janeiro por jovens que dançam, teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES-Brasil, Código de Financiamento 001), e conta com a inclinação de minha própria experiência, por ter sido ao longo de uma década, intérprete-criadora-bailarina profissional, assim já tendo experienciado situações semelhantes às que aqui serão apresentadas.

Foram consideradas a afirmação da escritora e ativista política Jane Butzner Jacobs (*Downtown is for People*, 1953): “Você precisa sair e andar”, junto às *errâncias*¹ apreendidas em *Elogio aos Errantes*, por Paola Berenstein Jacques:

* A entrada à vida acadêmica se deu após uma década enquanto profissional da área da dança. Licenciatura e bacharelado em Ciências Sociais (UFF/RJ 2016) vivenciando experiências com monitoria, PIBID, PIBC, FAPERJ, estágios no SENAC e FIOCRUZ. Especialização em Pedagogia da Cooperação e Metodologias Colaborativas. Mestrado em Sociologia Política (UENF/RJ 2019, bolsa CAPES) com participação em eventos nacionais e internacionais, publicação de um capítulo em livro e artigo em revista. Ingresso ao doutorado em Ciências Sociais (UFES/ES 2020) em término da graduação em Pedagogia (UNIRIO-CEDERJ, bolsa CAPES).

E-mail: mirila.greicy@gmail.com

¹ Simultaneamente aos três momentos históricos do urbanismo moderno, Paola B. Jacques classifica em seu livro *Elogio aos Errantes*, narrativas errantes divididas em: flanâncias (meados e final do século XIX até início do século XX, recriação da figura do *flâneur* em Baudelaire, analisada por Walter Benjamin nos anos 1930, com crítica a primeira modernização das cidades), deambulações (anos 1910-30, ações dos dadaístas e surrealistas, vanguardas modernas em crítica a algumas ideias urbanísticas do início dos CIAMs - Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna) e derivas (anos 1950-70, pensamento urbano dos situacionistas, com críticas radicais ao urbanismo moderno). Aos exemplos brasileiros a autora cita os artistas modernistas dos anos 1920/30, os tropicalistas dos anos 1960, *A Rua*, de João do Rio (1881-1921), *Experiências*, de Flávio de Carvalho (1899-1973) e *Delirium Ambulatorium*, de Hélio Oiticica (1937-1980).

O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária (JACQUES, 2012, p. 19-23).

Ações que vão em sentido contrário da dinâmica citadina de grandes metrópoles, como ao caso do Rio de Janeiro, cuja constatação é de “morte do espaço da rua como lugar de trocas cotidianas, [como] espaço de socialização [...] [redefinido] em vias de passagem de pedestres e veículos” (ROLNIK, 1995, p. 57) a permitir a construção de “espectadores anônimos”.

A perspectiva que envolve o corpo, pode transformar a cidade em personagem central, conforme a hipótese de Pina Bausch² (1940-2009), coreógrafa alemã que explora, numa espécie de polifonia, a fala da cidade pelo discurso dos outros: “Bausch parece querer demonstrar que a verdade da cidade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço” (CALDEIRA, 2007, p. 148).

É nesse sentido a análise feita através dos encontros de grupos de jovens, que motivados pela prática da dança, se reúnem em pontos específicos da cidade para dançar. Ao fazê-los, geram questionamentos quanto à “expressão dos contrastes, a teimosia dos usos ‘indevidos’ dos espaços” (BARREIRA, 2010, p. 156), e vão, através da dança, ressignificando e produzindo outros significados, ao passo em que constituem os “direitos de pertencer a cidade, de estabelecer itinerários próprios, de fazer do espaço público contemporâneo, enfim, um legítimo espaço político da diferença” (LEITE, 2002, p. 130).

Na realização de tais práticas, as tendências à privatização da construção social e das segmentações dos modos de conduta pública são então politizadas, pois, é somente a partir do que assim se diferencia que o reconhecimento público da singularidade ocorre (LEITE, 2002). Com tais considerações e primeiros passos na observação, foram consideradas aos iniciais questionamentos:

- Que experiência a cidade produz cotidianamente, que fica inscrita no corpo dos transeuntes (moradores e dançarinos), durante mesmo tempo em que ao ser

² Philippine Bausch, mais conhecida como *Pina Bausch*, nasceu em Solingen, em 27 de julho de 1940, falecendo aos 68 anos em Wuppertal, 30 de Junho de 2009. Coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé, inaugurou em 1973 a modalidade *Tanztheater* (Dança-Teatro) tornando-se uma grande influência em todo o mundo: “The questions never stop, and the search never ceases. There’s something infinite in it, and that’s what’s so wonderful about it” (“As perguntas nunca param e a busca nunca cessa. Há algo infinito, e isso é maravilhoso” – tradução livre). Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/>. Acesso em: 11 dez. 2018.

habitado, tal espaço urbano concomitantemente também "toma corpo"? (REIS; SODRÉ; OSTROVSKI, 2016);

- Quais são os processos de ressignificações (motivados pelo exercício de dançar) produzidos nos pontos de encontros, enquanto indivíduos em identidade?;

- O que significa a semelhança e repetição dos grupos de jovens ser de maioria masculina, negra³, de classe econômica baixa, moradores de regiões periféricas da cidade?;

- O que está para além da dança, que alcança o envolvimento de horas de reunião, em pontos distantes de suas casas, que com aparelhos sonoros, acessórios, água e alimento, dançam e treinam, trocando ensinamentos e conhecimentos não só (das técnicas) do corpo como também de suas próprias (trajetórias e histórias de) vidas?

Desse modo, o estudo faz referência às diversas vias de resistências diárias exercidas pelos residentes urbanos cariocas investigados, que realizam manobras tais como: longas distâncias em transportes precários e custosos; processos de negociações com demais personagens - funcionários, guardas, pessoas em situação de rua, turistas, ambulantes, consumidores, transeuntes em geral - também envolvidos nos mesmos lugares, "pontos de encontros", bem como falta de incentivo, patrocínio e investimento ou auxílios; ausência de infraestrutura - banheiros, bebedouros, fonte de energia elétrica -, para ilustrar algumas das circunstâncias possíveis que foram verificadas.

Procedimentos Metodológicos

Para a pesquisa foram realizados levantamento das referências bibliográficas de trabalhos que versam com a relação corpo e cidade; identificação, por indicação bola-de-neve⁴, dos jovens que se organizam para a prática da dança na cidade do Rio de Janeiro; trabalho de campo - com anotações fixadas em caderno de notas, organizados em forma de diário; observação; entrevistas - formato semiestruturada e não

³ Diante as respostas dadas às entrevistas pelos interlocutores envolvidos, foi decidido o uso da fala nativa, sendo a auto declaração de todas e todos, definida como negras e negros.

⁴ O primeiro interlocutor entrevistado recomendava uma segunda pessoa que pudesse também estar interessada em participar. Esta segunda pessoa, então indicada pelo primeiro entrevistado, também passa a indicar outro(s) possível(is) participante(s) e assim sucessivamente. Tal direcionamento pretende encurtar o acesso e facilitar a dinâmica, fluxo e sucesso da pesquisa, pois tende ao estreitamento da relação de confiança. Uma vez que provavelmente todos os envolvidos - diante metodologia por indicações - participariam de uma mesma "rede", como conhecidos, colegas e amigos (ainda que para cada participante a maneira e grau de envolvimento comigo - com a pesquisadora - tenham sido diferenciados).

estruturada (BAUER; GASKELL, 2002), houve a construção de um roteiro de perguntas separadas em quatro blocos: Perfil Pessoal, Perfil Socioeconômico, Motivações para a Prática da Dança, Da Rotina - e Método dos Itinerários (PETITEAU; PASQUIER, 2001)⁵, discussão e análise do material adquirido, ao logo do processo e acúmulo das etapas citadas.

A metodologia dos trajetos itinerários foi um experimento e primeiro contato e realização sob a orientação da Professora Doutora Caterine Reginensi. Como parte de seus elementos, a gravação de voz e imagem, com o alcance da colaboração e parceria de Juan Barbosa, a captação de vídeo realizada junto ao trabalho de campo originou outra nova possibilidade de resultado e produção, o vídeo “*É o encontro das pessoas que transforma*”: *modos de ver e estar*, selecionado e exposto na sessão de vídeos da 19ª Congresso Brasileiro de Sociologia.

O recorte do conteúdo da dissertação para o presente texto se dá na exposição da transcrição da fala de uma interlocutora, selecionada mediante seu envolvimento com o ponto de encontro do MAM (Museu de Arte Moderna). Confirmação de ações e modos de uso social outros das estruturas da cidade, a apontar também temas transversais como racismo e de gênero.

Possíveis motivos e motivações

Para a pesquisa “pontos de encontros” foi uma nomenclatura estabelecida com a finalidade de corresponder à fala nativa⁶ frente às variadas expressões utilizadas pelos interlocutores para dar nome ao lugar específico estabelecido para seus encontros e

⁵ Grosso modo, o Método dos Itinerários são consumações de trajetos itinerários elaborados pelos próprios interlocutores. Estas podem contar ainda com uma equipe (sociólogo, antropólogo, fotógrafo, arquiteto) para a captação dos recursos de imagem, através de registros fotográficos, e de voz, com uso de gravador, diante as falas e narrativas livres que possam vir à tona durante as caminhadas. Como as entrevistas, as gravações de voz em áudio, das falas adquiridas durante os percursos dos trajetos itinerários são todas posteriormente transcritas (muitas vezes utilizadas complementarmente às fotonovelas).

⁶ Método realizado na experiência-presente do outro (trabalho de campo), e na experiência do outro-como-presença (observação participante), onde a cultura se apresenta como oralidade: “o fonocentrismo constrói a possibilidade de um acesso direto ao pensamento proporcionado pela fala e pelo som, significativo que, por não se manifestar em sua real materialidade externa, acaba por não separar o *self* de seus pensamentos. [...] Uma formulação possível da teoria da significação da antropologia, [...que...] toma a voz como veículo pleno da experiência do outro [...] Em tal esquema de inteligibilidade, a voz se manifestaria, inicialmente, quando articulada em campo [...] posteriormente, ela seria suplementada pela marca morta da escritura. Haveria, portanto [...] uma aproximação da voz em relação à vivência intuitiva do outro, à verdade protelada pelo texto. Mantém-se, desse modo, a crença na relação direta da voz com o significado, no signo espontâneo e quase-transparente, na empatia com o outro através do ‘sopro do espírito’” (REINHARDT; PEREZ, 2004, p. 248-249; p. 250-251).

realizações de seus treinos e ensaios de dança. Assim podem corresponder ao próprio nome do bairro, dos prédios e construções utilizadas como referência como: “o MAM”, “o Aterro”, “na Faculdade”, “no CRJ”, “em Manguinhos”, “Caxias”, “na estação”, “no metrô”, “no trem”, “palco”, “sala”, “espaço”, “ambiente”, “lugar”. Dentre as falas, “ponto” e “encontro” apareceram em repetições. E para além da condição emotiva/afetiva do “encontro” verificado nas falas dos interlocutores, há ainda a consideração de Henri Lefebvre que, em seu livro, *O direito à cidade* (2016), o encontro é apresentado como uma possibilidade de ruptura aos *processus* citadinos, humano e vivo.

Do Centro à Zona Sul e à Zona Oeste e Baixada, ainda que com suas particularidades -diferenças específicas e pontuais em cada narrativa urbana -, as repetições existentes nos pontos de encontros mostram que a experiência “resiste pelas brechas e desvios e, assim, sobrevive quando compartilhada” (JACQUES, 2012, p. 12).

Dentre as principais semelhanças constatadas sobre os pontos de encontros, funcionando como uma espécie de motivo e motivação à realização dos encontros, como fator fundamental, é o estado de um “chão liso”. Outros itens como possibilidade de “segurança”, “privacidade”, de não ser uma passagem de grande fluxo de transeuntes - com interferências dadas pela curiosidade, falas, fotos, além de ficarem assistindo -; a existência de fonte de energia, com tomadas para ligar as caixas de som ou carregarem seus aparelhos celulares -ferramenta igualmente importante para comunicação, som, registros de fotos e vídeos que revisitam ao aperfeiçoamento e comparação ao desenvolvimento da dança, contabilização do tempo/hora, interação por redes sociais. Pontos de encontros que não fiquem molhados com chuvas ou com excesso de vento, frios ou quente demais. Se há ou não banheiro nas proximidades. Diante tais instabilidades, imprevistos e interferências vastas e diversas, o corpo apreende construções elaboradas ao longo dos anos de prática como o que “pode” ou “não pode” ser feito em cada ponto de encontro.

Um processo educacional também mediado pela *coimplicação* e *coafetação* relacional corpo x cidade, pois, para cada ponto de encontro decidido ao dia é que serão então delineadas quais as necessidades e demandas para as organizações por exemplo, de quantidade de água que se deve levar, conforme existência ou não de bebedouro ou como conseguir água para beber; se haverá ou não banheiro; comida; se há onde comprar, bateria, pilha, se existe ou não tomada, necessidade de extensão, *benjamim*; se serão realizadas trocas de roupas e calçados; se dá pra realizar treinamento de determinados movimentos, com ou sem equipamentos, quais proteções específicas, acessórios; se há iluminação para a programação de qual horário ir e de quanto tempo

ficar: se de manhã, tarde ou noite; se é um local aberto ou fechado, qual funcionamento e dinâmica: se é melhor ir durante a semana ou aos finais de semana; se dá pra “pegar com a tia” um pano ou vassoura para limpar o chão; negociar com os funcionários da segurança onde podem utilizar para dançar.

Acordos com atores distintos que consistem também de técnicas, por medidas de trocas e interesses, que são entendidas e encarnadas, possibilitando uma convivência sob limites e fronteiras - ainda que “invisíveis”, embora claros e explícitos - que são, ao longo do convívio, construídos, estabelecidos e aceitados. Situação orgânica e organizacional de controle social (ELIAS, 1990; 1993) cuja ordem e poder de fiscalização do outro, e conseqüentemente, de si mesmo, ao modo disciplinar Panóptico (FOUCAULT, 1987) são concretizados em espaços abertos e públicos - quando não aos olhos de câmeras de proteção, à vigilância dos próprios frequentadores.

Nos pontos de encontros, a ocidentalização do mundo, assim espetacularizado, a ofuscar a percepção do envolvimento cidade e corpo, parece ser dissipada. A compreensão do Outro, dos vários Outros, do múltiplo, diverso e diferente que Ana Clara Torres Ribeiro indica de serem negados, resistem em práticas sociais que garantem sua circulação e permanência. São os “sujeitos corporificados” (RIBEIRO, 2004) cujas ações, ainda que realizadas de maneira não intencional, apontam, por si só, como ato político (RIBEIRO, 2014). A saber: corpos juvenis, em maior número negro e masculino, de classe econômica baixa, que em tom de compromisso e ritualização, portam aparelhos sonoros, acessórios, vestuários, alimentos e água, a sustentar horas de treinos e ensaios de dança.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)

O MAM foi um dos pontos de encontros iniciais - devido conhecimento prévio da existência da prática do uso de seus vãos laterais para dançar -, e foi acompanhado até o final do ano de 2018. Tornou-se importante ao trabalho, sobretudo por ser um ponto de encontro onde praticamente todos os interlocutores envolvidos frequentam, frequentaram, ou “sabe”, “já ouviu falar”, da ocorrência de tais reuniões voltadas à dança.

O museu é uma organização particular sem fins lucrativos, constituída por quatorze pórticos em concreto armado, espaçados de 10 em 10 metros, vencendo um vão de 26 metros entre os apoios. Possui os montantes da estrutura bifurcados a partir do solo em formato de “V”, estando entre eles a estrutura dos pavimentos:



Figura 1 - “Salas” do MAM

Fonte: Arquivo pessoal

O conjunto arquitetônico do Museu é tombado pelas três esferas: federal, estadual ou municipal, ainda que algumas reformas ao longo do tempo não tenham respeitado o patrimônio. Em contradição ao projeto inicial, novas funções e atividades sociais foram inseridas, originando objetivos culturais outros. Iniciativas de refuncionalizar os edifícios para novos usos e funções, que em muitos casos produzem mudanças formais e espaciais, externas e internas, que mudam as imagens originais e a significação cultural, que desvalorizam a qualidade estética da arquitetura (SEGRE; SERAPIÃO; SANTOS; SOUZA, 2013).

Tal estética da arquitetura do museu é também alterada quando do uso de grupos de jovens em prática de dança. São nos vãos livres da lateral (sobretudo da lateral localizada à esquerda da porta de entrada do museu), de frente à Baía de Guanabara que jovens, em maioria homens, negros, de classe econômica baixa, levam seus sons, acessórios, água e alimento para ficarem horas dançando, treinando individualmente ou em conjunto, ensaiando coreografias, passos, movimentos livres ou à perfeição das repetições e técnicas, a trocar ensinamentos e conhecimentos corporais e de vida.

Motivados pela dança e através da prática do encontro, o MAM, um dos pontos turísticos carioca de maior reconhecimento internacional é visitado por grupos de jovens dançarinas e dançarinos, que utilizam suas “salas” (formadas pelos vãos de sua estrutura física) praticamente diariamente sem, contudo, nunca o ter adentrado (à

visitação de suas exposições de arte). Situação de contraste, entre “os de dentro” e “os de fora”, dos “que podem” e os “que não podem” beneficiar-se dos equipamentos culturais da cidade verificada em relações e convivência apresentada a seguir a partir da fala da interlocutora Ane.

A primeira interlocutora

O nome fictício Ane, representa a primeira participante envolvida com a pesquisa. Foi o primeiro contato daqueles que experimentam de dentro, a construção e invenção de sua própria experiência itinerante (JACQUES, 2012) através da metodologia dos trajetos.

O destaque para a apresentação de suas falas vai em direção ao entrelaçamento das “poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros” (CERTEAU, 1980 apud JACQUES, 2012: 267). Assim, a busca por sua experiência se dá por uma postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade cuja copresença e coexistência “por si só, já constitui uma forma de resistência aos métodos de esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos” (JACQUES, 2012, p. 24).

A via relacional entre cidade e corpo a seguir, é dada pela dança.

- Como Ane chegou ao MAM:

por uma falta de espaço mesmo pra ensaiar. E lá onde eu conheci, onde tinha conhecido já de..., da..., do *Hip Hop* que era dum grupo de *Break*. Então lá a gente passou a se encontrar, a treinar. E por ser um espaço livre, é..., e com chão bom pra dançar, pra fazer os movimentos e tudo ali passou a ser um espaço de encontro. Um espaço de encontro dos *B.Boys*, porque a maioria dos outros estilos que tem na dança são tudo mais..., é..., ficam tudo em lugares mais fechados e, são mais, são mais restritos, pelo meu ponto de vista. E a galera do *Break*, digamos que é na rua mesmo, e ali se tornou um espaço muito bacana pra treinar e tudo e..., acho que é isso.

- Sobre sua deslocação, investimento e engajamentos que a motivavam a frequentar as regiões centrais da cidade para dançar:

Pra ir pro MAM na verdade não gastava nada. Bem, a princípio eu gastava porque eu ia sozinha então eu, tinha um valor de passagem e tudo. Mas às vezes iria a pé, com amigo pra ir treinar. Tinha mais ou menos o gasto de duas passagens por dia. Não sei, não faço ideia de quanto mais ou menos eu gastava. Logo depois eu ficava na casa de uma amiga na Cinelândia. E a gente ia ensaiar a pé, não tinha

gasto de locomoção. Era mais gasto com água se a gente não levava, e tudo e, não tinha auxílio nenhum. Esse auxílio vinha de mim mesmo [risos]. Esse auxílio vinha de mim mesmo, de..., de estar lá. De querer treinar, de encontrar pessoas diferentes pra treinar, pra trocar informação. Ah, não frequento mais lá. Mas ainda tô, mas ainda tenho contato com as pessoas que frequentam. E eu acho que lá se tornou um grande encontro assim pra B.Boyzada, pra cultura em geral. Não só pra B.Boyzada, a B.Boyzada que começou a ir lá pra primeiro, mas ali tem encontro de várias outras artes ali. E é o que eu acho muito bacana, eu acho que..., eu acho que é isso. Se isso não fosse possível não seria, não sei... pra onde iria todo mundo, assim, na verdade, porque ali se tornou um ponto muito pontual assim... de todo mundo assim do..., do pessoal da arte, eu acho.

- Sobre o ponto de encontro e “suas vantagens” de “ser aberto, na rua”:

na verdade eu me sinto livre. É..., e com a vista que nós temos lá, o que não falta também é inspiração. E essa coisa de cada dia aparecer uma pessoa nova também pra tá fazendo parte também daquele encontro, de estar ali, de estar dividindo o mesmo espaço, é o que torna cada dia especial ali. E, acho que não existe muito uma rotina assim..., na verdade. Acho que, um dia eu tô, a gente pode acordar muito bem, inspirado e ir pra lá treinar. Ou ir pra lá à noite. Ou até mesmo de madrugada treinar. Acho que, acho que não importa é..., a hora, acho que nem o dia, mas que, a qualquer momento que você aparecer no MAM vai ter alguém lá treinando. Então, acho que isso foge um pouquinho dessa questão da rotina.

- Quanto a preferência aos treinos sozinha ou acompanhada, horários de ensaios e “sentimento de segurança”:

Sempre tem gente lá no MAM, então na época que eu ia sempre tinha alguém lá [...] Então se eu fosse ficar até mais tarde então, sempre conversava com alguém pra ficar um pouco mais tarde, porque daí é um pouco mais perigoso ficar lá de tarde. [...] a gente tinha um grupo de treino no MAM no *whatsApp*. Então às vezes a gente combinava, às vezes eu ia porque eu queria ir sozinha mesmo, pra poder pensar em movimento, pensar em estudar mais um pouco, treinar e tudo. Mas às vezes, sempre chegava gente, então essa preocupação de estar lá sozinha acho que nunca tive, assim..., na verdade chega até a ser um pouco engraçado porque pra gente que é da rua já, do movimento da rua, num tem essa questão de perigo. [...] a gente consegue meio que..., que conversar, que entender o lado do outro, então..., então nunca tive esse medo de ir pro MAM sozinha e ficar lá um pouco até mais tarde. E acabando que sempre chega gente lá pra treinar e tudo então você nunca tá sozinha mesmo. Você querendo estar um pouco no MAM sozinha você nunca esta sozinha, sempre tem gente lá.

Sobre a “utilização” e modos de uso do MAM, disse poder “utilizar as laterais do museu [...] que é justamente onde também os moradores de rua também usam pra se

abrigar em dia de frio, em dia de chuva”, mas não seu banheiro. Para o banheiro, as meninas vão caminhando até um posto de gasolina que fica ali próximo, mas “pros meninos é mais fácil né, porque vai [e] faz em qualquer lugar ali perto e tudo. E pra mulher é um pouco mais difícil.”. Como os banheiros, os bebedouros da instituição do museu também não são permitidos ao uso. Nem as tomadas ou interruptores:

pra colocar um som [...] então a gente sempre leva uma caixa de som ou até mesmo celular, e coloca lá [...] mas essa coisa do MAM nos restringir essa questão de usar o banheiro, de beber uma água isso..., isso acho que atinge muito. Assim..., acho que... é acho, que poderia ser um pouco mais maleável nesse sentido [...], essa é uma questão um pouco mais delicada assim...[...] a gente já tentou, a gente já pediu, mas isso nunca... sempre passaram: “_ Não, tenho que comunicar com uma pessoa”, depois passa pra outra, e pra outra e nunca foi resolvido e desde então sempre foi muito restrito essa..., essa questão pra gente tá utilizando e tudo.

Ane conta que tais delimitações foram informadas pelo

próprio guarda dali, o próprio vigia que faz a segurança [...] que já apontou essa regra pra todo mundo que vai ali treinar. Que a frente do MAM não se pode utilizar [...] E isso ali eles passam pra todo mundo que não conhece muito bem a localidade. Eles passam que na frente do MAM não se pode fazer nada, mas que nas laterais ali é livre pra todo mundo treinar e tudo.

Contudo é do lado de fora, no âmbito da convivência, que as relações acontecem:

O bacana do MAM, assim, é que a gente acaba fazendo amizade com as pessoas que trabalham lá. Com os garis que trabalham lá. Com a pessoa que trabalha dentro do MAM com a limpeza, que zela pelo, ao redor do MAM. Então ali você, você faz amizade. Então você passa a conhecer todo mundo que tá ali, que trabalha ali, então..., então começa a ter uma troca de conversa super bacana. E isso que acho que são esses os encantos do MAM. Esses encontros, essas amizades que surgem. É..., e é isso que é prazeroso. É isso que torna o MAM especial. Esses encontros, essas amizades que surgem, essas admirações e..., acho que é isso.

A frequência, presença, constitui o fazer público, o encanto, encontro, prazer, admiração, troca e permanência.

Considerações finais, para além do encontro e da dança

Pode ser constatado que as identificações de semelhanças para as realizações dos pontos de encontros são: fundamentalmente e unânime, a existência de “um chão liso”; modalidades de dança partícipes das danças urbanas; acordos com “os caras” (segurança, guarda, polícia) e infraestrutura mínima (iluminação, interruptor, proximidade a banheiro). Embora as características quanto a motivação e permanência dos encontros vão desde o sentimento de comunhão ao “modo original” como “tudo começou”, “nós é da rua mesmo”, à condição econômica reduzida, à inexistência de locais para a realização dos treinos e ensaios e por preferência ao espaço aberto “que deixa mais criativo e livre” a prática da dança e o uso da cidade.

Se o que se emana do corpo é o que o indivíduo tem a comunicar aos seus semelhantes (SOUZA, 2012), os diálogos, relações e interações por meio do uso da linguagem corporal da dança utilizadas no dia-a-dia (em uso de movimentos leves ou fortes, diretos ou flexíveis, lentos ou súbitos, controlados ou livres, manifestados através da riqueza dos gestos e de passos utilizados pelo cotidiano que expressam livremente o que é único a cada ser [LABAN, 1990]), nos vão lateral do MAM, são riquezas de significados, que se abrem ao autoconhecimento e conhecimento do mundo (dos mundos dos vários outros, de “cidades” dentro da própria Cidade, diante associações ocasionadas às alternativas de (sobre)vivência).

Pontos de encontros em mecanismos de contra-usos pela via dos corpos são procedimentos que criam marcas “tão real como um espaço geográfico” ante relações hierarquizadas afirmadas pelos poderes simbólicos (BOURDIEU, 2012, p. 137-138). São pontos da cidade “vivos”. Ainda que o intuito, dentre os evolidos, não seja de se apresentarem, com a finalidade de exibir-se, da pré-ocupação de fazer para “um outro” (que estaria preparado para assistir, uma produção preparada para ser vista), enquanto condição de exercício como uma ação artística, política, financeira ou de *performance*⁷.

São corpos negros ante movimentações junto ao solo, em ritmo de *funk*. Corpos políticos em “contra-uso” a estabelecer “micro prática(s)” e “micro resistência(s)” a

⁷ Termo difundido nos anos 1960, *performance* dentre muitos estudos escolho o exemplo de estudos ligado à Flávio de Carvalho, citado por Paola Jacques, em correlação às errâncias apresentadas na introdução deste trabalho: “Alguns autores brasileiros ligados ao estudo da *performance*, como Zeca Ligiéro, dizem que Flávio de Carvalho foi ‘precursor de um tipo de *performance* interdisciplinar que, incorporando conceitos de psicologia, antropologia, artes plásticas e teatro, seria conceituada e vivenciada por um grande contingente de artistas, a partir do final da década de 60’ (Ligiéro, 1999). Assim como os dadaístas e surrealistas, Flávio de Carvalho não dizia que fazia *performances* [...], ele chamava suas deambulações de *Experiências*” (JACQUES, 2012, p. 143-144).

colaborar (ainda que não intencional e com muitos custos) à ampliação do “universo da dança”. Um panorama de um modo vivente de coabitar a cidade, cujas demandas, ajustes e adequações às necessidades da coexistência - corpo e cidade - diante locomoções, usufruto, significados e ressignificações é estabelecida pela linguagem corporal como um fator motivacional aos encontros.

Num aspecto geral, a pesquisa registra um retrato sobre a diferenciação entre classes econômicas e de etnia a definir grupos de público/plateia/usuários, quando estabelecimentos voltados à cultura, possuem demarcações geográficas, e conseqüentemente marcos econômicos, que cooperam com a continuidade de categorias que reforçam e reafirmam quem “pode” e quem “não pode” estar ou não estar, fazer ou não fazer determinados modos de usos. Assim, uma colaboração aos estudos na, da, sobre a cidade, que não a torne apenas problema-questão-objeto crua em si, mas que considerem a investigação de seus corpos.

Referências

BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Cidade, atores e processos sociais: o legado sociológico de Lúcio. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 25, n. 72, p. 149-159, fev. 2010.

BAUER, Martin William; GASKELL George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A cidade-personagem: Pina Bausch e Ítalo Calvino. **Revista de Ciências Humanas**, v. 7, n. 2, p. 147-162, jul.-dez. 2007.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma História dos Costumes**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

JACOBS, Jane Butzner. **Revista Fortune**. A Cidade é para as pessoas. Nova York, 1953. Tradução de Marcelo Consentino do Original Downtown is for People. Disponível em: <http://www.teatrodomundo.com.br/a-cidade-e-para-as-pessoas/>. Acesso em: 11 dez. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2016.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **RBCS**, v. 17, n. 49, p. 115-134, jun. 2002.

PETITEAU, Jean-Yves; PASQUIER, Élisabeth. **La méthode des itinéraires: récits et parcours**. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001.

REINHARDT, Bruno Mafra Ney; PEREZ, Léa Freitas. Da Lição da Escritura. **Horizontes Antropológicos**, ano 10, n. 22, p. 233-254, jul.-dez. 2004.

REIS, Alice Vignoli; SODRÉ Karoline Ruthes; OSTROVSKI, Rafael. Derivas urbanas e percursos subjetivos um relato da experiência de produção do curso “As cidades e a produção de subjetividades”. **Revista e-metropolis**, ano 7, n. 25, p. 49-53, jun. 2016.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. **Cadernos PPG-AU**, ano 2, p. 97-107, 2004.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Teorias da Ação**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SEGRE, Roberto; SERAPIÃO, Fernando; SANTOS, Daniela Ortiz Dos; SOUZA, Thiago Leitão De. O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy / Roberto Segre. In: **Seminário Docomomo**, 7ª Edição, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-102349/o-resgate-da-unidade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>. Acesso em: 16 mai. 2018.

SOUZA, João Batista Lima de. A dança como possibilidade de ação educativa libertadora. In: **ANPED SUL** - Seminário de pesquisa em educação da região sul, IX Edição, 2012.

Jane Jacobs e as caminhadas em espaço público: aprendendo a ver a vida rica e densa de significados do urbano em Belo Horizonte

Marília de Fátima Dutra de Ávila Carvalho*

Rita de Castro Engler**

Nadja Maria Mourão***

Rosilene da Conceição Maciel****

Glauco Honório Teixeira*****

* Pós-Doutorado com bolsa da CAPES concluído na Escola de Design da UEMG (2017). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela EAUFMG/NPGAU (2015). Mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981). Arquiteta-urbanista, servidora pública do Executivo Estadual de Minas Gerais.

E-mail: mariliadefatimaavilacarvalho@gmail.com

** Doutorado em Engenharia de Produção e Gestão de Inovação Tecnológica - Ecole Centrale Paris (1993), Pós-Doutorado em Design na UEMG (1994), Pós-doutorado em Design Social na Ryerson University (2014). Professora titular dos programas de graduação e Pós-graduação em Design da UEMG, pesquisadora com bolsa de produtividade do CNPq, Professora convidada da University of Tennessee, Christian Brothers University, Ryerson University, Stellenbosh University e a CAPE - South Africa. Coordenadora do Centro de Pesquisa em Design e Tecnologia - CEDTec da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG.

E-mail: rita.engler@gmail.com.br

*** Doutora em Design, pelo PPGD/UEMG. Possui mestrado em Design, Inovação e Sustentabilidade pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2011). Pós-Graduação em Arte Educação pela FAE/UEMG - Faculdade de Educação (1999). Graduação em Design de Ambientes pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho - Escola de Artes Plásticas (1994). Atualmente é pesquisadora associada do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura. Professora Titular da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: nadjamourao@gmail.com

**** Doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2016/2020). Mestre em Gestão Integrada do Território pela Universidade Vale do Rio Doce (2009/2011), área de concentração em Estudos Territoriais - Linha de pesquisa: Território, Migrações e Cultura; Especialista em Ensino em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2009); Bacharel em Programação Visual (Design Gráfico) pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho-Escola de Artes Plásticas (1989/1993), atual Escola de Design UEMG. Membro da equipe do CEDTec - Centro de Estudos de Design & Tecnologia da Escola de Design/UEMG. Bolsista da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

E-mail: rmaciela@gmail.com

***** Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2011) onde é professor desde fevereiro de 1998. Pós-graduação em Design de Interiores pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix (2005), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986) e graduação em Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993).

E-mail: proglauco@gmail.com

Apresentação

Este artigo resulta de pesquisa coletiva desenvolvidas por equipe de professores com formação diversificada (engenharia, design, arquitetura e urbanismo, artes plásticas) atuantes na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e no centro de pesquisa CEDTec- Centro de Estudos em Design e Tecnologia. O CEDTec atua em vários níveis de formação de designers, da iniciação científica à pós-graduação, de forma integrada às atividades do programa de pós-graduação *stricto sensu* da Escola de Design/UEMG – Mestrado em Design, Inovação e Sustentabilidade, e à REDEMAT – Rede temática em engenharia de materiais. Esta pesquisa está inserida na linha *Cultura, aspectos socioeconômicos, sustentabilidade e gestão da inovação*.

A pesquisa visa entender a natureza das transformações urbanas da região central da capital mineira, através de estudos que explorem lugares de memória e mostrem a evolução urbana da metrópole, desde o século XIX. Porém é preciso ter olhos para ver, aprender a observar e a captar aquilo que a cidade nos comunica a cada camada de história. Desvendar a cidade, com sensibilidade e delicadeza tem sido o desafio de diversas disciplinas, levando os alunos de Design e de Artes Visuais em caminhadas culturais a fim de visitar os equipamentos culturais da capital mineira.

Cada professor, dentro da sua área, ensina sobre um detalhe diferente, aponta um ângulo a observar, investiga diversas formas de expressão da nossa cultura material: prédios, monumentos, praças, grafites, esculturas nos jardins, formas de apropriação do espaço público, intervenções de arte. Estudamos também sobre patrimônio cultural, memória, lugares de memória, suportes de memória que despertam as mais diversas emoções experimentadas pelos estudantes de Design e Artes.

As emoções, para nós que lecionamos design e artes, carregam um significado especial: “as emoções, no campo do Design (e Arte), podem implicar em importantes relações das pessoas: podem alterar o humor, provocar mudanças de hábitos e de condutas, melhorar a sociabilidade, autoestima e bem-estar” (MORAES; DIAS, 2013, p. 11). As caminhadas em espaço público no intuito de observar a cidade têm grande impacto na atualização dos professores e na formação dos alunos, motivando-os a perceber a densidade dos significados do urbano. Debruçamo-nos sobre o debate contemporâneo das interfaces do Design e Arquitetura, cotejando o campo arquitetônico e o campo de design. Estudamos o caso singular da Lagoinha, enquanto *lugar de memórias*, conforme os historiadores Pierre Nora (1993), Maurice Halbwachs (2004), os urbanistas Kevin Lynch (1982) e Jane Jacobs (1961) e ainda o designer Jorge Frascara (2001).

Jane Jacobs e as caminhadas em espaço público

Jane Jacobs (Fig. 1) lutava por uma cidade que fosse construída pelo cidadão e não pelo automóvel. Adotar postura deliberada em defesa de entender cada bairro como um microcosmo pleno de vida rica, densa de significados, era algo que Jacobs, em 1961, apontava, inspirada pelas cidades que mais admirava: Barcelona, Copenhague, Londres e Paris, por serem cidades feitas pelo cidadão e não pelo automóvel.



Figura 1 – Jane Jacobs

Fonte: Archdaily.com.br, 2017.

A caminhada é a técnica que Jacobs utilizava para compreender a significação da arquitetura no urbano. A cidade é cruzada por caminhos que configuram sua espacialidade. Percorrer a pé, caminhar pelas ruas da cidade, possibilita observar a arquitetura de perto, com detalhes inspiradores para os designers em formação. Conforme Kevin Lynch (1982), as pessoas levam tempo para perceber a cidade; a percepção pelas pessoas é feita aos poucos, através da observação de suas regiões, bairros, monumentos, vias de circulação.

Adotamos Jane Jacobs como “patronesse” de nossas jornadas culturais extraclases porque incitou-nos a caminhar pelas ruas de Belo Horizonte, enquanto cidadãos que saem às ruas para construir uma experiência coletiva no espaço público.

Jane Jacobs nasceu em 1916 e faleceu em 2006. O dia 4 de maio, aniversário de nascimento de Jane Jacobs, se transformou no “Jane Walk’s”, um evento espontâneo do tipo “grassroot” em que os cidadãos de diferentes cidades no mundo inteiro espontaneamente realizam caminhadas em bairros de suas cidades em mais de 20

países do mundo. Nesse projeto, os cidadãos homenageiam Jacobs e recordam que a cidade é construída pelo cidadão.

Nossos estudos sobre a Lagoinha e outras áreas da região central da cidade e seu entorno é realizado com os alunos para observar, fotografar, desenhar, dialogar. Os diversos aspectos de mudanças na cidade, bons ou ruins, o contexto daquela evolução urbana, ganham novos contornos à luz dos estudos de Jacobs sobre as consequências negativas que grandes obras viárias trazem para a vida urbana.

As mudanças ocorridas na Lagoinha nos remetem aos estudos que Jacobs fez nos anos 1950-60 (como “Unslumming” e “Soho-effect”), durante seus embates com o construtor Robert Moses, opondo-se aos projetos de Moses para construir uma via expressa ao longo da Houston Street, na Lower Manhattan. Os interesses imobiliários defendidos por Moses acabaram separando a Baixa Manhattan do Soho, que entrou temporariamente em degradação urbana e sofreu processo de gentrificação (lembrando que esse termo foi cunhado por Ruth Glass, em 1963). Posteriormente, o governo local precisou fazer grandes investimentos no Soho, para promover melhorias estéticas e de infraestrutura. Hoje em dia, o Soho voltou a ser uma área com boa qualidade de vida para o cidadão. Entretanto, nos estudos urbanos, o Soho ficou marcado como um arquétipo de mau exemplo de renovação urbana, em que se sobrepõem os interesses imobiliários à cidade que é construída para o cidadão.

Belo Horizonte: a moderna cidade dos bondes e automóveis

Belo Horizonte mudou muito desde o final do século XIX. Sua arquitetura passou do eclético *Art Nouveau* do início do século XX, ao *Art Déco* de 1930, ao neo-colonial dos anos 1940-50, até à arquitetura moderna dos anos 1960, quando foi se tornando mais e mais marcada pelo internacionalismo e apoiada no discurso de modernização do país (BRAGA, 2005).

A cidade inaugurada em 1897 teve seu plano inspirado em modelos modernos, de Washington, a Paris de Haussmann e Buenos Aires. A capital mineira foi a primeira cidade planejada da jovem república brasileira; suas avenidas largas foram abertas com dimensões generosas e confortáveis rampas para que ali circulassem os bondes e os automóveis. A partir de 1902, na moderna capital mineira começaram a rodar os bondes para transporte público, sistema que perdurou até 1963 (GOMES, 1997). Em 1908 começaram a trafegar nas ruas da capital mineira os primeiros automóveis como o norte-americano Pope-Hartford (PENNA, 1950).

O sistema público de bondes existiu durante mais de meio século e desde seu fim a cidade cumpriu sua sina de priorizar os veículos automotivos. A frota cresceu e hoje mais de um milhão e meio de veículos circulam na capital mineira, acrescidos de mais

de trezentas mil motocicletas (SEDS, dados de 2019). Trata-se de uma lógica de circulação metropolitana difícil de reverter, dadas as grandes distâncias internas e intermunicipais percorridas diariamente pela população. Belo Horizonte é a terceira região metropolitana brasileira, com população de 5,9 milhões de habitantes, conforme o Censo IBGE 2019.

Esses números são informações necessárias para situarmos o contexto da pesquisa em design sobre a cultura material da maior região metropolitana do estado (o Vale do Aço é segunda maior). Ao tomarmos como referência o enfoque adotado por Jane Jacobs nos anos 1960-70, sabemos da grande distância cronológica entre o mundo no qual Jacobs viveu e a contemporaneidade. De lá para cá, muitos avanços ocorreram no mundo no modo de vida, nas mudanças de pensamento da sociedade, nas ideias políticas, morais e sociais. Porém, continua viável buscar integrar o olhar crítico, reflexivo e analítico de Jacobs aos conhecimentos em design, para aproximar os docentes e seus alunos em relação à pesquisa na cidade contemporânea. A pesquisa urbana também é matéria para investigação em design: “a paisagem urbana é, para além de outras coisas, algo para ser apreciado, lembrado e contemplado. Dar uma forma visual a uma cidade é um problema especial de design, um problema também recente” (LYNCH, 1982, p. 9).

“Lagoinha meu amor...” Por debaixo dos monstrenhos de cimento

Em 1963 pararam de circular os bondinhos públicos em Belo Horizonte. Era preciso enterrar os trilhos por onde eles circulavam e asfaltar as avenidas e ruas por onde em breve passariam os ônibus de empresas privadas, pessoas em carros utilitários, esportivos e de luxo, e frotas de táxis numa outra lógica de sistema de transporte. “Os ônibus eram dos empresários e o sistema dos bondes era público. A outra lógica que prevaleceu foi a do automóvel. As pessoas escolheram os carros e por isso houve a substituição do sistema dos bondinhos”, conforme Gomes (1997).

A Lagoinha perdeu muito com o fim dos bondinhos, pois a Praça da Lagoinha, cujo nome oficial era Praça Coronel Guilherme Vaz de Melo, ou antiga Praça do Bedeco, era o terminal da linha de bonde Pampulha-Lagoinha. Na Fig. 2 vê-se a praça com os trilhos dos bondinhos.



Figura 2 – Praça Vaz de Melo em 1930

Fonte: Curral Del Rey.com, 2017.

A Praça da Lagoinha foi descaracterizada nos anos 1960, tornou-se um espaço deteriorado, um “vazio urbano” alvo de sucessivas reformas e ampliações da Avenida Antônio Carlos, na expansão de seus viadutos e alças de acesso, retalhando e comprimindo o bairro debaixo de viadutos de cimento com estética comprometida e discutível. Plínio Barreto (1995), jornalista nascido na Lagoinha, escreveu crônicas que narram e denunciam, em seu saboroso livro “Lagoinha meu amor”, como a Lagoinha foi desaparecendo desde 1920 até o fim do século XX “[...] sob a ação demolidora de homens e máquinas [...]”:

[...] (em 1995, o velho boêmio) lera nos jornais que a sua Praça da Lagoinha e adjacências estavam desaparecendo[...]com o avanço do progresso urbanizador [...] escombros para todos os lados. Sentiu um nó na garganta [...] percorrendo a praça desfigurada. Passou por baixo daquele monstro de cimento armado, a que dão o nome de viaduto [...] aqui existia uma barbearia[...] por ali, havia um cinema [...] nesta esquina, uma pastelaria, [...] ali uma farmácia dos Vaz de Melo, família tradicional do bairro. [...] a loja de armarinho da boa gente que eram os Hour[...] os velhos pardieiros [...] as casas de jogos, [...] escuros becos onde o amor era um comércio, [...] a casa lotérica “Casa da Fortuna” [...] desaparecia para sempre a Praça da Lagoinha e suas adjacências (BARRETO, 1995, p. 12-18).

As lembranças do velho boêmio morador da Pedreira Prado Lopes e frequentador da noite na Lagoinha são suas experiências vividas entre a memória, a história e a problemática dos lugares (NORA, 1993) que se soma às memórias da gente comum nos lugares frequentados pelas famílias. Os nomes de ruas da Lagoinha homenageiam as cidades de onde vieram os primeiros habitantes da nova capital mineira: a Rua do Serro, a Rua Itapecerica, a Rua Mariana, a Rua Ponte Nova, a Rua Formiga, a Rua Itabira, a Rua Diamantina, a Rua Bonfim que termina no cemitério do Bonfim, a Rua Além Paraíba com a Igreja Nossa Senhora da Conceição com seus bazares e rifas. Os bares para o público masculino, como o Bar do “seu” Arthur Vanucci, o bar do Fausto na Praça Vaz de Melo. A quadra de esportes do conjunto IAPI, o Guarani Foot-ball Club, o Vera Cruz Futebol Clube, o tricolor Fluminense da Lagoinha, o Terrestre Esporte Clube, o Atlanta Volei Clube. Na Lagoinha o futebol e os esportes sempre foram levados a sério. Estabelecimentos como a Lanterna Azul que chegou a receber visita de Juscelino Kubistchek, a fábrica de macarrão dos italianos, as peixarias da Rua Bonfim, a padaria “Flor de Minas”, a fábrica de ventiladores Furacão. A música da banda do “seu” Manoelzinho, como era conhecida a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. E as várias gerações que frequentaram o Colégio Municipal e o Grupo Escolar Silviano Brandão. Esses lugares de memória guardam histórias que nos ajudam a entender a realidade atual da Lagoinha, após setenta anos de intervenções drásticas ocorridas a cada dez anos. É preciso, conforme Pierre Nora (1993, p. 7), observar que vivemos a aceleração da história que produz cada vez mais rapidamente um passado morto, a percepção geral de que algo está desaparecendo. Por isso é importante que os moradores da Lagoinha passem a nos contar suas histórias, relatos, narrativas, lendas urbanas como a da “Loira do Bonfim”...

Na Lagoinha, “o bairro vem perdendo espaço. Com isso vem sofrendo um processo de esvaziamento, de envelhecimento e deausência de renovação [...]” (FREIRE, 2009, p. 125).

Apresentamos um resumo das principais reformas urbanas, coletando dados em fontes diversas da prefeitura e do estado. Em 1933, pavimentou-se a Estrada Velha da Pampulha para dar acesso ao novo Aeroporto da Pampulha, mudando a feição de sítios bucólicos à margem dessa estrada quase rural. Entre 1948 e 1971, transcorreram vinte e três anos de lentas obras públicas que se arrastaram na construção do túnel entre a Lagoinha e a Concórdia. Em 1970 construiu-se o Terminal Rodoviário e seus acessos para os ônibus intermunicipais e interestaduais. Em 1980 iniciou-se a primeira onda de construção do Complexo Viário da Lagoinha, que foi reformado várias vezes com acréscimo de novas passarelas e alças de viadutos em 1986. Em 1987 inaugurou-se o trecho do metrô Lagoinha-Estação Central, utilizando como ponto de parada o leito e os trilhos ferroviários da ferrovia Central do Brasil e da ferrovia Oeste de Minas. Entre 2012 e 2014 por ocasião das obras de preparação para os jogos da Copa do Mundo de

2014 que aconteceriam no Estádio do Mineirão, outras obras modificaram o traçado da Avenida Antônio Carlos e da Avenida Pedro II, construiu-se mais viadutos e passarelas, implantou-se estações do sistema de ônibus articulados Move. Em 2017, ainda outras novas alças de viaduto para transpor o Rio Arrudas foram construídas. O Complexo Viário da Lagoinha parece um eterno canteiro de obras. Melhorou muito o trânsito de veículos, sem dúvida, mas destruiu-se muito do patrimônio Art Déco ali existente, muitas famílias foram removidas do lugar onde nasceram e cresceram, perdendo suas referências. Será que vale a pena pagar um preço tão alto pelo “progresso” avassalador?

Assim como o Soho foi um arquétipo internacional de exemplos equivocados de renovação urbana, em Belo Horizonte, infelizmente, a Lagoinha tem sido vítima reiterada de uma espécie de “Soho-effect”.

Façamos nosso “*mea culpa*”. Todos que utilizamos diariamente a Avenida Antônio Carlos e a Avenida Pedro II confortavelmente dentro de nossos carros e atravessamos o moderno Complexo Viário da Lagoinha para ter acesso aos locais de trabalho, às universidades, aos municípios para além do Vetor Norte da Região Metropolitana. Sequer nos damos conta de que ali debaixo daquele emaranhado de viadutos há uma comunidade inteira que teve suas memórias pessoais e familiares agredidas ferozmente pela voracidade do progresso. Tenhamos ou não consciência disso, somos também parceiros e causadores indiretos da lenta e progressiva destruição da Lagoinha. Por ser a porta de entrada para as regiões norte e nordeste da cidade, o caminho mais curto entre a zona norte e o centro, o atalho para quem vem de Venda Nova ao Centro, Pampulha e outras regiões populosas no entorno da Lagoinha. Devido a esses fatores, ali se desenhou uma complexa trama de vias arteriais que se superpõem, passando por cima do Rio Arrudas, conforme a Figura 3 e a Figura 4 nos mostram.



Figura 3 – Vista do Complexo Viário da Lagoinha e Rio Arrudas

Foto: Arquivo CEDTec, 2016.



Figura 4 - Vista do Complexo Viário da Lagoinha e passarelas

Foto: Arquivo CEDTec, 2016.

As imagens mostram que o replanejamento de áreas centrais das cidades vem substituindo rapidamente setores urbanos consolidados e antigos por novos viadutos, novos elevados, vias expressas, trevos, tal como foi feito recentemente nessa região de Belo Horizonte, na implantação do Complexo Viário da Lagoinha.

Neste local restaram alguns lugares que preservam a memória da velha Lagoinha, por isso foi importante professores e alunos de design percorrerem a pé trechos debaixo desses viadutos, dos quais vários já estão em processo de obsolescência, para redescobrir trajetos e entender as novas sociabilidades que o século XXI está construindo.

As reformas urbanas da Lagoinha de nenhuma maneira ajudaram aquele bairro a prosperar. Na primeira metade do século XX a Lagoinha era um setor urbano consolidado e com vida própria. Hoje em dia, na segunda década do século XXI, foi invadida por vários megaprojetos de reurbanização nos quais um emaranhado de viadutos, elevados, vias expressas e estruturas de concreto configuraram uma nova e bizarra paisagem que já dá sinais de uma obsolescência programada. Não demorará muito para que aquele complexo viário esteja envelhecido e insuficiente para o trânsito de grande porte de Belo Horizonte e seu colar metropolitano. Grande parte do patrimônio Art-Déco que ali resistia intacto até os anos 1970, foi destruído nos anos 1980-90, levando embora uma Belo Horizonte que já não existe mais. Jacobs propõe que o novo conviva com o velho dentro das cidades. Concordamos com Jacobs na necessidade de preservação das coisas cujas recordações nos fazem bem.

Design e sociabilidade

Conforme Vera Damazio (2013), o “Design e sociabilidade” é aquele que cria situações, eventos, festas e coisas memoráveis que promovem amizades, parcerias, vínculos significativos, situações que “[...] nos fazem sentir parte de um grupo e partilhar sentimentos como cooperação, pertencimento, união, amor e fraternidade”.

Design, sociabilidade, memória e emoção são campos que se entrelaçam na vida cotidiana. Pessoas, coisas, memória e emoção estão tão intrinsecamente ligadas que é praticamente impossível separá-las. Essa abordagem das coisas que nos trazem lembranças e com elas emoções positivas (ou não...) tem sido explorada pelo *Emotional Design*, com seus métodos e técnicas. Diríamos que “Design e sociabilidade” é uma das vertentes do campo do *Emotional Design*, que lida com coisas que muitas vezes passam despercebidas e aparentemente sem importância, mas nos permitem uma instigante visão do passado, conforme Walter Benjamin (1987, 1994). Assim, a torre da Igreja Nossa Senhora da Conceição na Rua Além Paraíba, a loba amamentando os gêmeos Rômulo e Remo que encima o palacete da Rua Itapecerica (sede do Guarani Futebol Clube) nos desafiam a descobrir o passado desse bairro em que moraram os primeiros operários italianos que ajudaram a construir a capital mineira no fim do século XIX. Trabalharam, criaram raízes e fizeram sua vida na América. Muitas meninas filhas de italianos, nascidas em Belo Horizonte, foram batizadas como *Horizontina*, em homenagem à cidade que os acolheu no início do século XX. Muito embora, ao final do século, a história dos imigrantes pobres já não seja de tanta prosperidade e sucesso.

Jovens designers nos últimos dois anos se uniram a pessoas que mobilizam a cena urbana e iniciaram um interessante movimento do tipo “grassroot” em favor do que restou na Lagoinha. Essas pessoas de fora se juntaram espontaneamente a outras pessoas do lugar para vivenciar a percepção da Lagoinha como um território urbano que congrega vários lugares de memória, os quais, por sua vez, contêm diversos suportes de memória potentes o suficiente para restaurar novas sociabilidades e outras possibilidades de apropriação do espaço público.

Prova disso são as festas eletrônicas que ali acontecem desde 2015, organizadas por essas pessoas anônimas (e que fazem questão de permanecerem anônimas), de diversas faixas etárias e sociais, mobilizadas pela Internet em redes sociais. Esses eventos contam com DJs da capital ou de fora, e já aconteceram em diversos pontos da Lagoinha, como na Praça do Peixe, na Praça Vaz de Melo, embaixo de diversos viadutos, em prédios deteriorados, e até numa fábrica abandonada. As festas têm como ação-chave aproximar as pessoas, promover a cordialidade, o entendimento, a harmonia, o bem viver em uma sociedade diversa e plural (DAMAZIO, 2013, p. 54-55).

Alguns participantes contam que o pessoal da “crackolandia” do bairro Lagoinha e moradores de rua assistidos pela Pastoral de Rua também frequentam essas festas e, em paz, sem causar transtornos, pedem apenas que se lhes ofereça bebida ou comida. São carinhosamente apelidados de “Dingão”, ou mesmo “Dingona”, ou “Dingo” (abreviaturas de “Mindingo”, o jeito popular de tratar os mendigos). Os moradores de rua geralmente são abrigados na Casa de Passagem da Igreja Católica na Rua Além Paraíba. Essas festas espontâneas promovem a interação de uma diversidade de pessoas que até então não se conheciam e, de festa em festa, o número de frequentadores aumenta, formando conexões significativas que permitem fazer frente às enormes diferenças sociais, através de convivência e respeito.

Finalizando, reforçamos a necessidade de que designers, arquitetos e pesquisadores de outras áreas contribuam com pesquisas e estudos sobre a temática da salvaguarda e proteção ao patrimônio cultural da Lagoinha e Cemitério do Bonfim, de forma a incentivar a municipalidade e o governo estadual a incrementar as ações de criação do Circuito Cultural 3, na Lagoinha e Cemitério do Bonfim. E preferivelmente com um enfoque adequado ao século XXI, contemporâneo, leve, despretensioso, aberto ao reconhecimento daquele território onde resistem vivos vários suportes de memória. Sobretudo que se multipliquem os movimentos “grassroots” que têm contribuído positivamente para que a juventude possa redescobrir e gostar da Lagoinha, com sua vida rica e densa de significados, que engrandecem a história de Belo Horizonte.

Há uma nova geração que não conhece e não olha verdadeiramente as cidades porque a sua relação com o contexto urbano contemporâneo se dá de forma veloz e superficial. Há tantos ruídos sensoriais, visuais e sonoros na paisagem que interrompem a passagem dificultando uma apreciação cuidadosa das ruas, avenidas, viadutos e entorno. Tampouco são capazes de acompanhar as transformações do espaço público pelo desconhecimento da história e dos processos contínuos que vão modificando a cidade sem que se perceba.

A Escola de Design funcionou durante alguns anos na Av. Antonio Carlos que liga o Centro à região da Pampulha. Boa parte dos estudantes, funcionários e professores atravessavam a região da Lagoinha diariamente no trajeto de suas casas até a Escola de forma automática de dentro de seus carros ou no transporte público pela via que, apesar de desafogar o trânsito, tanto impactou a paisagem visual, social e cultural da região.

Jovens designers, artistas visuais e seus professores dedicaram-se, cada um em sua expertise, a observar, pesquisar e registrar suas percepções e dados coletados ao longo do trabalho inspirado nas ideias de Jane Jacobs. Um trabalho que se desdobrou em propostas continuadas a partir dos resultados da pesquisa aplicados em diferentes

disciplinas como Desenho, Modelagem, Performances, Representação Técnica, Tecnologia Social e Território.

O design e a arte são frutos da cultura e da percepção, de um olhar atento à nossa história e nossa memória, em busca da criatividade, de novas propostas e projetos futuros. Entender e vivenciar a proposta de Jane Jacobs para se caminhar a pé pelo espaço público de uma região tão significativa quanto a Lagoinha em Belo Horizonte, proporcionou um aprendizado sobre a riqueza escondida pela modernidade da cidade. Aprender a ver, a sentir, registrar e entender a história para poder reverberá-la, e assim contribuir para um desenvolvimento cidadão mais consciente para os cidadãos contemporâneos e os do futuro.

Referências

BRAGA, Marcos da Costa. **Flavio de Carvalho**: uma contribuição ao campo arquitetônico brasileiro. Revista Intellèctus da UERJ. v. II, p. 1. Rio de Janeiro: Intellèctus/ UERJ, 2005.

DAMAZIO, Vera. Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis. In: MORAES, Dijon de; DIAS, Regina Álvares Correia (Orgs.). **Emoção**. Caderno de Estudos Avançados em Design. Barbacena: EdUEMG, 2013.

FRASCARA, Jorge. **A desmaterialização do Design**. Buenos Aires: Tipografica, 2001.

FREIRE, Cíntia Mirlene Pela. **Do outro lado da linha do trem**: História e intervenções. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

GOMES, Maria do Carmo Andrade. **Omnibus**: uma história dos transportes coletivos em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades americanas**. 3. ed. Belo Horizonte: Saraiva, 2011.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1982.

MORAES, Dijon de; DIAS, Regina Álvares Correia (Orgs.). **Emoção**. Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Emoção. v. 8. Barbacena: EdUEMG, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória, história e a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP**, n. 10. dez. 1993. São Paulo: PUC-SP, 1993.

PENNA, Octávio. **Notas cronológicas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, 1950.

Labor Anonymous de Walker Evans: a fotografia como composição do anonimato na cidade moderna

Cleriston Boechat de Oliveira*

Numa tarde de sábado, durante o verão de 1946, Walker Evans fez um total de 150 fotografias numa calçada no centro de Detroit. As imagens resumem-se a retratos de meio-corpo de pessoas que passaram na frente da câmera de Evans, sem nenhum tipo de abordagem do fotógrafo ou consentimento explícito dos fotografados. Onze dessas fotografias compõem um artigo que ocupou duas páginas da revista *Fortune*, em novembro do mesmo ano, sob o título *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima] (ZANDER, 2016; CAMPANY, 2014), reproduzido abaixo (Figura 1).

* Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e artista visual. Licenciado em Artes Visuais e Mestre em Artes pela Ufes. Atualmente desenvolve tese de Doutorado em Geografia no Programa de Pós-graduação em Geografia da Ufes, sob orientação do professor Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho.
E-mail: tomboechat@gmail.com

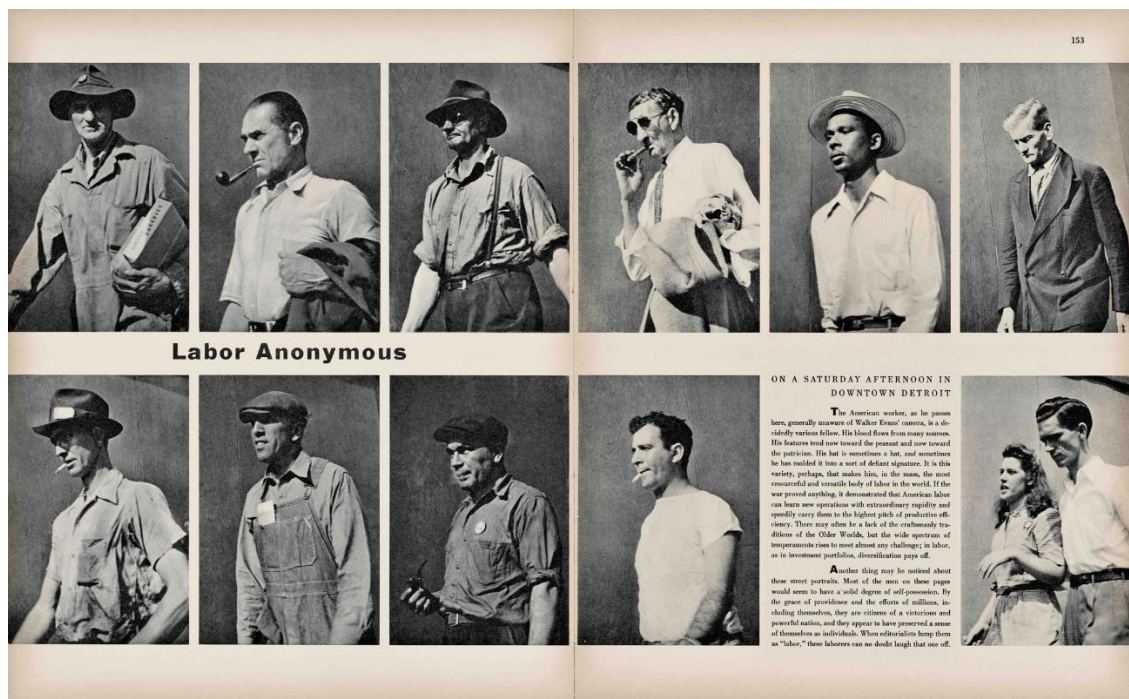


Figura 1 – Reprodução do artigo *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946

Fonte: CAMPANY, David. *Walker Evans: the magazine work*. Göttingen: Steidl, 2014, s.p.

Todas as fotografias publicadas na revista foram reenquadradas no mesmo tamanho e formato vertical; a diagramação configura-se num rigoroso mosaico organizado em grade ortogonal. Um pequeno texto ocupa a área equivalente a de uma das fotografias. Ao final, o que vemos são duas fileiras de imagens, numa sequência em página dupla, com a inserção de uma pequena caixa de texto, na qual lemos:

NUMA TARDE DE SÁBADO

NO CENTRO DE DETROIT

O trabalhador americano, ao passar por aqui, geralmente inconsciente da câmera de Walker Evans, é um sujeito decididamente diverso. Seu sangue flui de muitas fontes. Suas feições tendem ora para o camponês, ora para o patricio. Seu chapéu às vezes é um chapéu e às vezes ele o moldou em uma espécie de assinatura desafiadora. É essa variedade, talvez, que o torna, na massa, o corpo de trabalho mais engenhoso e versátil do mundo. Se a guerra provou alguma coisa, demonstrou que a mão de obra americana pode aprender novas operações com extraordinária rapidez e levá-las rapidamente ao mais alto grau de eficiência produtiva. Muitas vezes pode haver uma falta de tradições artesanais do Velho Mundo, mas o amplo espectro de temperamentos aumenta para enfrentar quase todos os desafios; no trabalho, como nas carteiras de investimento, a diversificação compensa.

Outra coisa pode ser notada nesses retratos de rua. A maioria dos homens nestas páginas parece ter um grau sólido de autodomínio. Pela graça da providência e pelo esforço de milhões, incluindo eles próprios, esses são cidadãos de uma nação vitoriosa e poderosa, e parecem ter preservado um senso de si mesmos como indivíduos. Quando os editoriais os consideram "mão de obra", esses trabalhadores sem dúvida podem rir disso (EVANS, [1946], 2016, p. 95, tradução nossa).

Ainda que as fotografias e a diagramação das páginas tenham sido executadas conforme a proposta do autor, o texto acima difere completamente da versão escrita pelo próprio Evans. Em *Walker Evans: Labor Anonymous*, livro dedicado ao tema do anonimato na obra do fotógrafo estadunidense, e em particular ao trabalho que lhe dá nome, temos acesso a manuscritos e ao texto datilografado enviado pelo fotógrafo para acompanhar as fotografias, o qual foi recusado pela revista (Figura 2).

Num tom mais literário, Evans trata o trabalho como atividade característica de todos os retratados e como um dos aspectos próprios da vida na cidade moderna:

“Mais cedo ou mais tarde”, dizia a frase um tanto boba, “todo mundo vai passar pelas mesas dos cafés na Rue de La Paix”. A cena decididamente mudou. Se for em algum lugar, o cruzamento urbano central agora pode ser em Detroit ou em algum lugar perto das oficinas mecânicas de KOMING (principal cidade industrial da URSS?).

As fotografias nessas páginas foram feitas no centro de Detroit numa tarde de sábado. Sem posar nem pausar, uma seleção razoável de pessoas passa pela câmera aqui. Todos são – num palpite seguro – produtores anônimos. Eles são lubrificadores de máquinas, cozinheiros de pratos rápidos ou executivos de vendas; fabricantes de moldes, vigias, projetistas, galvanoplastas e fisioterapeutas; os soldados, montadores, selecionadores, classificadores, polidores, encaixotadores, carregadores de produtos usinados; servidores desses bens, servidores, por sua vez, de fabricantes de bens.

À sua maneira, uma rua da cidade lhe dirá tanto quanto o seu jornal matinal. Um fato não só vai lhe dizer, mas esfregar em seu rosto: todo mundo trabalha (ZANDER, 2016, p. 25, tradução nossa).

Copy to LABOR PICTURE SPREAD - Walker Evans
(wired from Chicago)

8/23/46 gl

"Sooner or later," the rather silly phrase went, "everybody in the world will pass by the cafe tables in the Rue de La Paix." The scene has decidedly shifted. If anywhere, the central urban crossroads may now be in Detroit or somewhere near the machine shops of KOMING (WHAT chief industrial city in U.S.S.R.?).

The pictures on these pages were made in downtown Detroit on a recent Saturday afternoon. Neither posing nor pausing, a fair-average selection of people passes the camera here. All are -- at a safe guess -- your anonymous producers. They are machine oilers, short-order cooks, or sales executives; die makers, watchmen, blueprinters, electroplaters, and physiotherapists; the welders, assemblers, sorters, graders, polishers, craters, loaders of machined goods; "servicers" of those goods, "servicers" in turn of makers of goods.

A city street will tell you as much in its way as your morning newspaper tells. One fact it will not only tell you but rub into you hard: everybody works.

(end copy)

Figura 2 - Texto escrito por Walker Evans para acompanhar o artigo *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima] e rejeitado pela revista *Fortune*

Fonte: ZANDER, Thomas. *Walker Evans: Labor Anonymous*. New York: D.A.P., 2016, p. 25.

Assim como o artigo publicado na revista *Fortune* em novembro de 1946, hoje temos acesso tanto ao texto autoral reprovado pelos editores como à totalidade das fotografias produzidas para o artigo, atualmente disponíveis no sítio *on-line* do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Ao compilar o artigo publicado, as 150 fotografias e o texto do autor, rejeitado pela revista, temos um material no qual é possível identificar um caráter midiático, definido pelos interesses editoriais da revista *Fortune*, e um caráter autoral, centrado na fotografia de rua de Walker Evans.

O aspecto autoral do artigo é mantido na concepção, produção, seleção e diagramação das imagens, etapas definidas ou executadas pelo próprio Evans; já seu aspecto midiático evidencia-se no texto sem assinatura, redigido e aprovado por redatores e editores da revista *Fortune*, o qual constitui uma explícita propaganda de guerra estadunidense por um meio de comunicação de massa de veiculação nacional. Seja como ensaio autoral ou como discurso editorial, a fotografia assume papel central na publicação. Para além da função comprobatória e testemunhal, as imagens produzidas para o artigo se impõem como fragmentos de realidade em sua aparente crueza e austeridade.

Wenceslao de Oliveira Júnior afirma, a partir do pensamento da filósofa Susan Sontag, que “[...] fotografias participam da construção de nossa imaginação sobre a realidade, sobre o mundo [...], educando-nos em nossas maneiras de pensar sobre ele e sobre nós mesmos [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 257). O autor argumenta que o “[...] caráter instrumental [e] a credibilidade informacional [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 260-261) atribuídos à fotografia apresentam-na como se fora a própria realidade, para além da mera aparência.

Em *Labor Anonymous [Mão de obra anônima]* as fotografias de Evans são validadas por um meio de comunicação de massa que detém o poder de veicular imagens e textos assim configurados como ato político, isto é, como aquilo que é possível ser dito e visto na esfera comum. É Jacques Rancière quem aponta tal atravessamento entre estética e política, o que chamará de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Nesse sentido o geógrafo Antonio Carlos Queiroz Filho propõe a investigação de uma política espacial das imagens, ou seja, do “[...] papel político que as imagens têm efetivado na relação das pessoas com os lugares, com as coisas e com elas mesmas [...]” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 199). O autor argumenta ainda que as fotografias, como produtos culturais, devem ser entendidas como versões de mundo.

Em diálogo com esses autores, interessa aqui pensar como a fotografia de rua produzida por Walker Evans em *Labor Anonymous* [*Mão de obra anônima*] participa na construção de certa imaginação acerca da cidade e de seus transeuntes; ou seja, questionar que entendimentos essas imagens suscitam acerca da cidade que abriga esses transeuntes, ou ainda, que versões de cidades essas imagens produzem a partir dos transeuntes.

É ainda Doreen Massey quem afirma que “[...] identidades/entidades, as relações entre elas e a espacialidade que delas faz parte são todas co-constitutivas” (MASSEY, 2008, p. 30). Desse modo, o artigo, ao intitular-se *Labor Anonymous* [*Mão de obra anônima*], estabelece uma identidade específica para os retratados, e consequentemente constrói uma versão da cidade a partir das imagens.

Das 150 fotografias feitas por Evans nas ruas de Detroit, apenas 11 foram publicadas na edição do artigo em questão. Ou seja, o que vemos é um pequeno recorte dentro de um conjunto de imagens que, por si mesmas, já configuram edição, versão de mundo. Assim, inicio esta investigação a partir das fotografias publicadas na revista *Fortune* (Figura 2).

Os transeuntes fotografados por Evans são apresentados em serialidade, no seguinte padrão: retratos de meio-corpo de pessoas caminhando contra o mesmo fundo neutro, com o mesmo tamanho e espaçamento repetidos numa diagramação de página dupla. No entanto, o rigor na construção desse padrão acaba por evidenciar variações que ora apontam semelhanças, ora diferenças, de modo que os retratados se tornam tipos, ou ainda, estereótipos de certo proletariado.

Ainda que os retratos tenham sido feitos na rua, nenhum dos elementos da arquitetura da cidade aparece. São imagens isoladas dos transeuntes, fotografias que se apresentam como instantâneos de corpos citadinos anônimos, retirados do contexto urbano. Caminham pela cidade no momento em que são flagrados e têm sua imagem capturada pela câmera. No entanto, esses corpos continuam a dizer da cidade, ainda que tudo que tenhamos seja um conjunto de fotografias que retratam sua linguagem corporal, expressões faciais e indumentárias. O que, de fato, não é pouco. A repetição de certos elementos nas imagens e o modo como são apresentados podem indicar que a cidade está sendo construída por trás, ou ainda, a partir desses corpos anônimos.

O que primeiro chama a atenção, no âmbito desta análise, é a presença quase exclusiva de retratos masculinos, na maioria homens brancos. Um único homem negro é retratado, não carregando em si nenhum traço marcante, o que reforça a excepcionalidade da imagem pelo tom da pele.

Semelhantemente, somente a última imagem retrata uma única mulher, e ainda assim acompanhada de um homem. A figura masculina mais alta, em primeiro plano e com a mão que repousa na cintura da mulher, exerce ascendência sobre a figura feminina. Ela é assim apresentada como coadjuvante num contexto masculino. No conjunto, o que vemos são onze homens e uma mulher. Todos eles maiores que ela, a única pessoa conduzida por um homem. Poderíamos dizer, metaforicamente, que essa é mais uma rua com nome de homem. Mas que homens são esses, os fotografados?

Tanto o título como ambos os textos – seja a versão publicada pela revista ou a rejeitada, escrita pelo fotógrafo – afirmam que esses são trabalhadores: “[...] lubrificadores de máquinas, cozinheiros de pratos rápidos ou executivos de vendas [...]”, cogita Evans (ZANDER, 2016, p. 25). A especulação do autor talvez se apresente demasiadamente precisa e, nesse sentido, mais literária que literal, contudo não menos relevante.

De fato, cerca de metade das vestimentas dos homens nessas imagens remete a atividades braçais: macacões, uma camiseta de mangas curtas, camisas amassadas pelo uso e outras com mangas arregaçadas. Roupas de uso cotidiano, associadas à classe proletária. Além da indumentária, a postura dos corpos também participa na construção do retrato e conseqüentemente na recepção dessas imagens.

Das 12 pessoas fotografadas, apenas uma olha para a câmera. No entanto, é exatamente essa a imagem que abre o conjunto das fotografias, a primeira no canto esquerdo superior da página. O homem veste um macacão com sinais de uso e carrega pacotes, o que associa sua imagem à de um trabalhador braçal. Olha desconfiado para a lente da câmera, de modo que seu olhar chega até nós, videntes de sua imagem, 70 anos depois. Também nós somos questionados por sua mirada, considerando que estamos, assim como o fotógrafo, do lado de trás da câmera.

Seu olhar, que denuncia a consciência do ato fotográfico que lhe rouba a imagem, põe em xeque ainda a invisibilidade da câmera em relação aos demais fotografados, mesmo que não a encarem. Já não se sabe quem ilude quem, quem vê e quem é visto. Não é mais possível afirmar quem posa para a câmera ou quem é flagrado por ela. Por fim, o que temos são imagens de corpos anônimos e a narrativa que elas trazem acerca dos transeuntes da cidade.

Retratos construídos pela postura, pelo olhar e pela indumentária dos retratados, as fotografias desses corpos em trânsito são apresentadas como fragmentos imagéticos de uma coreografia citadina própria do trabalhador urbano no deslocamento pela cidade. E mesmo nesse pequeno conjunto é possível destacar alguns tipos distintos.

Dois homens se distinguem pelas feições circunspectas e graves. Um homem de tronco robusto carrega seu paletó num dos braços, rente ao corpo. O olhar franzido pelo sol, as rugas no rosto bem barbeado, o cabelo curto, as entradas da calvície e um volumoso cachimbo lhe conferem uma sobriedade ostensiva de aspecto severo. Outro senhor, talvez o mais velho dos retratados, é posicionado no canto superior direito do conjunto, o último numa sequência horizontal de seis fotografias. Anda com o olhar cabisbaixo e o corpo levemente curvado. A camisa e o paletó abotoados conferem-lhe um ar austero. O rosto ostenta uma expressão resignada, como se levasse no corpo seriedade perante a vida ou o peso dos dias.

Além da indumentária, o fumo é outro elemento presente em quase metade das fotografias, e associa-se, no conjunto, ao próprio caminhar pela cidade e ao intervalo da jornada de trabalho. Na maioria, os fumantes nessas imagens caminham relaxadamente e parecem saborear cachimbos ou cigarros. Dois deles são mostrados lado a lado. O homem com cachimbo na mão tem os ombros relaxados e não aparenta movimento, como os demais. Parece expirar a fumaça no exato momento em que é fotografado, o que lhe confere a expressão tranquila, apesar do olhar franzido pelo sol. Esse homem apresentado como exemplo de trabalhador, exibe um broche na altura do peito, remetendo a campanhas políticas ou sindicais. Ao lado, um homem com camiseta de mangas curtas e cigarro na boca, embora igualmente retratado como trabalhador, contrasta no andar com peito aberto e sugere uma postura jovial e aventureira.

O terceiro aspecto das imagens que gostaria de ressaltar é o recorte individual dedicado aos transeuntes. A imagem do casal acaba por corroborar tal argumento. Ou seja, ainda que o artigo apresente um conjunto de retratos, os retratados são mostrados, na grande maioria, individualmente. Não há interação entre eles. Ao retratar transeuntes fora do contexto urbano e apresentá-los um a um, as imagens reforçam a ideia de uma potencial cidade povoada por indivíduos autossuficientes, para os quais o trabalho bastaria.

Assim, o artigo reforça a relação, apontada pelo antropólogo David Le Breton, do retrato fotográfico com a noção moderna e urbana de individualidade. Para o autor, o sentimento de individualidade na modernidade está associado à urbanização no período da Revolução Industrial, momento no qual a fotografia estabelece-se como imagem moderna. De modo que o retrato fotográfico se torna, para o cidadão moderno, a prova de sua existência singular, “[...] a posse de um rosto, único, o seu bem mais humilde e mais precioso no qual se encarna o seu nome” (LE BRETON, 2019, p. 47).

No entanto, aqui o retrato é subtraído ao retratado. Na rua, sua imagem individual, em suposta função social do periódico jornalístico, é tornada pública. Esses

corpos e rostos são convertidos em imagens que exaltam “a dignidade do rosto em uma sociedade em que o indivíduo acaba precedendo a coletividade [...]” (LE BRETON, 2019, p. 47).

Por fim, a diagramação numa página dupla possibilita a visão do conjunto, e podemos ver todas as fotografias como se num mesmo instante. Contudo, também é possível tratá-las como fotogramas de uma sequência cinematográfica, de modo a inserir as ideias de tempo, intervalo e movimento no conjunto de fotografias. Ou seja, tanto o conteúdo e a forma das fotografias como o modo de apresentação participam na construção da imagem dessa cidade, e mais especificamente, dos transeuntes anônimos.

Vinculadas as fotografias feitas na rua desses anônimos a certa mão de obra, todo e qualquer transeunte se torna potencialmente força de trabalho. De modo que a cidade é convertida numa extensão da fábrica, da indústria, em suma, no prolongamento do local de trabalho dos cidadãos. E o trabalho, por sua vez, é associado às características ressaltadas nos corpos dos transeuntes, convertidos em trabalhadores. Seriedade, sobriedade, resignação, masculinidade. Até mesmo o relaxamento, o descanso e o lazer acabam associados ao trabalho, como merecimento daquele que trabalha, como fruto do trabalho.

E então, novamente, as perguntas: que imaginação espacial essas imagens suscitam? Que cidade(s) abriga(m) esses transeuntes, ou ainda, que cidade(s) esses transeuntes (co)constituem? As imagens publicadas no artigo dão uma versão de cidade austera, masculina, cuja coletividade é formada por indivíduos autônomos, cujos valores estão orientados para o trabalho.

No entanto, se nos debruçarmos sobre as outras 139 fotografias não publicadas, fica ainda mais explícito o aspecto ficcional do artigo publicado como peça jornalística. Isto é, a escolha de determinadas imagens, em detrimento de outras, e ainda o modo como são dispostas são em si elementos na construção de certa narrativa sobre a cidade e seus transeuntes.

Abaixo são apresentadas, num único mosaico, as 150 fotografias feitas por Evans para o artigo (Figura 3). Todas as imagens foram retiradas do sítio *on-line* do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, instituição que abriga o Walker Evans Archive. A partir dessas tantas imagens não publicadas, que outras versões da cidade e de seus transeuntes podemos construir?



Figura 3 – Mosaico composto pelo autor a partir das 150 fotografias feitas por Walker Evans para o artigo *Labor Anonymus* [*Mão de obra Anônima*], originalmente publicado na Revista *Fortune*, em novembro de 1946

Fonte: Sítio *on-line* do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281889>. Acesso em: 15 set. 2020.

No mosaico acima percebemos uma pluralidade de corpos, os quais evidenciam as tantas possibilidades de edições, recortes, abordagens e questionamentos acerca da cidade e de seus transeuntes, mesmo a partir desse pequeno conjunto de retratos.

Aqui gostaria de propor um recorte, dentre tantos outros possíveis. O conjunto de imagens acima mostra 51 mulheres e 118 homens. O que significa dizer que pouco mais de 30% das pessoas fotografadas são mulheres, e outros quase 70% são homens. Ou seja, assim como os homens retratados no artigo – 11 das 12 pessoas ali retratadas –, inúmeras mulheres passaram na mesma rua naquela tarde de 1946, sozinhas, acompanhadas de homens, com outras mulheres ou com crianças. No entanto, reitero que apenas uma mulher é retratada no artigo, e mesmo assim, não está sozinha. Apesar de todas as demais imagens do artigo mostrarem homens sozinhos, nós a vemos acompanhada por um homem.

Massey argumenta que as imagens produzidas desde as origens do Modernismo em meados do século XIX já se caracterizam por celebrar os espaços públicos da cidade, “[...] uma cidade para os homens” (MASSEY, 1994, p. 233, tradução nossa). Para a autora, “[...] uma das figuras-chave [na] experiência dessa [...] modernidade é o flâneur, o andarilho na multidão, que observa sem ser observado [...] irremediavelmente masculino” (MASSEY, 1994, p. 234, tradução nossa).

Descendente da modernidade novecentista, a fotografia de rua de Evans confirma uma versão de cidade semelhante, cujas ruas configuram-se como espaço público majoritariamente masculino. O que problematizo é a participação da fotografia moderna na construção de uma narrativa única acerca da cidade moderna e da própria modernidade. Como argumenta a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie:

[...] insistir somente nessas histórias [...] é superficializar [a] experiência e negligenciar as muitas outras histórias [...]. A história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história (ADICHIE, 2019, p. 26).

Argumento que a seleção das fotografias publicadas no artigo participa de uma narrativa hegemônica, a qual reforça deliberadamente uma versão masculina da rua e do trabalho. O texto que acompanha as fotografias diz literalmente: “A maioria dos homens nestas páginas parece ter um sólido grau de autodomínio” (ZANDER, 2016, p. 95, tradução nossa).

Mas e se as imagens das mulheres fotografadas tivessem sido contempladas na revista? Ou ainda, se apenas os retratos femininos tivessem sido usados no artigo? Então, outras versões de cidade problematizariam o entendimento de que a rua e o mercado de trabalho pertencem exclusivamente aos homens. E ainda, distintas seleções dos mesmos retratos de mulheres trariam à tona distintas questões, desde a vulnerabilidade do corpo feminino nas ruas da cidade, passando pelo olhar masculino para o corpo da mulher no espaço público até as lutas feministas pelo empoderamento.

Ora, não é o caso de uma versão ser mais legítima que as demais, como, por exemplo, uma que incorpore imagens de mulheres transeuntes. Parafraseando Massey em suas proposições acerca da espacialidade (MASSEY, 2008), o que se apresenta aqui é a capacidade das imagens – em particular as fotográficas – de apontar para a possibilidade e a existência de outras versões de mundo; para a diversidade de atores e a multiplicidade de relações que (co)constituem cidades; e para a coetaneidade e o antagonismo das inter-relações nas muitas trajetórias traçadas nas ruas da cidade.

Seria possível, nesse intuito, propor outros tantos recortes na seleção das fotografias de Evans. E se usarmos apenas as fotografias de homens e mulheres afro-americanas? Ou apenas fotografias de passantes que encaram a câmera? E ainda, se cada leitora ou leitor fizer um exercício de edição, selecionando seu próprio conjunto de 11 fotografias dentre as 150 produzidas por Evans, assim como ele mesmo o fez em 1946? Que outras possíveis versões de cidades nascem, coexistem, contrapõem-se, ou melhor, sobrepõem-se nessas imagens? Concluo, não com a configuração de uma seleção específica, mas com o convite às múltiplas seleções, conforme cada pessoa a ler o texto e ver as imagens assim o deseje.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CAMPANY, David. **Walker Evans: the magazine work**. Göttingen: Steidl, 2014.
- LE BRETON, David. **Rostos: ensaios de antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- OLVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. Fotografias dizem do (nosso) mundo: Educação visual no encarte Megacidades. In: TONINI, Ivaine [et al.]. **O ensino de geografia e suas composições curriculares**. Porto Alegre: Mediação, 2014.
- QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Geografias inventadas: travessias, rasuras, devir. In: VASCONCELOS JÚNIOR, R. E. P.; Seeman, J.; SILVA, J. F. **Hierópolis: o sagrado, o profano e o urbano**. Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 199-210.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ZANDER, Thomas. **Walker Evans: labor anonymous**. New York: D.A.P., 2016.

Mística Urbana: o corpo encantado de um jogo

Ana Paula Vieceli*

Introdução

É místico aquele ou aquela que não pode parar de andar e que, com a certeza do que lhe falta, sabe de cada lugar e de cada objeto que não é isso, que não se pode residir aqui nem se contentar com isso. O desejo cria um excesso. Ele excede, passa e perde os lugares. Ele faz ir mais longe, alhures. Ele não mora em parte alguma. Ele é habitado por um nobre eu não sei o quê, nem isso, nem aquilo, que nos conduz, nos introduz e nos absorve em nossa origem.

- Michel de Certeau, A fábula mística

Escrevemos de dentro do confinamento como quem escreve sobre um outro tempo e sente saudades da rua. No isolamento social, provocado pela pandemia da Covid19, quase desistimos de escrever. No isolamento quase desacreditamos que caracteres e palavras podem, hoje, fazer sentir o que outrora, num passado muito próximo, nos era imperativo de convocação para expandir a vida nas cidades – um pequeno movimento, uma rede afetiva, de grande intensidade. De todo modo, forçando o gráfico do medo viral mudar sua curvatura pelos vetores da esperança, aqui estamos para contar o que, embora interrompidos pela força maior de uma pandemia, vínhamos fazendo desde 2018, quando uma *Cigana do Oriente Invisível* foi conjurada para (des)orientar nossos passos através de um jogo.

Chamamos *Arcanos Urbanos* este jogo que, despreendendo-se do espaço restrito acadêmico, apesar de ter sido gestado nele, abria cartas num blog, na cadência temporal lunar, não para ler sorte alguma, não para desvendar aquilo que pudesse estar já escrito, mas para desencadear ações urbanas singulares, de natureza lúdica, poética, com duas pitadas de mística e bruxaria, para escrever *com a cidade*, nossa sorte porvir.

Ainda que, em meio à calamidade que assola o mundo-humano inteiro, estejamos sob o desgoverno encabeçado por uma figura repugnante – que não hesita vociferar explicitamente em seus pronunciamentos irresponsáveis, a necropolítica que pretende pôr em curso – ainda assim, estamos aqui para contar a história do nosso jogo. Contar histórias como forma de habitar o confinamento. Contar histórias como uma forma de

* Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2010). Mestre e Doutorada pelo pelo PROPAR/ UFRGS. Atualmente é Professora Substituta na FAURB-UFPel.
E-mail: anavieceli@hotmail.com

resistir à barbárie. Contar histórias para adiar o fim do mundo, como bem nos ensina Ailton Krenak:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. **E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim** (KRENAK, 2019, p. 26-27, grifo nosso).

O jogo não acabou. Portanto não usaremos o tempo verbal do passado. Ele não se propôs – ele se propõe e ele continuará a ser proposto enquanto um sinal aberto, chamando quem dispuser seu corpo a ouvir o chamado¹. Desde os primeiros sinais emitidos em 2018, o Arcanos Urbanos foi conquistando um corpo coletivo, ativo e colaborativo, disposto a pensar e a viver a cidade, re-conhecendo e problematizando-a de dentro, no interior do seu labirinto, de maneira incorporada e sensível.

A aposta na *experiência*, no *experimento*, na *tentativa* desse jogo, é alimentada pelo fogo teórico de muitos pensadores nômades assim como, também, pelos afetos e perceptos deixados como rastros por artistas errantes. Acreditamos junto à Lefebvre (2008; 2009) que o direito à cidade não é apenas o direito ao acesso àquilo que já existe, mas sim, consiste no direito de *inventá-la*. Essa invenção da cidade não se faz apenas com leis, decretos e teorias, mas sim, nos lança, necessariamente numa *praxis* (LEFEBVRE, 2009, p. 101).

Estávamos cansados de morar em conceitos e, ao mesmo tempo, estávamos ávidos por viver a cidade. Nos perguntávamos, enquanto pesquisadores urbanos, de que adianta tanto saber sobre a cidade, tanta significância e interpretação, se no fim das contas, continuamos a recusá-la? Nós tínhamos pressa, então entendemos que “talvez fosse a hora de parar de falar da cidade enquanto pretendentes de especialistas” (PEREC,

¹ **ARCANOS URBANOS – O jogo dos errantes.** Chamados e disparos em: <<https://arcanosurbanos.wordpress.com>>. Através do blog, é possível cadastrar-se no jogo, comentar as cartas em suas postagens e, também, enviar narrativas. O e-mail arcanosurbanos@gmail.com acolhe o envio de textos, imagens, vídeos e mapas das experiências desencadeadas pelo jogo. VIECELLI, A. P. Arcanos Urbanos: o jogo dos errantes. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul PROPARG-UFGRS, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200610#>.

2001, p. 99). Talvez fosse o momento de dar um tempo na tagarelice conceitual e começar a nos preocuparmos em criar outros modos de vivê-la. Há quem ame a cidade para além de falar sobre ela, há quem ame a cidade e agonize com ela. Esse jogo foi feito para quem ama. Para os amadores², portanto – estes que, antes de mais nada, amam alguma coisa. Nós amamos a cidade. E queremos fazer reconhecer aquilo que há de mais subversivo no amor.

E levamos a sério o chamado seiscentista da Internacional Situacionista³ quando diziam: “Nós insistimos que é preciso inventar novos jogos” (DEBORD; FILLON, 1954, s.p.). Inventamos um jogo enquanto dispositivo de uma prática urbana, que pudesse quebrar os ritmos urbanos utilitários, de produção, da alienação, da não-participação, do modo consumidor de (não)ser (BRUM, 2020). Uma prática cravada no interior do cotidiano (CERTEAU, 2013), buscando recuperar do ordinário e banal, o extraordinário (PEREC, 2008) e, com sorte, produzir nele, ou, até melhor, *com ele*, o extraordinário.

Os jogadores, engajados nas ações propostas por cada carta que se apresenta no jogo, são sempre desviados do tempo Cronos-capitalista, embarcando numa caravana que persegue o tempo Kairós, o tempo oportuno – este que só é agarrado quando nos colocamos disponíveis e acessíveis aos acasos e acontecimentos (AGAMBEN, 2009). E, caminhando ao lado do que a sociedade, pautada pelos valores da produção, possa decretar como *inútil* (ORDINE, 2016), são convidados a perderem tempo para, enfim, ganhar espaço (CARRERI, 2016). Com Guizzo (2019), fazemos coro à pergunta: *que tipo de cidade desejamos habitar?* Coro que se une também a Harvey (2014, p. 28) quando este diz que “a questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoa que desejamos nos tornar” (HARVEY, 2014, p. 28). E, junto ao arquiteto inspirador da cidade lúdica, Constant (1949), apostamos que é preciso experimentar para sondar o desejo.

Diante do cenário urbano contemporâneo, no qual forças políticas e econômicas tendem a conduzir os habitantes ao individualismo e à passividade, a instalá-los em

² “Coloco-me na posição de quem faz alguma coisa, e não mais na de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; suprimo o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escrita, quer dizer, de uma prática; passo a outro tipo de saber, o do Amador, e nisso é que sou metódico” (BARTHES, 2004, p. 363).

³ Grupo de artistas, pensadores e ativistas liderado por Guy Debord. O grupo, foi formado em 1957, reunindo poetas, arquitetos, cineastas, artistas visuais, pensadores e ativistas de diversas nacionalidades, entre os quais Constant Nieuwenhuys, arquiteto de acampamentos ciganos, arquiteto da cidade lúdica Nova Babilônia. Formavam um grupo marginal, anti-acadêmico, que não se acoplava a nenhuma instituição e publicava seus manifestos e textos críticos em revistas, panfletos e em ações públicas. São conhecidos pela sua radical postura em relação à não-participação, à alienação e à passividade dos indivíduos proporcionadas pela cultura da sociedade do espetáculo (DEBORD, 2015).

ritmos acelerados, funcionais e, muitas vezes estéreis, da produção e do consumo, voltamos nossa atenção para o caráter inventivo e poético de ser habitante, com o objetivo de desenvolver, na teoria, mas sobretudo na prática, a questão do habitar junto à comunidade, engajando em um movimento experimental de imperativo ético, estético e político.

Quando a cidade perde sua alma⁴

[...] aí um dia alguém descobriu que, se você não olhasse mais para nada e tomasse atalhos, você chegaria mais depressa: as pessoas tornaram-se obcecadas para chegar lá, correndo, acelerando, olhando para o chão de suas anedotas pessoais e para telas de seus celulares. E porque ninguém mais ligava para as coisas a sua volta, tudo foi ficando cada vez mais feio e desinteressante.

E porque ninguém mais prestava atenção, tudo foi ficando cada vez mais borrado, como se fosse desfocado, indistinto, desmaterializado. As pessoas andavam cada vez mais depressa. Sequer paravam para conversar porque também deixaram de poder ver os outros, e então uma coisa muito estranha começou a acontecer. A cidade começou a desaparecer. Dia após dia, as construções iam sumindo e as ruas ficaram transparentes. E as pessoas continuavam vivendo ali como sempre, agitadas e ansiosas por chegar lá, vivendo nas casas, em prédios e nas ruas, que já não estavam mais ali, porque ninguém mais as reparava.

- Amanda Strozak, O desaparecimento da cidade

Estamos perdendo a cidade. Nunca paramos de perdê-la. Somos testemunhas do nosso próprio tempo e acreditamos ver na cidade os reflexos explícitos de um desaparecimento.

Estamos perdendo a alma da cidade. Nunca paramos de perdê-la para forças invisíveis da ganância desenfreada. Forças parasitárias, cancerígenas, *kamikazes*, dos grandes negócios, dos fantasmas especulativos, do lucro ao infinito sugado da terra, sugada do solo urbano – o caminho que o homem, no limite da sua humanidade, num pacto com o capeta(lismo), escolheu para sugar a vida e convertê-la em grandes quantias imateriais de reais, dólares, ações, para ficarem concentrados nas mãos de poucos poderosos dos quais nunca ouvimos falar, nem vemos seus rostos, e que pouco se importam com os efeitos devastadores de suas práticas – contanto que gerem lucro.

Estamos perdendo a alma da cidade. Nunca paramos de perdê-la nas mãos dos administradores que elegemos para que haja uma defesa contra essa especulação cretina do solo urbano. Mas o poder, mano, o poder corrompe. O que era para ser

⁴ Manifesto GMORK (VIECELI, 2019).

decidido em proveito dos habitantes da cidade, para garantir o seu bem-estar, sua saúde e a sua felicidade, torna-se rapidamente uma descarada bajulação do investimento privado – *dar ao poder econômico toda força, dar a ele governo de território*. Escutamos muito de perto o som da demolição daquela que deveria ser a *nossa* cidade. É mais fácil se fingir de surdo. Mas a cidade está sitiada. Há uma máfia acoplada ao poder público, vendido, traidor, que nos encurrala – e não é de hoje. Para essas duas esferas compactuadas, a cidade se transformou em *cosa nostra*, uma *coisa*, sobre a qual se decide “entre amigos” liberais. Amigos falsos, que seja dito! Interesseiros, criminosos, aliados pelas vantagens do enriquecimento sem consequência. A cidade chega a ser pornográfica na exibição daquilo que podemos sentir como falência ou falácia da democracia. A felicidade, que era pra ser pública, agora é cada vez mais privatizada. A felicidade é facilmente entregue nas mãos dos agentes especuladores do espetáculo, construída de maneira cada vez mais genérica, alisada, pasteurizada, expressa, padrão da construtora x, y ou z, onde os desencantos são celebrados e asfaltados para indústria automobilística passar. Não há ninguém por nós, cidadãos ordinários. E nós, cidadãos ordinários, estamos cada vez mais acuados, enclausurados, entristecidos, com medo ou esquecidos desse nosso lugar por direito e por excelência. Na cidade, somos escravizados sem notar, somos expulsos para as margens, ou somos aprisionados em fortalezas condominiais; somos separados, somos silenciados em nossos corpos, somos agredidos em nossa alma, assassinados em nossas existências singulares e suicidados pelas repressões das nossas diferenças. Somos conduzidos a nos conformar. *Conforme-se!* Produzir e consumir é o ritmo urbano predominante que temos de dançar, é o que nos cabe, e é o que nos resta. Somos domesticados para achar que isso tá certo, e se não resistimos, logo aprendemos a domesticar os outros, apaziguar nosso mal-estar suprimindo, e até mesmo sabotando, tudo aquilo que quer, em nós ou no outro, ser livre para criar outra coisa que escape a essa medonha e fajuta realidade.

Estamos perdendo a alma da cidade. Nunca paramos de perdê-la para um urbanismo que se transforma numa confraria de especialistas. Homens de boa vontade os urbanistas, mas não enquanto se autoneameiam como os únicos que podem falar da cidade – e falam muito – desconvidando e desautorizando os saberes que provêm de outros territórios do pensar, sobretudo aqueles saberes obscuros que provêm da ordinária experiência urbana. Perdemos a cidade quando o urbanista não quer escutá-la em seus rumores, quando recusa o labirinto, quando não se afeta pela própria matéria que investiga, quando se preocupa mais em saber a cidade e se esquece de amá-la. Desde quando esse divórcio entre o amor e o conhecimento na cidade? Nós nos recusamos a divorciar o nosso amor da nossa sede por conhecimento. Queremos ao mesmo tempo conhecer e amar a cidade. Amar simplesmente.

E, no entanto, *estamos perdendo a alma da cidade*. Nunca paramos de perdê-la para os encantos paliativos do nosso conforto. A perdemos para as satisfações nocivas de uma felicidade passiva. Nós, que somos a cidade, ou que deveríamos ser, a perdemos também para o nosso individualismo, nossos hábitos consumistas, nossas cápsulas refrigeradas, nossos veículos egoístas, nosso olhar distanciado. E não percebemos, mas, perdendo a cidade, estamos nos perdendo de nós mesmos.

Estamos perdendo a alma da cidade para o nosso vício rançoso de andar apenas por linhas costumeiras e para *chegar lá* depressa, para o nosso hábito de passar insensivelmente pelos meios dos caminhos. A perdemos quando desistimos da aventura pela seriedade retilínea e patética dos deveres, obrigações e recompensas, como se fôssemos ratos de laboratório, ou animais de circo adestrados. Não nos envolvemos, não nos deixamos envolver. Ninguém mais quer dar ou perder tempo. Então começamos a perder espaço. Perdemos a cidade para a apatia, para a percepção embrutecida dos nossos lugares comuns. Nos tornamos seres autômatos insensíveis, cegos, surdos. Recusamos cheirar e tocar as coisas. Recusamos ser tocados.

Numa cidade onde impera o espaço-tempo do capeta, ou seja, espaços-tempos utilitários, a cada dia morrem um pouco os espaços-tempos onde a alma se manifesta. Nessa cidade desencantada, não temos tempo nem espaço para as alegrias de viver, não damos escuta para as histórias inéditas e surpreendentes, não temos mais histórias para contar, desaprendemos a narrar, nos afastamos das pequenas iluminações que só encontramos ao acaso. Nós evitamos o acaso. Onde e quando encontramos espaços encantados das *inutilidades*? Onde e quando cultivamos a simplicidade? Onde e quando encontramos espaço para os jogos espontâneos do amar, da aventura, do encanto, da fantasia, da imaginação? Onde e quando encontramos os espaços do estar juntos? Quando é que, de fato, estamos juntos? Quando é que fazemos cidade?

Muito do que resta das forças autênticas da vida na cidade é recolhido, chupado para os nossos interiores privados. De repente a cidade se converte numa cidade fantasma, esvaziada de vida. Resta a ela tornar-se o temido lugar do caos, da violência, do temido outro, um verdadeiro inferno. Enquanto acreditamos estarmos seguros em nossos interiores, lá fora tudo fica cinza, abandonado como os muros e as fachadas desprezadas. A cidade desencanta porque nós ficamos desencantados, e o contrário também é válido. Quem é que vai querer ainda reparar, dar atenção a esse amontoado de prédios deprimidos? Nós nos deprimimos também e não sabemos porquê. Tomamos nossos comprimidos, tentamos tapar buracos com paliativos prazeres. Mas a alma volta a solicitar o mundo, e, não encontrando, pouco a pouco nos transforma numa ruína angustiada. O que era para pulsar e expandir, seja aqui dentro, seja lá fora, acaba sendo

obstruído. A alma também se esvai na morte que ocorre no interior das coisas. O envenenamento é geral: agrotóxicos e aditivos alimentares, metais pesados e baterias, lixo hospitalar e esgoto, dióxido de carbono e metano, inseticidas e medicamentos, escapamentos de carro e adoçantes, hormônios e óleo. É por isso que Hillman (1993, p. 19) nos adverte: “A matéria está mais endemoniada do que jamais esteve em qualquer calamidade”. Mas, além disso, a alma se perde sobretudo na forma como nos relacionamos com as coisas. Aprendemos valorizar apenas que é útil, funcional, rápido, produtivo e que gera capital. Atribuímos às coisas no mundo o *status* de objetos para nosso uso. As descartamos frequentemente e tão rápido quando elas são novamente produzidas. Seu valor passa a ser meramente econômico. O que se perde aí?

Estamos perdendo a alma da cidade. Nunca paramos de perdê-la para os fantasmas que retornam viciados e sedentos por vingar sua obstrução. Sem poder se expressar e se expandir, a substância vital e sagrada, tal como água parada, oxida, apodrece, e se torna um veneno. Envenenada, ela retorna para nos assombrar. De repente estamos rodeados de fantasmas. É quando aquilo que devia ser uma potência de animar a cidade, passa a atacá-la. “A alma do mundo está doente. Seus sintomas nos atingem, nos afligem, agriem, falam conosco” (HILLMAN, 1993, p. 7). A cidade adocece. Nós também. Repetimo-nos em agonia, multiplicamos patologias e sofrimentos de uma alma que é reprimida, rejeitada, negligenciada. “Nossos prédios são anoréxicos, nossos negócios, paranoicos, nossa tecnologia, maníaca” (HILLMAN, 1993, p. 12). Os maravilhosos e tão diversos afetos de alegria urbana – nós esquecemos. Reféns da desesperança, perdemos forças para lutar nossas batalhas e começamos a afundar nos pântanos lamacentos de nossas tristezas que são, também, as tristezas do mundo. Uma cidade triste é uma cidade fácil de ser manipulada, fácil de ser vendida, fácil de ser comprada. Uma cidade triste é uma cidade que converte facilmente seus habitantes àquele afeto, hoje talvez o mais difundido, a voz que fala mais alto em todos os meios de comunicação e se manifesta, sobretudo, nas ruas, bem no meio do nosso cotidiano: o ódio crescente nos nossos corações enfraquecidos.

Somos a cidade. O que está fora está dentro também. Se a cidade está envenenada, é porque nós nos deixamos envenenar. Tudo aquilo que é reprimido retorna. E pega você, de um jeito ou de outro, não importa a altura do muro do seu condomínio, ou quantas grades você instalar ao redor de sua fortaleza. Porque, quer você queira, quer não, compartilhamos da alma do mundo. A sua alma não é sua, “a alma é a coisa mais comum que existe” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 7). Quando a alma da cidade adocece, todas as almas adoecem um pouco com ela.

Um corpo que padece

Uma ausência provoca a escrita. O que deveria estar aí não está. Essa ausência atinge um lugar, como uma dor, uma saudade, que não sabíamos bem localizar. Nós a procurávamos incansavelmente em todos os lugares e não a encontrávamos em lugar algum. Melancólicos, olhávamos para a cidade e nos sentíamos apartados dela. Com a dor de um impossível, nos limitávamos a observá-la com olhar distante.

Um dia, acordando de um sonho radioso, abrimos a janela. *E o pássaro de sonho havia chocado os ovos da experiência* (BENJAMIN, 1994, p. 204). A cidade nos esperava. Olhava para nós com olhos ansiosos. Havia nesse olhar qualquer coisa de perdido. Qualquer coisa que estávamos todos perdendo com ela. A materialidade da cidade convocava a nossa, para testemunhar um desaparecimento. Nossa saudade era recíproca.

E como que num sopro de um anjo noturno vindo de parte alguma, o vento sussurrou: *há que se criar um corpo*. Foi assim que, de melancólicos, nos transformamos em místicos. A dor que nos aprisionava na condição de observadores separados do mundo foi atingida em cheio em nossos corações por uma flecha incandescente de amor que transpassou a cidade, e nos pusemos a caminhar e a jogar com ela. *Precisávamos inventar um corpo para colocar no mundo um pouco mais de alma*. Ainda tínhamos o coração partido, mas estávamos a caminho da invenção de um corpo. Cantando a cidade, ouvíamos já a voz desse outro, em nossos corações, pedindo lugar. “Onde quer que fôssemos, seríamos uma cidade” (ROBERTSON, 2014, p. 65).

Quando a alma *pede sua cidade*

Porque estamos perdendo a cidade e nunca paramos de perdê-la, é que nós estamos aqui, agora, abertos nas suas mãos, diante de seus olhos. Nós, esse emaranhado de linhas: eles, elas, eu, você e uma Cigana. Sim, uma Cigana.

Entre eclipses, através de um jogo urbano, essa Cigana esteve materializando-se por aí, nos nossos corpos, nas coisas, nos lugares, nos sonhos, no pensamento, na imaginação. Personagem misteriosa: ela que não sou eu, que não é você, mas que também não é ela mesma sem a gente. Ela é mais algo da ordem de um *movimento*, uma *proposição*, um *chamado*. Ela é um tempo capaz de provocar um lapso mágico, uma pequena sabotagem nas engrenagens de Cronos para que possamos expressar nossa vagabundagem errante, nossa vontade de cidade, nossa mania de perseguir invisíveis e

de reinventarmos a nós mesmos para não perecermos da desesperança diante do “tempo das catástrofes” (STENGERS, 2015, p. 19).

De todos os silêncios, primeiro este. Escolho este que se rompe das gargantas apertadas e caem de pé, no chão, liberando o perigoso verbo anavalhado de uma língua interdita em tonalidade herética e profanatória. Para começar, um silêncio a quebrar. Silêncio do cárcere laringeo, câncer do tempo que se esparrama pela história, que atravessa impune e covarde pelas ruas da cidade, por corredores acadêmicos. ESSE SILÊNCIO. Esse conveniente silenciar, essa incapacidade de escuta desses velhos ouvidos disfuncionais, esse som-nenhum no espaço que faz a mão concentracionária dos que vestem coturnos, paletós, fuzis, motosserras ou currículos lattes, ao tapar bocas, ao calar corações irrigados com as demandas do mundo. ESSE SILÊNCIO. Que afoga navegantes, que atropela mensageiros poetas, que resigna corpos balançantes em ônibus lotados, que aluga sem habitar, que vangloria-se em monumentos erigidos em memória aos silenciadores, que estreita a polifonia em um uníssono alienado, que pisa as flores que ousam nascer no asfalto, que tapa seus ouvidos para não ouvir o chamado, que mercantiliza os valores e transforma tudo que é comum em supermercado, que derruba das escadas, que fecha portas na cara, que faz do aqui um lugar sem arte, que fecha o sinal para os caminhos que sepulta a cidade no cemitério dos vivos, que desertifica a alma encantadora das ruas, que exclui os enigmas sem revolver o hiperboloide, que chove ácido poluído e tóxico, que desgosta das esquinas, que esconde a poeira em baixo dos viadutos, que silencia o que não pode calar. Esse compulsório silêncio mudo no espaço que grita no tempo, grita agora e oxalá grite sempre! Quebrem-se no meio palavras e gestos silenciadores, ditadores, doutores, sedutores, castradores, abusadores, reprodutores de silenciamentos anteriores, rompam-se e estilhacem-se insuportáveis silêncios, obedientes silêncios, cancerígenos, adoecedores silêncios, assassinos silêncios, coniventes silêncios. Dizem que não há silêncio na cidade mas na cidade há muito silêncio, silêncios de todos os silenciados que, inflamados feito chagas, são feridas que os corpos aceitam, mutilações normalizadas, deformações normalizantes, para poder estar aqui, para fazer caber à força, para conformar esses indesejados rumores da vida, anárquica vida, caótica vida, polifônica vida, ruidosa balburdia da vida, incessante marulho da vida, sintomática vida, histerizada vida, infantilizada vida, desencorajada vida, ameaçada vida, abandonada vida...

- SILÊNCIO!

para manter os lugares de poder intactos, para manter o “seu” lugar, pro seu ego gozar dentro da institucionalizada insignificância de um poder forjado na impotência, de uma vida que se quer vazia, e silencia para esvaziar⁵.

Foi preciso que uma doutoranda desertasse, se transformasse em uma mensageira, foi preciso decair dos conceitos para se inscrever na matéria do mundo,

⁵ CIGANA DO ORIENTE INVISÍVEL. *Arcano XXI – O silêncio*. In: VIECELI (2019, p. 534).

foi preciso fincar os alicerces no espaço virtual precário de um blog e foi preciso anunciar o jogo ao planeta. Não tardaram a chegar os jogadores. Foi assim que peixes, pássaros, pessoas, formigas, deusas e deuses, cavalos pretos, seres fantásticos, nuvens e flores foram conjurados para se tornarem, ao mesmo tempo, hospedeiros e hóspedes dessa Cigana que abria cartas, corpos errantes com sede de liberdade e poesia que, dentro do possível de cada um, à maneira de cada um, fizeram desse jogo algo possível. Jogar tornou-se sinônimo de tramar uma rede movente, performar uma efêmera dança urbana, uma *prática experimental de liberdade*, uma criancice que invadiu o espaço acadêmico para dar visibilidade à sagrada existência de um *comum no agora* – nosso tempo, nossa cidade, a sondagem do desejo, e as vozes compartilhadas.

Entre cartas, sorrisos e devaneios, algo resta sem resto. Sobra uma místico-poética, um limiar dos loucos que, na noite e no jogo, saem da posição de cientistas, do afastamento do sujeito e do objeto, e vão viver um pouco disso que não é mais possível definir. Algo que já chamamos de cidade, de metrópole, de urbano, mas que se tornou o vórtice dos modos de existir, uma condição de possibilidade de estar no mundo. Se é assim, engajemos corporalmente nesta produção, pois, o fracasso da utopia da aviação moderna, que só via o mundo em planta baixa, exige uma topografia espiritual. Em tempos em que se corre atrás dos outros com arma na mão para matar, fechamos os olhos, não conseguimos gritar e trememos por dentro. Andar pela noite, se abraçar e conversar sobre onde se está é um modo de respirar, para que, pelo menos hoje, possamos viver, juntos, na cidade, ainda⁶.

O jogo dos errantes tornou-se, pouco a pouco, um corpo coletivo engajado em uma recusa: *nos recusamos a parar de buscar a alma da cidade*. Mesmo agora, e, talvez, mais urgentemente agora – agora que estamos desgovernados e nas mãos dos poderes mais predatórios da vida em todas as suas manifestações, agora que uma certa velha guarda carcomida de espíritos obsedados e ressentidos retornou em desespero e uma sombra coletiva se levantou sobre nós – é agora mesmo que mais queremos buscá-la. Fazemos dessa busca mais do que um objetivo científico. Nós fazemos disso um modo de ser.

Contra a corrente se encontram os que voltam de onde se vai. Contra a corrente se percebe que quem mija nos muros da cidade pode fazê-lo enquanto canta com uma voz maravilhosa. Contra a corrente se percebe o louvor de um culto lado a lado com o chamariz da meretriz (e não são a mesma coisa?). A corrente

⁶ JOAQUIM. *Arcano XI – A escadaria*. In: VIECELI (2019, p. 286).

começa a criar forma - de polícia. Entre luzes, música, odores, o que se destaca são os “homens e mulheres da lei”.

Um cadeado não fecha, e quando fecha não abre. Escrever em trajeto também mostra-se contra a maré, quando os instrumentos para tal se perdem no caminho. Contra a maré, até se vai. Mas não se para. Contra a maré, só em movimento. E é dia de respeitar a maré (ir de encontro também pode ser com respeito). Assiste-se uma briga, uma contenção. [A polícia, sempre e de novo.]

Volta-se ao sabor e favor do vento, que corre do rio. O rio que a cidade nega e renega, mas festeja na figura de sua mãe. Ao sabor do vento, ainda à nossa direita o que nos acompanha não é o rio, mas o muro.

20:00 na cidade com nome de porto que dá as costas pro seu rio que é um lago. 2 de fevereiro, Navegantes⁷.

Nossa batalha pela cidade é espiritual. E nós levamos nossa espiritualidade a sério. No entanto, não compactuamos com uma visão de espiritualidade que não seja material. Não acreditamos que a alma seja algo que esteja fora dos corpos, em outro lugar, em outro mundo. Quando a alma *pede* sua cidade, nós convocamos e ofertamos o nosso corpo. É preciso inventar um corpo. É preciso inventar um corpo para *fazer corpo com a cidade*.

Por uma mística urbana

As cidades nasceram místicas. Em seu DNA, elas contêm os genes do oculto, do culto, do exotérico. As primeiras cidades de que se tem notícia, nasceram em torno de templos, de locais de peregrinação. No crescente fértil, no entre-rios, *mesos potamos*, nasce Eridu. Primeiro como templo dedicado à deusa-mãe Inanna, depois como cidade, construída pelos antepassados dos sumérios que, com misteriosa caravana, ali chegaram e se estabeleceram. A cidade primeva nasceu mística. Nasceu com o culto de Inanna, que é também Vênus, é Ishtar, Astarte e Afrodite. É o feminino. É estrela de oito pontas. Deusa da fertilidade, da sensualidade, da justiça.

A origem de Inanna se perde na noite do paleolítico. É vênus de pedra. Da pedra que se ergueram os primeiros monolitos, os primeiros alicerces. Inanna ganha nome e se corporifica no limite do *pré* com a *história*. Com ela nasce o templo, e com o templo, as cidades. Inanna mora no céu, ela se confunde com as estrelas, conforme as conjunções astrológicas crepusculares. O movimento de descida que Vênus desenha no céu simboliza a descida regular que ela, Inanna, faz até o

⁷ TRADITORE. *Arcano II – Os Navegantes*. In: VIECELI (2019, p. 89).

inferno, onde adquire aprendizado e ganha experiência, conforme a mística suméria. Inanna é do céu, mas é na pedra, na cidade, que ela evolui e transmite conhecimento. A cidade é, portanto, imbuída de uma mística feminina. De qualquer coisa sensível, fértil⁸.

Nossa mística tem como ponto de partida uma decisão de partir. Ela surge de um retiro, nasce de uma fuga que avança na direção de um outro lugar – *sempre indefinido, sempre a ser buscado, sempre a ser criado* – pela impossibilidade de permanecer no mesmo lugar ou, quando esse lugar se tornou insuficiente – da ordem do insuportável. Por toda parte, onde uma mística desponta – seja na igreja católica, seja na cidade, seja na academia – ela aponta necessariamente para a falência de uma ordem estabelecida (CERTEAU, 2015). Algo se passa, no interior dessa ordem, que sufoca, oprime, aniquila o pulsar das forças da vida, daquilo que quer se *expressar* com fervor e paixão na direção de um sagrado que nenhuma instituição é capaz de domesticar. Todo místico sabe que deus, seja qual o nome que ele recebe, é uma *força selvagem*.

A mística foge. No entanto, essa fuga se dá sem abandonar o seu lugar. A dissidência mística reside no ato de criação de outro lugar no mesmo lugar. O místico sobrescreve o lugar insuficiente e insatisfatório que ele ocupa através da invenção de outros *modos de fazer e de falar* o seu amor. Ele se afasta do dogma, sem nunca, no entanto, se estabelecer como um novo dogma. A mística está, portanto, *sempre a caminho, sempre sendo construída, nunca concluída*.

Mística é um *dar lugar* àquilo que pede seu lugar. É um poder de *dizer e criar* outras realidades, um exercício de virar a página e imprimir velocidade, um gesto poético de abrir o espaço, de desguarnecer as fronteiras, de tentar ir sempre mais longe, uma forma que se recusa a seguir a função. A forma, então, segue a ficção. E a mística é uma “ficção que faz andar” (CERTEAU, 2015, p. 310).

Urbanos furores

Sabíamos o que queríamos. Queríamos *fazer cidade*. Sabotamos então todas as forças que nos compeliavam à passividade individualista, e fizemos uma pesquisa sobre a cidade ser *já* uma forma de *fazer cidade*. Ecoamos nas entrelinhas, que o direito à cidade é muito mais do que um direito ao acesso àquilo que já existe: o direito à cidade é o direito de *inventá-la*. Ora, não se inventa uma cidade com base em discursos sobre discursos. A cidade, afinal, não é somente o que se diz dela em termos teóricos e

⁸ ORAPIÉS. *Enviado por Orapiés*. In: VIECELI (2019, p. 23).

conceituais, “a cidade não é apenas uma linguagem, mas uma *prática*” (LEFEBVRE, 2009, p. 101).

Joga-se os dados. Leva-se a sério. Pega-se um ônibus aleatório. E vai-se. E é tão boa a tensão de já não saber mais onde se está. E ir acompanhando as subidas, sentindo o sofrimento do motor do ônibus, o tremor da lataria e dos vidros das janelas. Subir, subir, ter o corpo inclinado para trás e ir fazendo a curva nas esquinas. Aquele vento no rosto, aquela subida, aquele motor. Aquela sensação logo acima do umbigo, a suprarrenal em festa, as microexplosões acontecem. O estado muda, você se altera, a coisa toda altera você no espanto, você se fascina. Você é tocado⁹.

Corpos, corpos em movimento, que corpos são esses que andam comigo a um trajeto desconhecido e cotidiano ao mesmo tempo? Cotidiano descotidiano, o ônibus não muda muito, os bancos são os mesmos, existe o cobrador, o motorista e as pessoas que querem chegar a algum lugar¹⁰.

- Aqui é o fim da linha, moça.

Alguns passam indiferentes. Outros introspectivos. Mas uma coisa eu garanto: há muita tinta transfixada nos muros. Há muitas vozes do in(consciente) eternizadas¹¹.

Se as “forças muito poderosas que tendem a destruir a cidade” (LEFEBVRE, 2009, p. 104) são forças que a desintensificam, a desagregam e colocam seus habitantes na condição passiva de não-participação, o principal problema do urbano seria sempre esse, o da “intensificação da vida urbana” (LEFEBVRE, 2009, p. 88). Ora, não deixa de ser outra forma de dizer o que estamos dizendo aqui, ou o que uma cigana nos disse em sonhos, que *precisamos reativar a alma da cidade*. Se forças muito poderosas tendem a nos entristecer, se estamos produzindo cidades tristes, não há razão nem teoria que nos salve, já nos deixou a pista Espinosa (1983). Apenas uma paixão mais forte e contrária pode resgatar a alegria de nossos corpos urbanos. Então, como dar chance a novas paixões alegres? Como podemos nos intensificar?

Fomos incendiados por Henry Lefebvre (2008, 2009) e Michel De Certeau (2013), que acreditavam que a resposta só poderia estar em algum lugar na dimensão do cotidiano, essa dimensão comum que inclui os corpos exercendo seus variados ritmos. Voltar nosso pensamento ao cotidiano, dizia Certeau, tem o caráter de ser também um

⁹ STELLADIVER. *Arcano IV – O Ônibus*. In: VIECELI (2019, p. 150).

¹⁰ LUA VERMELHA. Op. cit. p. 146.

¹¹ MINERVA. Op. cit. p. 150.

exílio em relação às disciplinas cujo rigor se mede pela estrita definição de limites. E nós podemos afirmar que, esse exílio para o cotidiano, tem a sua potência: o que se perde em rigor científico se ganha em velocidade e dispersão de sementes; o que se perde um pouco em clareza se ganha na ousadia rebelde das imagens. Nossa proposta foi, então, embarcar nesse ritmo, abrir uma outra temporalidade, sabotá-lo com explosões poéticas, bombardear a cidade com uma mística urbana, e expandir nossa subjetividade, como, mais uma vez, nos ensina Ailton:

Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar. [...] Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. [...] vamos pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência (KRENAK, 2019, p. 28-33).

Começamos a pensar numa estratégia de torção de valores como linha de frente na batalha contra nossos grandes inimigos invisíveis, os homens que não amam a cidade, e que a transformam num objeto, ou numa mercadoria desencantada. Seguindo a trilha de apostas deixadas por nosso amigo Lefebvre (2008, 2009), buscamos proliferar, no interior dos ritmos predominantemente cadenciados pela máquina da necessidade e da produção, uma fantasia, uma ficção. Uma microsabotagem de tempo, que pudesse quebrar os ritmos utilitários do cotidiano, ou bem podemos dizer, os ritmos do desencanto, pela instauração de outros ritmos cadenciados pelo desejo, ou bem podemos dizer, ritmos de encantação. Para desertar da condição de melancólicos apartados, individuais, fatalistas, pensamos numa prática que pudesse ser o fermento para reunir e fazer crescer um corpo coletivo; uma que implicasse esse corpo na cidade; uma que fosse capaz de nos encantar para um reencantamento da cidade; uma que pudesse nos colocar a ouvi-la. E, talvez, por fim, uma que pudesse nos colocar a expressar, em coro, uma língua da cidade.

A cidade é algo que fazemos juntos. Descobrir o prazer de ser uma cidade é algo que só poderia ser descoberto no plural. Inventamos um jogo para nos apropriarmos do espaço público e reivindicar nossa cidade. Em estado de apropriação, estado ativo de corpo, arrastamos conosco nossas histórias, nossas marcas, nossas memórias e, ao mesmo tempo, nos deixamos marcar e encantar pelo próprio espaço. Acreditamos que ao reinventar a cidade estamos reinventando a nós mesmos. “A questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoa que desejamos nos tornar” (HARVEY, 2014, p. 28).

Pela prática foi que, no mesmo movimento, *de melancólicos nos transformamos em místicos, e de especialistas nos tornarmos amadores* – estes que, antes de mais nada, amam alguma coisa. Nós amamos a cidade. E queremos fazer reconhecer aquilo que há de mais subversivo no amor.

Entramos no pavilhão. Não resisti, não tinha ninguém olhando. O espaço era imenso, o chão era forrado de sujeira e vidro, estilhaços do abandono. A cor da luz preenchia o espaço e nossas vozes ecoavam. O cais se abriu inesperadamente para nós. Não resistimos em imprimir nosso movimento no espaço. Quando quase ninguém está olhando, o desejo tridimensional da vida é maior que qualquer concertESE. Estávamos dispostas a correr e dançar sobre os cacos de vidro da realidade¹².

Habita-se a escrita. Escrever é uma maneira de morar.

Não defendemos o narrar, nós o celebramos. A aposta que advém desse jogo de traçar linhas em mapas, escrever, capturar imagens, sons, movimentos, formas e cores da cidade é sempre, para além de tudo que se possa dizer disso, uma busca prazerosa por uma produção de um corpo espiritual. Tratou-se sempre, neste jogo, por meio de um baralho oracular de quatro naipes de expressão (texto, mapa, audiovisual, fotografia), convidar a alma jorrar.

Aqui é arte porque eu saio de mim, saio do corpo, simples assim. Eu tô lá. Lá! Do outro lado da cidade; em cada esquina; em cada janela; em cada reflexo. Eu me sinto tão longe e perto desta vastidão de informações. Aqui eu passo despercebida. Sou formiga, talvez nem lida. Aqui é feira menina, tem janela, a cidade acordando, a cidade dormindo, soluçando, rindo, evocando sons. A pequena cidade que ocupa um grande coração. Anatomia do corpo? Ou da cidade? Eu já não sei.

É nessa arte que a cidade concebe a flor, da vida a luta. É por aqui que temos portas abertas, fechadas, sensíveis e visíveis. Daqui eu vejo escadas longe da equidade e da justiça, enxergo corrupção também. É nesse olhar, é nessa vigilância que o desconhecido chega, me sacode! Aqui eu fico nua, tiro as certezas do bolso, me descarrego. Deixo tudo lá, lá! Aqui eu já não sei se sou Tainá, Minerva, cidade. Sou várias, talvez. Aqui é arte porque eu erro, erro o tempo todo. Eu tento, eu estalo, eu perco a cabeça, eu danço. O silêncio vivo desse quadro extenso grita e faz ponderações. As vidas ardem, atijam a curiosidade. Tudo o que sou já não faz mais sentido aqui de cima. Sinto outras

¹² ANA LUZ; STELLADIVER. *Arcano XII – A porta*. In: Op. cit. p. 342.

coisas, outros sopros chegam. E é nessa arte que fico suspensa e teço cambalhotas. Emudeço¹³.

Walter Benjamin (2011, p. 51) nos encanta quando nos faz conceber que a existência da linguagem se estende a tudo, “é essencial de tudo comunicar seu conteúdo espiritual”. A expressão, então, acaba sendo essa comunicação de conteúdos espirituais. Nós estávamos interessados nisso. E é pela linguagem que acreditamos participar do invisível, conversar com a cidade. Trata-se de uma aproximação animista do mundo: o animismo “é a ideia de que com tudo se pode conversar” (BENSUSAN, 2017, p. 22), sendo a conversa, ela mesma, “uma imagem da animação” (Idem, p. 23). E, bom, tudo tem linguagem.

Mas a linguagem não tem a ver com a língua. A língua, essa comunicação pela palavra, é apenas um caso particular e humano da linguagem. A língua é a comunicação humana, mas a linguagem é universal. A língua nomeadora dos homens e a língua sem nome das coisas são oriundas da mesma palavra criadora. Há uma ponte entre elas. Segundo Benjamin (2011), uma proximidade de parentesco em Deus. Para Espinosa (1983) *Deus sive natura*. Para os Arcanos Urbanos, *Cigana sive cidade*.

Uma rua que, à primeira vista, é igual a todas as outras, apesar de nenhuma rua ser igual, se nos atentarmos aos detalhes. E esta possui um universo deles. [...] O churrasquinho do tio, que é restaurante de dia e pagode de noite. Vizinho da “véia louca” que passa o dia sentada na calçada, com os gatos em volta, xingando os entregadores de bebida. Casas, terreno baldio que se converte em depósito de lixo da vizinhança, mato e ruína. Mais casas, arquitetura espontânea, parcelada. Cachorros de rua adotados. O vizinho “louco” que colocou fogo na própria casa. O Bêbado técnico de informática que é coxo e deita na calçada urrando palavrões. Riqueza de gente, de histórias. Quase novela¹⁴.

Quisemos ocupar o espaço. Quisemos trabalhar um processo de cuidado mútuo, envolvendo nossos corpos e o corpo da cidade. Mergulhamos o corpo em caravana no labirinto, numa tentativa herética e fantástica de restituir a alma à cidade e cuidar da nossa. Nossa fantasia mística é deixar um rastro de saúde por onde a caravana passa e, assim, em uma tentativa bruxo-científica, multiplicar antídotos para a epidemia mortífera que se espalha sobre as coisas e as pessoas, levar um raio de luz imaginário e real, surreal, libertando os fantasmas intoxicados do espaço urbano pelo movimento e pela alegria. Quisemos abençoar a cidade, com nosso agir sobre ela, com o espírito livre *ludens*, com o espírito cigana. “Nosso conhecimento imaginativo, o ato infantil de

¹³ MINERVA. *Arcano XIII – Aqui é arte*. In: Op. cit. p. 354.

¹⁴ ORAPIÉS. *Arcano XVI – A Rua*. In: Op. cit. p. 424.

imaginar o mundo, anima o mundo e o devolve à alma.” (HILLMAN, 1993, p. 14). Dissemos que nós nos interessamos por magia. Fizemos experiências mágicas com as palavras. Pelo que acabamos fazendo juntos, nossa caravana de narrativas, podemos vê-la como uma forma artesanal de comunicação. Comunicação no sentido de fazer comum, de compor nossas vozes urbanas.

Ao longo da leitura, atrás dela, alguém chegou e sentou na calçada. Logo que interrompeu sua chamada telefônico-literária, esse alguém aplaudiu. Era um morador de rua. Ele lhe disse “muito bom”. Stella olhou para ele, agradeceu, deu três voltas no orelhão e, na linha de saída, olhou de novo perguntando “curtiu?” Mostrou-lhe o livro e disse “quem escreveu foi João do Rio”. Sentado num recuo da fachada do prédio, com semblante sério, muito calmo, ele repetiu “muito bom”. Não disseram mais nada. Tudo isso se passou muito rápido, no tempo do tempo correndo, mas fixou-se, em Stella, como uma questão que se manteve interrogativa ao longo dos caminhos entre orelhões. A expressão dele era toda plana, com dois olhos muito vivos¹⁵.

A alma pede sua cidade. Aquilo que vive e é animado nos chama. E nós desdobramos esse chamado a outros corpos animados que quiserem conosco participar desse ritual de encantamento. O tempo que secretamos nessa dança, o chamamos de alma. E a dedicamos com amor em oferenda à cidade, que nos espera, sempre.

Termino aqui, nesta cidade colorida e incendiada. Nesta cidade que nunca finda e faz silêncios colossais.

Há quase uma tristeza de abandonar o espaço mágico em que nos colocamos. Mas falamos. Falamos através de calçadas e paredes, muros e postes, numa integração material e imaterial. A alma da cidade se comunica e a prova é que realmente não são necessárias palavras faladas para ouvidos na pele.

E ficamos lá, na beira do lago, pra ver o sol se pôr¹⁶.

Agradecimentos

Aos jogadores que compuseram essa rede efêmera e movente no ano de 2018, Beatriz Arruda, Luis Nenung, Daniel Fernandes, Tainá Suppi, Leonardo Izoton Braga, Eduardo Lanius, Gustavo de Oliveira Nunes, Leandra Tavares de Miranda, Mariana

¹⁵ ORAPIÉS; STELLADIVER. *Arcano IX – O orelhão*. In: Op. cit. p. 256

¹⁶ MINERVA; STELLADIVER. *Arcano XXI – O silêncio*. In: Op. cit. p. 534

Vanuza Vieceli, Jesse Cardoso, Juliana Maria Vieceli, Dani Amorim, Luciana Urbim, Deividson Goulart, Bárbara de Bárbara Hypolito, Xablo Lutz, Laura Pujol, Ana Luísa Figueiredo, Noémie Guenoun, Denise Árvore, Augusto de Magalhães, Matheus Gomes Chemello e Amanda Strozak.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. "Durante muito tempo, fui dormir cedo". In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 363.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, 2011

BENSUSAN, Hilan. **Linhas de animismo futuro**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2017.

BRUM, Eliane. *O vírus somos nós (ou uma parte de nós)*. **El País**, 25 de março de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-03-25/o-virus-somos-nos-ou-uma-parte-de-nos.html?fbclid=IwAR3igExNkReaG-opyMHkroAfqKeJZssLYLcTrnExpFB5x5olH9lnqe7uG6U>>. Acesso em: jun/2020.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. São Paulo: Editora G. Gilli, 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A fábula mística: séculos XVI e XVII**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CONSTANT. *It is our desire that makes revolution*. **Cobra**, n.4, 1949. Disponível em: <https://stichtingconstant.nl/system/files/1949_it_is_our_desire_that_makes_revolution.pdf>. Acesso em: jun/2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: contraponto, 2015.

DEBORD, Guy; FILLON, Jacques. *Résumé 1954*. **Potlatch**, n. 14, novembro 1954. Disponível em: <<http://www.notbored.org/1954.html>>. Acesso em: jun/2020

ESPINOSA, Baruch. **Ética: Demonstrada à maneira dos geômetras**. Coleção Os Pensadores. Tradução J. de Carvalho. 3a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GUIZZO, Iazana. **Reativar Territórios: o corpo e o afeto na questão do projeto participativo**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2019.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

- HILMANN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo: Estudio Nobel, 1993.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2009.
- LEFEBVRE, Henry. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Seguido de um ensaio de Abraham Flexner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- PEREC, G. **Especies de espacios**. Barcelona: Montesinos, 2001.
- PEREC, G. **Lo infraordinario**. Madrid: Impedimenta, 2008.
- ROBERTSON, Lisa. **Cinema of the present**. Toronto: Coach House, 2014.
- STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. Caderno de Leituras n. 62. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017.
- STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- VIECELI, A. P. **Arcanos Urbanos**: o jogo dos errantes. Parte II: Rastros de uma caravana. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul PROPAR-UFRGS, Porto Alegre, 2019, p. 66. Disponível em:
<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200610#>>
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. in: MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. *O animismo maquínico*. In: **Cadernos de Subjetividade** / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PU- C-SP. São Paulo. ano 8. no 13 outubro 2011.

Narrativas de remoção, estéticas da existência

Júlia Maria Costa de Almeida*

Quanto cabe na caixa de mudança?
Os passos da primeira infância?
As paredes pintadas com nossas cores preferidas?
O sangue e a dor desta ferida, aberta à força do trator,
tentando derrubar a história de conquista da moradia.
Elaine Freitas¹

Introdução

Em seu estudo sobre as principais representações sociais suscitadas pelas favelas do Rio de Janeiro, a socióloga Licia do Prado Valladares (2005) nos apresenta uma trajetória cumulativa e contraditória dos discursos e sentidos que as favelas receberam de diferentes atores sociais ao longo dos pouco mais de cem anos de sua existência. Desde o início do século XX, no bojo de um projeto de cidade voltado para a modernização e o embelezamento, sustentado pelo discurso técnico – da medicina, da engenharia e do urbanismo –, as favelas nascentes são transformadas em problemas que demandam tratamento e soluções administrativas, entre elas, a remoção.

No final dos anos 20, uma investida da Prefeitura de Antonio Prado Junior contra centenas de barracos do Morro da Favella – primeira favela carioca e atual Morro da Providência – e a previsão de sua destruição pelo Plano Agache, após uma grande campanha antifavela promovida pela imprensa, são lamentadas nas canções “A favela vai abaixo”, de Sinhô, e “Foram-se os malandros”, de Casquinha e Donga, que inauguram a tematização da favela e das remoções nas letras dos sambas e do cancionário popular em geral:

* Graduada em Comunicação Social pela UFF (1989), possui mestrado e doutorado em Linguística pela Unicamp (1993 e 1998), este último com bolsa-sanduiche na Universidade de Paris VIII (1995-1996). Realizou pós-doutorado em Literatura na Duke University (EUA, 2007), em Estudos culturais, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea - PACC/UFRJ (2012-2013), e em Geografia urbana, na Universidade Federal Fluminense (2016). É professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo, onde atua desde 2003 nas áreas de Linguística e Estudos Literários.
E-mail: almeidajuliamc@gmail.com

¹ Poema inserido na série de documentários *Contagem Regressiva*, de Luis Carlos de Alencar (2016).

A Favela Vai Abaixo

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
que nos enche de carinho o coração [...].

Foram-se os Malandros
Minha casa foi abaixo
Meu cachorro se perdeu
A mulher que eu mais amava
De desgosto já morreu [...].

Ambas de 1928, as duas composições se valem de variantes – “a favela vai abaixo” e “minha casa foi abaixo” – da expressão “bota abaixo”, que ficou conhecida durante a reforma urbana de Pereira Passos, em 1904, quando “mais de setecentas habitações coletivas foram demolidas em curto espaço de tempo”, com o objetivo de “consolidar a inserção do Brasil no modelo capitalista internacional [e] facilitar a circulação de mercadorias” (SIMAS, 2015, p. 2). As remoções de barracos que essas canções entoam constituem mais um episódio na história da urbanização desigual da cidade do Rio de Janeiro.

Mas essa resposta musical, que as pesquisadoras Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier (1998, p. 61) consideram refletir “para além dos laços de pertencimento ao lugar [...] a especificidade de uma história marcada por conflitos, preconceitos e estigmas, resistência e vitalidade”, serve para marcar o confronto, já consolidado nos espaços urbanos cariocas do início de século XX, entre distintos imaginários socioespaciais. Ou melhor, entre o que Jorge Luis Barbosa (2012, p. 39) chama de, por um lado, a “força imaginária redutora das diferenças e, sobretudo, legitimadora das desigualdades socioespaciais” e, por outro, os “recortes urbanos populares [dentre os quais] as favelas [que] são, sem dúvida, os principais lugares de contraponto”. Não é por acaso que é a música popular e, especificamente, o samba, o ritmo que nasceu nessas “pequenas Áfricas” espalhadas pelo Rio de Janeiro, nesses espaços de convivência e sociabilidade da diáspora negra na cidade (SIMAS, 2015), a acolher o lamento da casa que vai abaixo.

O propósito deste texto é apreender, no contexto do Rio de Janeiro do século XXI, que volta a remover suas favelas em proporção significativa, expressões estético-políticas que nos permitem aprofundar a percepção sobre as representações e intervenções dos grupos populares nos processos de remoção que os atingem. O

capítulo se inicia com uma breve contextualização sobre as remoções recentes no Rio de Janeiro para então tratar dos contrapontos a esse imaginário estetizante, mais especificamente das intervenções de Cosme Felippen, morador e liderança política do Morro da Providência, que constitui um dispositivo de luta pela permanência dos moradores na favela e que combina formas literário-musicais e performáticas. Essas narrativas a contrapelo constituem um manancial rico para a interlocução e reflexão, fragmentos de um imaginário urbano que se conduz pela memória coletiva e pelos laços, não pelo progresso e pelo consumo, contraponto necessário, simultaneamente cultural e político, à cidade que remove.

Rio, cidade que remove

Graças ao estudo monográfico de Lucas Faulhaber, publicado acompanhado de diversas entrevistas a líderes comunitários, com título SMH 2016 – *Remoções no Rio de Janeiro* (FAULHABER; AZEVEDO, 2015), podemos dimensionar o que significou para as favelas o processo de reordenamento urbano planejado e executado desde os anos 90, que encontrou na preparação da cidade para os megaeventos a justificativa ideal para propor a “redução de 5% da área favelizada da cidade, tratando das questões ligadas a esses assentamentos como questão paisagística ou ambiental” (FAULHABER; AZEVEDO, 2015, p. 28). Em análise comparativa dos planos estratégicos para o Rio entre 1995 e 2012, os autores nos mostram como sucessivas prefeituras mantêm a orientação para inserção do Rio em um mercado global de cidades, em que os Jogos Olímpicos fazem parte desse aumento de capital simbólico e projeção internacional.

Segundo Raquel Rolnik (2014, p. 66), a organização de grandes eventos esportivos, desde 1980, tem sido associada a processos de transformação urbana “com participação crescente das corporações privadas na promoção dos Jogos e nas mudanças ocorridas na política urbana”. Sobretudo a partir de 1990, a realização de megaeventos tornou-se uma chance para que operações imobiliárias possibilitadas pela lógica do legado urbano avancem sobre legislações e marcos regulatórios. A situação não seria, segundo a autora, diferente no Rio Olímpico, que já dispõe de um tecido urbano capaz de agravar as consequências dessa lógica para os mais pobres, pelos processos de remoção e gentrificação que carrega.

No Brasil todo, essa lógica de “desposseção dos ativos territoriais dos mais pobres” (ROLNIK, 2015, p. 12), que ganhou fôlego com a Copa do Mundo, colocou em situação de remoção não menos que 170 mil pessoas, muitas realojadas em distantes áreas periféricas, outras lançadas na vulnerabilidade do aluguel social, muitas que insistiram em permanecer e lutar por seu território, tantas que desistiram e foram para

as ruas. Remoções que têm ocorrido, em geral, sob a chancela e falta de registros e respostas dos governos e à custa de violações de direitos, desinformação, ameaças e segregação dos pobres nas periferias distantes.

No Rio de Janeiro, os números de removidos entre 2009 e 2013 superam em muito os de épocas emblemáticas, como as de Pereira Passos e Carlos Lacerda: segundo dados da Secretaria Municipal de Habitação, foram removidas 67 mil pessoas, enquanto Pereira Passos removeu 20 mil pessoas e Carlos Lacerda, 30 mil (FAULHABER; AZEVEDO, 2015). Essa prática quando não é negada no discurso das elites simbólicas – para as quais o Rio de Janeiro desde os anos 70 não remove mais suas favelas e, quando o faz, em proporção não significativa – é justificada pelas necessidades: riscos, interesse público, megaeventos. O número de remoções no Rio chega a 77.2016, conforme o Dossiê do Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, *Megaeventos e violações de direitos humanos no Rio de Janeiro* (2015, p. 21), para quem as “áreas ditas de risco e de interesse ambiental” são “parte da estratégia da prefeitura de promover a renovação urbana, a expansão imobiliária e o potencial turístico, envolvendo a remoção de famílias de baixa renda”.

E foi justamente neste momento de aprofundamento das contradições, que renova essa visão estetizante e modernizante da cidade, que "o fazer da cultura como um processo inacabado e incompleto do sujeito consigo e com os outros em territorialidades do devir" (BARBOSA, 2014, p. 131, grifo do autor) abraçou diversas possibilidades expressivas e técnicas – documentários, depoimentos, poemas, canções, grafites, postagens, esculturas – e fez da autorrepresentação da favela e de seus moradores uma voz dissonante às narrativas oficiais sobre os significados da cidade, de seus territórios, de suas memórias, sociabilidades, pertencças:

Nas favelas, as práticas culturais institucionalizadas ou não, individuais ou coletivas, autônomas ou vinculadas a grupos, são modos plurais de manifestação de sujeitos concretos, que visam significar suas vidas e suas formas de lidar com o cotidiano. São, na sua complexa composição, *estéticas de atitude política* que se revelam como referências fundamentais para as disputas de imaginário sobre o sentido da cultura e da própria cidade (BARBOSA, 2014, p. 138, grifos do autor).

Nesse sentido, há um polifônico contradiscurso à retórica de urbanização e revitalização sem remoções da Prefeitura², no âmbito da resistência para permanência nas favelas, de que passamos a nos acercar.

² Na terceira edição da revista *Porto Maravilha*, o então Secretário de Desenvolvimento, Felipe Góes,

“Estéticas de atitude política”

Desde nossa investida nos romances *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2013), e *Texaco*, de Patrick Chamoiseau (1992), que ficcionalizam processos de remoção no contexto da segunda metade do século XX em cidades do Brasil e da Martinica, encontramos uma perspectiva radicalmente distinta daquela com que nos habituamos a ver os sujeitos removidos, em geral nas mídias e através das notícias. Na literatura, a fala interna ao processo de remoção permite que essas narrativas expressem uma relação muito particular com o espaço narrado, em que o território é percebido *de dentro* e a partir da cadência própria às sucessivas violações de direitos impostas – o anúncio do despejo sem tempo hábil, a desinformação sobre os fatos, as ameaças, a pressão política e psicológica, a retirada dos serviços públicos etc. – a que a resistência das pessoas e outras condições conduzem ou não ao despejo, como desfecho. Essas narrativas constituem, assim, um tipo de cronotopo do deslocamento forçado, entendendo por esse conceito de M. Bakhtin: “imagens estéticas [...] unidade na qual determinações temporais e espaciais são inseparáveis e nas quais emoções e avaliações têm papel importante” (KEUNEN, 2015, p. 61).

Uma primeira hipótese sobre essas “imagens estéticas” que ganham corpo em diferentes linguagens é que, assim como propõe Florencia Garramuño (2014) sobre a arte contemporânea, essas experiências também se inscrevem numa tendência de ativação *não específica* dos meios artísticos, sobretudo numa continuidade do estético e do político. Constituem-se de formas relativamente frágeis e sustentadas pelo afeto, mas que, em nosso caso, encontram sua força na história comum, na permanência e na luta pelo território, à diferença do material artístico de que Garramuño (2014, p. 28) expõe as marcas do despertamento à subjetividade, à nação, à língua.

Para pensar a permanência e o pertencimento como categoria chave dessas experiências estético-políticas, vale trazer o entendimento que tem Rogério Haesbaert (2014) sobre os diversos processos de deslocalização contemporâneos, quando pensa a territorialização (material e imaginária), a desterritorialização e a reterritorialização nas condições de desigualdade socioespacial, invertendo as interpretações que expressam

apresentou o projeto do Porto Maravilha como o “que pretende trazer novas opções de moradia, trabalho, transporte e lazer para os que ali vivem” (n. 1, mar. 2010, p. 2) e, na terceira edição, o Plano Municipal de Integração de Assentamentos Precários Informais, o Morar Carioca, foi apresentado como o que “pretende urbanizar todas as comunidades da cidade até 2020”, [...] “no caso de locais onde não será possível urbanizar, os moradores serão reassentados por meio do programa de habitação popular do governo federal Minha Casa, Minha Vida” (n. 3, mar. 2010, p. 2). Disponível em: <http://www.portomaravilha.com.br/revista>.

sempre positivamente os processos contemporâneos de mobilidade e multiterritorialidade: “muitos, no lugar de partilharem múltiplos territórios, vagam em busca de um, o mais elementar território da sobrevivência cotidiana” (HAESBAERT, 2014, p. 17).

É, assim, que uma cultura da permanência floresce nesses espaços populares ameaçados, fundamentalmente coletiva e política, encontrando na afirmação necessária da morada como espaço de existência comum e relação comunitária o mote de sua luta legítima. Morada, tal como concebe Jorge Luis Barbosa (2012, p. 105, grifo do autor), refere-se aos

processos complexos de identificação como *um ato de pertencer àquilo que nos pertence [...] a morada não é apenas um lugar físico que se habita – ela é, sobretudo, um espaço de comunicação. E, em se tratando de espaços populares, por mais precária que se nos apresente a sua forma-aparência, não podemos desconsiderar as vivências compartilhadas pelo grupo social que os animam com suas histórias e, por meio delas, possibilitam que os indivíduos e grupos sociais se posicionem no mundo.*

Uma luta simultaneamente pelo próprio e pelo comum, pela permanência de si e da comunidade, uma luta pela cidade, como afirma a personagem Marie-Sophie Laborieux, líder comunitária, no romance *Texaco*: “[Texaco] minha obra, nosso bairro, nosso campo de batalha e de resistência. Ali levávamos adiante uma luta pela Cidade, começada já havia mais de um século” (CHAMOISEAU, 1993, p. 33).

Poesia como ato político: Cosme Felippen

Desde o fim do século XIX, o Morro da Providência, que tem sua origem na ocupação por combatentes da guerra de Canudos e por removidos do “bota abaixo” de Pereira Passos, encarna o que, segundo Licia Prado Valladares (2005), seria o sentido fundador das favelas cariocas: referidas ao morro em Canudos onde floresce a planta *favella* e que foi decisivo para a resistência, encarnam a metáfora do bastião.

Por ser parte da zona portuária, a Providência integrou junto com os outros morros da região – Conceição, Saúde, Livramento, Pinto e Gamboa – o Projeto Porto Maravilha, principal área de reordenamento urbano no contexto olímpico, tendo a Providência recebido da Prefeitura um projeto de abertura de vias e espaços de visitação e implantação de teleférico e plano inclinado. Esse plano de “urbanização” levado à comunidade, sem uma participação prévia dos moradores e com pouca informação disponível, implicava a remoção de 832 casas, justificadas em parte pelas

obras, em parte por motivos de risco, posteriormente refutados por contralaudos na justiça. Tratando-se da remoção de aproximadamente 1/3 da população da favela, o projeto foi questionado por moradores, associados ao Fórum Comunitário do Porto e apoiados pela Defensoria Pública, que conseguiram uma liminar contrária às obras e às remoções, sendo executado apenas o projeto do teleférico.

Entre os moradores contrários aos planos de “urbanização” e remoção da Prefeitura para a favela, esteve Cosme Felippsen, liderança jovem da favela, que participou e participa ativamente da luta pela moradia no Rio e que desenvolveu uma forma de intervenção estética nos espaços políticos da cidade que pudemos acompanhar em visitas à Providência e a outras favelas, mas também em eventos e manifestações. Chamamos essa forma de intervenção de dispositivo estético-político, pois se trata da fertilização cruzada entre literatura, música e performance que Felippsen aciona nos espaços da política: um poema (um “texto”, segundo o autor) e uma performance (“uma cena de uma peça”, como a descreve), costurados por canções emblemáticas sobre favela, entoadas com o pandeiro, apresentados em conjunto ou em partes em diversos espaços políticos, desde pequenas ações em/entre favelas a grandes manifestações, em geral associados à fala política.

O poema “Gringo”, feito na época da construção do teleférico, constitui a forma discursiva principal desse dispositivo estético-político. A apresentação do “texto” é, em geral, antecedida por uma breve explicação sobre seu título, que Felippsen diz ter tirado da difundida narrativa sobre a origem da palavra “gringo”, quando os mexicanos, em guerra com os americanos, teriam dito “green go”, “saíam verdes”. A transcrição abaixo do poema foi feita a partir de uma gravação durante visita em áreas de remoção da Providência para pesquisadores, guiada por Felippsen, em novembro de 2015. Tendo como cenário um pequeno largo de casas marcadas na Pedra Lisa, ele nos deu a conhecer, a plena voz, o poema

Gringo

Lá vem eles, os homens brancos.
Me oferecem pentes espelhos e outras coisas,
mas eu não quero pente,
eu não quero me pentear,
tem algum problema nisso?
Lá vem eles, os homens brancos.
Me oferecem espelhos,
mas os nossos espelhos são os nossos rios,
as nossas cachoeiras...
Agora, eles sim, eles precisam de espelhos

porque eles têm cara de pau e não se veem,
não se notam.
Lá vem eles, os homens brancos.
Me oferecem teleférico, plano inclinado
e outros planos.
Mas eu, eu não quero teleférico.
Eles sim, eles querem teleférico,
eles querem subir a favela e não querem se cansar.
Mas as nossas vós, as nossas mães
subiam com lata d'água na cabeça
Lá vai Maria, lá vai Maria.
Elas não tinham Kombi, não tinham carro
e muito menos teleférico,
mas tinham a força de Canudos e da favela.
Lá vem eles, os homens brancos.

Outras duas vezes vi o poema ser apresentado, então em espaços políticos, ambas em junho de 2016: quando Felippsen discursou do alto de um trio elétrico em grande manifestação na Avenida Rio Branco e na intervenção que fez na Vila Autódromo, na ocasião de uma roda de leitura sobre literatura e remoção, em que várias lideranças comunitárias relataram os processos de remoção e as conquistas em suas comunidades³.



Foto 1 – Apresentação de Felippsen na Vila Autódromo

Fonte: Acervo próprio.

³ Em seu depoimento ao episódio Zona Portuária, do documentário *Contagem Regressiva* (ALENCAR, 2016), Felippsen também apresenta o poema “Gringo” do alto do Morro da Providência.

Pequenas variações ocorrem no modo como o poema é apresentado: o verso “mas eu, eu não quero teleférico” aparece na Vila Autódromo na primeira pessoa do plural: “mas nós não queremos teleférico”; e também o trecho cantado do fragmento da canção “Lata D’Água”, “lá vai Maria, lá vai Maria”, passa a ser entoado desde “lata d’água na cabeça / lá vai Maria, lá vai Maria”. Isso para dizer que o poema tem uma forma relativamente estável, passível de modificações contextuais. Sua poesia tem relação estreita com o universo da oralidade – foi transcrito por ele apenas a pedido de amigos –, com o corpo, a voz, o público o espaço público, a cidade.

Nele, a conhecida cena dos colonizadores europeus que enganam os indígenas com presentes sem valor serve como metáfora para a cena atual de políticos e funcionários da Prefeitura que chegam à favela, com seus “planos”, no caso, o teleférico e o plano inclinado, mas que já foram pentes, espelhos... Todo um trânsito entre povos fazendo a conexão da diáspora negra com índios, mexicanos, e devolvendo ao “homem branco” esse olhar reverso, espelhado, que põe à luz seus interesses velados na oferta que propõe. Recusar a lógica do poder público, que desconhece a história e a força do território e de sua gente, especialmente de suas mulheres, homenageadas pelo eu lírico do poema: mães e avós que fizeram do morro, morada, com a força de seus corpos, herança de Canudos; outra sobreposição de tempos e histórias que oferece uma contra-imagem da mulher negra de favela que sobe o morro com a lata d’água, no seu combate cotidiano.

O poema expressa, assim, a recusa ao imaginário urbano dos “homens da prefeitura” que, como contraparte à oferta do teleférico e do plano inclinado, incluem a remoção de aproximadamente de 291 casas da comunidade para realização da obra, fora as consideradas em “áreas de risco”. Em sua fala sobre as remoções na Providência, em roda de conversa na Vila Autódromo, em 2016, Felippsen indaga por que o teleférico, que foi a única obra do plano original da Prefeitura autorizada pela Justiça, só foi inaugurado em 2015, tendo ficado sem uso por anos depois de pronto e tendo, quando em uso, períodos de interrupção dos serviços de modo inexplicável e súbito, como se sua prioridade não fosse mesmo o transporte dos moradores. O fim desses serviços logo após as Olimpíadas parece realmente por fim às dúvidas.

Mas integrando um dispositivo maior, o poema é parte de uma sequência, em que a performance e as canções sobre favelas (“Barracão de Zinco”, “Opinião” etc.) têm lugar. Nas duas gravações que fiz dessas apresentações, a ordem se altera: na Providência, poema, seguido de performance e do samba “Opinião”; na Vila Autódromo, com audiência ampliada de lideranças comunitárias, canção “Barracão de Zinco”

(acompanhada pelo pandeiro), seguida pela performance, a que sucede então o poema. Mas de que se constitui a performance?

Uma das características da violação de direitos nas remoções no Rio contemporâneo foi o uso do *spray* para marcação de casas a serem destruídas, e seus moradores, removidos. A sigla SMH – Secretaria Municipal de Habitação, inscrita sem qualquer informação prévia nas paredes das casas das favelas, significou para muitos o início de um processo de muito sofrimento, pressão psicológica e opressão, o que motivou inclusive o documentário *Casas Marcadas* (2012), de Adriana Baradas, que retrata o modo autoritário e desrespeitoso com o qual a Prefeitura abordou os atingidos. A performance de Felippsen trata do momento da marcação, de uma conversa entre morador e assistente social da Prefeitura. O quadro abaixo transcreve duas realizações da performance gravadas, como já dito, primeiramente na Providência, para pesquisadores, e na Vila Autódromo, para lideranças de favelas:

Providência: Poema + Performance + Samba “Opinião”	Vila Autódromo: “Barracão de Zinco” + Performance + Poema
[Poema]	[Canção: <i>E pedindo socorro, a cidade...</i>]
Não, vocês não vão tirar nós daqui!	Quem é você?
Vocês não vão tirar!	Ô Ô psi, você é da Prefeitura, né?
Vai marcar SMH lá na Zonal Sul,	Tá marcando minha casa porque?
lá no Planalto, lá em Brasília.	Vai marcar SMH lá na Zona Sul,
Aqui você não vão marcar SMH!	vai marcar SMH, no Planalto,
Vocês não vão tirar a gente daqui,	Em Brasília.
nós temos história aqui.	Psi, larga esse spray!
Vocês não vão tirar,	Não vou [bate na mesa],
essa favela tem história.	não vou sair daqui,
Vocês não vão tirar nós desta favela!	isso aqui é meu chão,
Prefeitura nada,	isso aqui é minha terra.
que que tu tá com esse spray aí?	Eu não vou sair da [joga grama]
Tu tá com este spray marcando o que aqui?	Eu não vou sair daqui!

<p>Tu vai marcar com esse spray na sua casa!</p> <p>[Canção: <i>Podem me prender.....</i>]</p>	<p>Sai seu infeliz, Assistente social nada é você. Você estudou para quê? Para remover? Assistente social Assistente social Assistente social Você não vai me remover, não! Você não vai me remover, não! Você não vai me remover daqui, aqui eu tenho história, a minha escola de samba é daqui. Aqui eu tenho história, eu tenho orgulho no meu peito, rapá Colé? vai embora! Ó, larga esse spray, larga esse spray, seu infeliz.</p> <p>[Poema]</p>
--	--

Quadro 1 - Transcrição minha das duas versões do texto da performance de Cosme Fellipsen.

Fonte: Elaborado pela autora.

De novo, a chegada do “homem da Prefeitura” na comunidade, como no romance *Texaco*, de Patrick Chamoiseau – que é um longo diálogo entre o urbanista e a líder comunitária – e no próprio poema “Gringo”, constitui a matéria que deve ser tratada pela arte, pela encenação pública e política dessa interação fundamental entre os distintos imaginários em disputa. Na performance, a corporalidade e a voz do morador contracenam com a/o assistente social, que nada diz, mas cujo gesto pressuposto representa o ato de fala institucionalizado que transforma uma morada em “casa marcada” e própria para remoção e demolição. A cena narrada atualiza os elementos da vida social e urbana em uma sociedade atravessada por conflitos e diferenças sociais.



Foto 2 – Performance

Fonte: Acervo próprio.

As execuções da performance, por se fazerem fora do palco e nos espaços do cotidiano, abrem possibilidade de uma indefinição entre realidade e ficção; assim funcionários da obra e moradores, na Vila Autódromo, surpreendem-se durante a apresentação com o que parece um embate real. Como afirma Garramuño sobre outros “frutos estranhos” da arte contemporânea, trata-se de perfazer “uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma” (2014, p. 22). Essa cena de resistência de um morador à presença e ação da Prefeitura, atualizada no plano estético, retém a voz do morador e os sentidos do território que a Prefeitura, em seu modo de intervir, desconhece ou desconsidera. Ecoando em outras favelas, a performance ganha, com o improviso, novos elementos, como a grama, que é arrancada do chão da Vila Autódromo quando Felippsen afirma “isso é minha terra”, dissolvendo toda particularidade em uma comunidade de experiências, constituindo o sujeito político e público dessa luta particular e coletiva, pessoal e impessoal pela cidade.

Palavras finais

Alguns trabalhos têm apontado a racialização nas remoções recentes, com saída mais expressiva dos moradores negros de favelas atingidas e maior custo pessoal para as mulheres negras, ainda que o poder público não tenha visibilizado isso em números

(PIRES, 2016). Esse maior deslocamento da população afrodescendente no Rio contemporâneo, não quantificado, subterrâneo, deixa para a arte e a pesquisa (por vezes, conjugadas) a tarefa de lhe revelar os contornos, os sentidos, os silêncios e os embates. Nessa estética contemporânea de resistência à remoção, que aqui apenas começamos a cartografar, reencontramos alguns dos elementos que já produziam sentido em outras narrativas de remoção na diáspora africana nas Américas.

Primeiro, a imagem estética ou cronotopo (como inscrição espaço-temporal e afetiva) do confronto entre o morador e o representante do poder público, que só aqui ganhou duas versões: no poema de Felippsen, com a chegada do “homem branco” no território com seus planos e interesses; em sua performance, a entrada do poder público nas favelas para marcação das casas. Nos dois, a repetição da cena de enfrentamento direto às forças da administração pública e do poder jurídico, a quem são relegadas as decisões sobre os conflitos fundiários urbanos e as ações de despejo. As representações que estas e outras narrativas fornecem do poder público – o “homem branco” e o assistente social, aqui, “o homem da Prefeitura”, em *Texaco*, “o bicho pesadão” ou o trator, em *Becos da Memória* – parecem querer dizer o quanto o poder público exerce, nesses processos, a função contrária a que deveria ser a sua, de zelar pelos direitos dessas populações, e a violência que essa deformação carrega. Uma verdadeira força de arruinamento físico, material e simbólico, que em muitos casos chega a concluir sua tarefa de aniquilamento dos sujeitos removidos: não são poucos os casos de morte nos processos de remoção, tanto nos que a literatura atualizou, quanto na experiência contemporânea do Rio.

Se o “homem da Prefeitura” é a encarnação da violação contra o corpo e a morada, as mulheres de favelas são, por outro lado, o esteio dessas vidas e territórios. A homenagem feita no poema “Gringo” às Marias com suas latas d’água, “que tinham a força de Canudos e da favela”, encontra eco e ampliação nas esculturas que homenageiam as quatro mulheres da Vila Autódromo, no Rio de Janeiro, cujos corpos (por vezes violentamente agredidos) e casas (demolidas) foram o emblema da violência do poder público no processo de remoção da Vila, mas também da potência de viver e resistir: D. Jane, D. Conceição, D. Heloisa e D. Penha.

Buscávamos uma estética da resistência à remoção e nos deparamos com uma estética da existência: à tentativa recorrente de fragilizar o corpo, pela perda da morada e dos inúmeros direitos que a ela se associam, verdadeira tentativa de arruinamento físico e simbólico, Felippsen e outros moradores devolvem à sociedade essa contra-imagem da virtude física e discursiva, um *ethos* do sujeito favelado que nossos

imaginários dominantes desconhecem e desconsideram, mas que insistem em afirmar sua existência e seus laços de afeto.

Referências

BARBOSA, Jorge Luiz. Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro. **PragMATIZES Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 7, p. 130-139, 2014.

BARBOSA, Jorge Luiz. Da habitação como direito ao 'direito à morada'. In: SOUZA E SILVA, Jailson; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius. **O novo carioca**. Rio de Janeiro: Morúbula Editorial, 2012, p. 93-107.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DOSSIÊ MEGAEVENTOS E VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS NO RIO DE JANEIRO. **Olimpíadas Rio 2016**: Os jogos da exclusão. Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.childrenwin.org/wp-content/uploads/2015/12/Dossie-Comit%C3%AA-Rio2015_low.pdf. Acesso em: 10 set. 2016.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FAULHABER, L.; AZEVEDO, L. **SMH 2016**. Remoções no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. **Estranhos Frutos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

KEUNEN, B. A imaginação cronotópica na literatura e no cinema: Bakhtin, Bergson, e Deleuze em formas de tempo. In: BEMONG, N.; BORGHART, P.; DOBBELEER, M.; DEMOEN, K., KEUNEN, B. **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola, 2015, p. 52-77.

OLIVEIRA, Jane Souto; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 61-114.

PIRES, Carolina Câmara. O direito à moradia e as desigualdades de gênero e raça. In: MENDES, Alexandre; COCCO, Giuseppe. **A resistência à remoção de favelas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2016, p. 90-114.

ROLNIK, Raquel. Prefácio. In: FAULHABER, L.; AZEVEDO, L. **SMH 2016**. Remoções no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mórula, 2015, p. 9-13.

ROLNIK, Raquel. Megaeventos: direito à moradia em cidades à venda. In: JENINGS, Andrew; ROLNIK, Raquel; LASSANCE, Antonio et al. **Brasil em jogo**: o que fica da Copa e das Olimpíadas? São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2014, p. 65-70.

SIMAS, Luiz Antonio. Dos arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de pequenas Áfricas. **Revista Z Cultural**, Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC-UFRJ, n. 15, p. 1-5, 2015.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela:** do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

Por um corpo que vibre as ondas: a cidade como eventualidade fluida

Iure Santos de Souza*

Introdução

A vida na cidade provoca territorializações, desterritorializações e reterritorializações. A rotina muitas vezes fatigante, anestesia nossas compreensões, nossas pulsões, nossas imaginações... que, amiúde, são capturadas e estabilizadas em repetições acinzentadas. A potência do corpo e da imaginação ficam, dessa maneira, diminuídas pelas forças reativas da estabilização das compreensões, do movimento repetitivo, dos trajetos hodiernos, do medo multiplicado pelo jornal, do ônibus lotado que amortece o corpo, do trânsito travado dos veículos e das vozes caladas em nossos corpos áridos pelos sufocamentos. Afinal, “é assim mesmo”, “a gente vai levando”, esperando, esperando, como Pedro pedreiro esperando o trem, que já vem, que já vem, que já vem...¹

Mas seriam possíveis outros modos de compreensão da cidade? Outras práticas possíveis da cidade? Poderiam existir outras cidades invisíveis em nossa cidade? Poderiam nossos corpos vibrarem as ondas que lhes chegam sem simplesmente sufocá-los pelas “necessidades” crescentes?

Apresentação da Performance Corpores

Intervenções cênicas urbanas – Corpores – sinestesia das cores nasceu de uma pesquisa e experimentações do grupo, a partir de olhares sobre as estátuas do centro de Vitória. A proposta é uma reflexão sobre a relação física e humana ao corpo. A performance oferece ao público uma experiência sensorial no universo da criação artística com materiais convencionais de um pintor (tinta e pincel) corpos dos performers disponíveis em forma de tela para o público, para juntos terem sensações e descobertas. A cada pincelada surgem os movimentos reverberando expressões e

* Ator formado pela Escola de Dança e Teatro FAFI. Licenciado em Geografia pela UFES. Bacharel em Geografia pela UFES. Mestre em Geografia pela UFES. Doutorando em Geografia pela UFES.

E-mail: iureosama@gmail.com

¹ Música *Pedro pedreiro* (Chico Buarque).

formas totalmente viscerais, tendo uma trilha sonora composta para a cena, acompanhada por músicos ao vivo².

Corpores:³ Uma Experiência Performática

Ficha técnica

Direção artística e Roteiro: Cleverson Guerrero.

Pesquisa, concepção, figurino - Grupo Vira Lata de Teatro.

Performers integrantes do grupo Vira Lata e alunos da oficina Corpo. Sinestésico.

Músicos: Alexandre Eduardo Lopes Iemes, Lucas Gonçalves, Rodolfo Birchler.

Trilha sonora: Lucas Gonçalves e Rodolfo Birchler.

Sonoplastia: Bresiana da Silva.

Vídeo: Thiago Loureiro.

Edição vídeo: Julia Pellegrini.

Fotos: Giulia Bravo.

Arte: Bresiana da Silva.

Produção executiva: Jaqueline Loureiro.

Realização: Grupo Vira Lata de Teatro.

Um corpo vibrando...

Um canto coletivo com os performers abraçados os compõe num mesmo mapa de intensidades. Afetos vibracionais desencadeados pela música logo recriam esses mapas que seguem múltiplas cartografias. Ao som do tambor ritmado que anuncia uma chegada, uma passagem de afetos, Cleverson caminha da sede do Grupo Vira-lata, na Cidade Alta, para a praça Costa Pereira tocando o tambor, enquanto os demais performers o seguem num cortejo pelas ruas. Atravessando a feira livre, gerando espantos e curiosidades, alteram o ritmo tranquilo de um sábado pela manhã. Gritos

² Texto de apresentação da performance para o Festival Nacional de Teatro de Vitória FENATEVI 2018.

³ A filmagem da performance encontra-se em:

<https://www.instagram.com/tv/CErWmzbjm7E/?igshid=13enc3a3a243>.

curiosos de feirantes: banana! O que que é isso? Aqui é mais barato! Eu conheço aquele cara ali! Cheiros, pastel, manga, transeuntes tentam cumprimentar os performers que seguem em seus próprios fluxos.... Na chegada a Praça Costa Pereira, o público do Festival de Teatro já aguardava no lugar e hora marcados para a apresentação (HUPAYA, 2017) juntamente com alguns transeuntes que se perguntavam o que ocorria. Os músicos tomam seus lugares, os instrumentos já estavam a postos. A música embala, os performers se posicionam. Está acontecendo alguma coisa ali, os corpos dos performers comprimem a multiplicidade do que se tornarão. A cidade efervesce em seus corpos. Rasga-se um figurino. *Gente, olha aquilo ali!* O som da música se mistura ao som da cidade, compõem juntos uma mesma melodia, carros, berimbau, guitarra e grunhidos. *Empada um Real!* Ritornelos. O corpo da cidade emite sons. Os corpos dos performers vibram intensidades cidadinas. Subconscientes produzem movimentos que afloram pela pele. Um sorriso. Uma lembrança, a praça está diferente. Eu acho que isso é teatro. Na casa dos moradores de rua sempre acontece alguma coisa. Todos os corpos vibram. Os movimentos se tornam visíveis. Uma vez eu beijei na boca bem ali naquele banco. Minha mãe, coitada. Aquele cara é muito intenso. Ainda bem que o sol não está forte. Vrupt, vrupt. Craft masft, não tem como explicar isso. Traft traft, uma pulsão corporal me escolhe, aquela pessoa ali percebeu. Pincéis e tintas são oferecidos às pessoas, o primeiro escolhe um corpo e o pinta. O corpo reage. A pessoa reage. Quem observa quem? Quem está pintando o que? Essa sensação é minha ou veio de você? A música não para. Quanta gente chegando. Onde isso vai parar? O que esse corpo vai fazer? Será que posso pintar aqui? Soft sploft mastoft. Artaud? Deleuze? Pixinguinha. O júbilo nervoso está bem suave naquela direção. Como é possível? Isso sempre esteve aqui? Aquela vez no carnaval eu quase morri. Ou foi no sonho de um fascista? A poesia não aceita mordança. O pé procura enxergar, o cotovelo se arrepiam. O pincel é frio, mas a humanidade é gelada. Outra pincelada, a tinta voa pelo corpo da cidade. Caos. Caos. Osmose? Caos.... Tem muitas cores. Esse cheiro me lembra do sapato guardado antes de cair a neve. O morador de rua está em casa. Nós temos casa? Não dá tempo. Tem gente atrasada para viver. O relógio perdoa, sim é arte. Eles sabem o que fazem? Essa figura me parece simpática. A fachada da servidão é atemporal. Todos os corpos se juntam. Os performers se amontoam. A tinta está voando. Estão manchando a calçada com a lembrança da escravidão futura. Calma. Estabilidade veloz. O tambor ecoa. Sigam o tambor, é a luz dos meus ouvidos. Meus pés estão cantando no ritmo da caminhada, já estou saindo. É para bater palmas? É para... palmas... será que acabou mesmo? O ritmo sequestrou um corpo indefeso. A ladeira de volta. O estômago bate com calma e as pupilas afagam. A cidade é assim todo dia? Qual corpo é o mudo e qual corpo é de cimento? Fffffff ffffff fffff soprou a catedral.



Figura 1 – Sensibilizando os corpos
Fonte: Foto de Thiago Loureiro



Figura 2 – O cortejo
Fonte: Foto de Giulia Bravo



Figura 3 – Afetos
Fonte: Foto de Giulia Bravo



Figura 4 – Afetos
Fonte: Foto de Giulia Bravo.



Figura 5 – Afetos
Fonte: Foto de Giulia Bravo



Figura 6 – Confluências
Fonte: Foto de Giulia Bravo



Figura 7 – Performers, equipe e integrantes do Grupo Vira lata de Teatro

Fonte: Foto de Giulia Bravo.

Em Busca Da Cidade Como Eventualidade Fluida

Gisele Girardi (2017), escreveu sobre a história do povo habitante de um arquipélago do pacífico, os Armij Aelon Kein, que faziam mapas com varetas para se orientarem no deslocamento entre as ilhas e atóis que constituem atualmente as Ilhas Marshall, rebatizadas pela indiferença europeia. Sentindo em seus corpos as ondas, esses habitantes utilizavam seus conhecimentos, suas canoas, seus corpos sensíveis, às ondas que lhes chegavam para reverberá-las. Era tudo que precisavam para se locomoverem entre as ilhas que ficam, em média, a 160 km de distância entre si.

Nós que vivemos no continente, acostumados a nos movimentar pela cidade, muitas vezes utilizando aplicativos de localização, onde o espaço está dominado e amordaçado (MASSEY, 2005), vamos de um ponto a outro, onde o espaço já está pronto, fechado e concluído, está desprovido de seu fluxo vibrante natural e imparável. De alguma maneira, o mesmo acontece com nossos corpos anestesiados pela subsunção da compreensão e da vida às repetições reativas, às imaginações espaciais oriundas dessas representações e influências que sofremos. Pois nossos corpos e a cidade interagem continuamente, como afirmam Canevacci (2004) e Guattari (1992). Nós lemos a cidade, mas também a praticamos.

Outrossim é a repetição dos signos pela cidade (CANEVACCI, 2004) que competem para nos atordoar em sua competitiva constância onipresente (ADORNO, 1986) que busca diminuir nossa reflexão, criticidade e distrair até o dia seguinte na hora de trabalhar novamente.

Mas a cidade é polifônica, como explica Canevacci (2004), um coro de muitas vozes, essas vozes chegam de diferentes formas a nossos corpos, nesse espaço que é múltiplo, sempre ocorrendo encontros de muitas trajetórias relacionando-se e se alterando de incontáveis formas, sempre mudando, mudando, inundando a cidade e nossos corpos de construções imparáveis.

Mas poderíamos abrir o espaço? Poderíamos abrir nossos corpos aos afetos da cidade para que possamos nos locomover, nos guiar pelas ondas de vibrações que nos chegam? De quais maneiras poderíamos desbloquear essas forças reativas que anulam a potência de nossas imaginações espaciais, nos reafirmando o mesmo e o mesmo retorno?

Os ilhéus das Marshall sabiam que o mar se movia constantemente, e pensavam o deslocamento sobre algo em movimento. Eles sabiam que se moviam no movimento. Já nós, continentais ocidentais, nos movemos em uma cidade estabilizada em nossa imaginação, pela repetitiva representação. Como devolver a nossa imaginação à cidade que está explicitamente se transmutando a nossa face?

A arte? A arte. Uma saída possível, ou melhor uma entrada possível para um corpo que sinta as ondas que lhe cheguem, para um corpo vibrátil que multiplique afetos (ROLNIK, 2006). A arte pode ser essa canoa que reverbere as ondas em nossos corpos. E a arte da performance, em função de sua polifonia, pode ser um poderoso elemento para estimular esse corpo. Mas por que a arte da performance?

A Arte da Performance

Um elemento que passou a ser destacado nas performances a partir dos anos 1980, segundo Carlson (2009), foi a preocupação política e social que passava a envolver as performances.

Considerando o contexto de surgimento da performance no Pós-Segunda Guerra Mundial, a própria história da humanidade parece clamar para que os artistas tomem posições políticas efetivas e ainda estimulem a sociedade a pensar sobre os caminhos da humanidade, como declara Roselee Goldberg (2006). Sobretudo, devido às ocorrências das grandes guerras mundiais é que é possível perceber a insatisfação dos artistas e produtores de performance para com a arte tida como apolítica e, por isso, passaram a ser radicais, provocadores ou tempestuosos. Não se podia mais permitir a inocência artística (GOLDBERG, 2006).

Era preciso assumir a responsabilidade enquanto artista e chamar a atenção para o mundo, para a sociedade, para o que estava acontecendo com as pessoas e, sobretudo, como a arte estimulava as pessoas a pensarem sobre o mundo. Ou, em nossa pesquisa, como a arte criava imaginações espaciais. Pois isso teria impacto direto em como as pessoas iriam agir sobre o próprio espaço, quais decisões políticas seriam tomadas. E para conceber uma arte que possa ser diferente da arte que reafirma o mundo da guerra, do corpo reativo, é importante compreender sua teoria. Por isso, passamos agora a uma brevíssima contextualização da teoria da arte da performance, a qual foi concebida como uma arte revolucionária, uma arte que estimulasse o posicionamento político a partir das vivências de cada um e não das repetidas propagandas do *fuhrer*.

Além disso, quando se fala de performance existe toda uma variedade de teorias e possibilidades a serem utilizadas, cada uma com potencialidades diferentes, efeitos diferentes, forças diferentes e, sobretudo, espacialidades diferentes. Buscamos destacar ainda que a performance não se relaciona exclusivamente com a arte, ou com as artes, mas, pelo contrário, implica uma correlação com outras áreas do conhecimento.

Para Richard Schechner (2003), performance está associada a fingir ser alguém diferente do que de fato se é. O que, para ele, constitui o “comportamento restaurado”, onde a pessoa que o executa está conscientemente separada de si mesma, seja nos teatros, rituais, experiências religiosas, transes... De modo que, o que conceitua a performance nesse caso, envolve uma qualidade que não é preponderantemente uma exibição de habilidades, mas uma separação entre o *self* e o comportamento da pessoa que desempenha essa função.

O comportamento restaurado pode ser como o de um ator no palco a representar um personagem. Ele destaca ainda que a ação do personagem realizada no palco é ensaiada e desempenhada para ser vista e por isso constitui uma performance, ao contrário de uma ação simplesmente realizada no cotidiano. Contudo, ações cotidianas também podem vir a ser performadas, uma vez que apresentam uma dupla consciência de si mesmas.

Como afirma Schechner (2003, p. 34), “comportamento restaurado é eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi”. Portanto, o ato performativo pode ser percebido como: ser, fazer, mostrar-se fazendo, ou mesmo explicando ações demonstradas. Nessa abordagem ele torna muito ampla a possibilidade de tratar situações como performances. De modo que:

Qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado 'como se fosse' performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres. [...] Ser ou não ser performance independe do evento em si mesmo, mas do modo como este é recebido e localizado num determinado universo (SCHECHNER, 2003, p. 34).

A partir das palavras de Schechner, e sua perspectiva de performance, pode-se perceber que o evento em particular não é o que a constitui. Mas como o evento é encarado, como é analisado, como é estudado, os efeitos causados pelo evento, pelo objeto, pela cena, pelo mapa... é que serão performativos. Schechner enumera oito tipos de situações onde a performance pode ocorrer, ocorram essas situações de maneira separada, ou mesmo articuladas em mais de um tipo, ou ao mesmo tempo.

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. nos negócios;
5. na tecnologia;
6. no sexo;
7. nos rituais - sagrados e seculares; e
8. na brincadeira.

Portanto, a performance pode ser percebida em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo, ou mesmo explicando ações demonstradas. A partir da compreensão de Schechner, a concepção de performance se expande para abarcar todo o espaço geográfico e suas imaginações.

Uma conceituação delimitada sobre a arte da performance, constitui um falso problema e se distancia dos próprios ideais dessa arte. como buscar um acontecimento ao invés de um objeto mercantil, utilizar o corpo do artista e seu material biográfico como potencializadores para o acontecimento, são alguns dos pressupostos da performance como afirmam Roselee Goldberg (2006) e Carlson (2009).

Todavia, uma das questões mais importantes que almejamos na arte da performance é a experiência do ato performativo como material a ser refletido, sentido e interpretado por um grupo de pessoas que participam da performance. Como no caso da Corpores, ativamente ao pintar os performers. Mas, além disso, colocando sentido nas interpretações, nas criações e refletindo sobre si mesmos, sobre a sociedade, sobre a cidade e sobre o mundo num processo maravilhoso de autorreflexão crítica.

Nunes (2014), afirma que as paisagens internas produzem metáforas visuais, de maneira que o estudo corpográfico pode expor diversas corporalidades resultantes da experiência espacial. Quanto à corpografia, estamos utilizando esse termo compreendendo-o como cartografia corporal. Dessa forma, adotamos a hipótese de que a experiência espacial, sobretudo urbana, dados os espaços majoritariamente vividos pela população em geral, fica marcada em seus corpos, como afirma Ana Francisca Azevedo (2009) e, também, Carlos Queiroz (2018).

Por isso, utilizamos a performance para potencializar o pensamento a respeito do espaço\corpo, para que o espaço se expresse, se evidencie por meio desse corpo, que é parte indissociável do espaço, uma vez que apenas as palavras seriam uma restrição à expressão e à comunicação, dadas as possibilidades perceptivas e os múltiplos sentidos do corpo humano. E se é no corpo que ficam registradas essas marcas, o próprio corpo pode expressar as paisagens internas através de movimentos e sons que compõem, em conjunto com outros elementos, a performance aqui apresentada.

É importante frisar que compreendemos corpo e espaço de maneira amalgamada, eles se constroem de maneira indissociável, de modo que o próprio corpo é, também, um espaço em construção constante. As experiências vividas ficam marcadas nesse corpo como nos alerta Cazetta, ao analisar os pontos comuns entre Massey e Santos: “para eles o espaço é constituído de toda uma materialidade animada, misturada e marcada em nossos corpos – expressões últimas das geografias” (CAZETTA, 2013, p. 24).

E é a partir da experiência do corpo no espaço, sobretudo na cidade, que se relaciona a performance Corpores. Analogamente a Pina Bausch (apud FERNANDES, 2007), que buscava em seus bailarinos o que os movia, para criar suas performances, nessa performance pensa-se: o que faz a cidade a nosso corpo? E assim expõe diversas espacialidades marcadas em nossos corpos que por sua vez criarão outras, ao serem interpretadas pelos espectadores.

Para nos fundamentar na perspectiva em que pensamos o espaço geográfico, encontramos no artigo de Doreen Massey (1999) três proposições esclarecedoras a respeito do espaço.

1. O espaço é um produto de inter-relações. Ele é constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno [...]
2. O espaço é a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem;

3. o espaço é o produto de relações-entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas *que precisam ser efetivadas*, ele está sempre num processo de devir (1999, p. 8).

É a partir dessas três proposições iniciais que pensamos o espaço enquanto condição de existência da multiplicidade.

As performances sugerem uma realidade que é feita e performada e não observada. Em lugar de ser vista por uma diversidade de olhos [...] a realidade é manipulada por meio de vários instrumentos no curso de uma série de diferentes práticas (NOBRE; PEDRO, 2010, p. 49).

Portanto, a performance nega a possibilidade de um observador objetivo, e emprega recursos para subverter a posição estável do observador e, assim, obter um jogo contínuo de pontos de vistas parciais, nenhum deles estável, seguro ou completo. Outra contribuição na elucidação desse conceito encontra-se em Randy Martin (apud CARLSON, 2009), afirmando que o corpo performático está naturalmente envolvido no que ele chama de “simbólico”. A tentativa da autoridade da arte ou da política de reforçar uma estrutura monolítica e unificada é oposta à qualidade “fluida” do corpo que se move, que age e deseja.

O simbólico tenta limitar tanto em nível pessoal como em nível público os significados da ação e do corpo para canalizar os fluxos de desejo. Contudo, tal limitação está em conflito com o corpo performático potencial, carnavalesco e desafiador do simbólico. Em certa medida ocorre um retorno à expressão teatral quando o teatro era publicamente feito pelo povo e para o povo nos ditirambos (Berthold, 2006).

A performance pode criar tensões no corpo social de modo que, ao destruir a estrutura de autoridade, sujeito e objeto são realinhados para substituir a “autoridade solitária” do simbólico com a circulação polifônica dos sentimentos humanos. Desafiando as representações sem oferecer “mensagens”, mas estimulando os processos de criação de afetos e sentidos variados, a performance acaba produzindo agenciamentos que são arranjos, combinações de elementos heterogêneos e heterogenéticos, que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais, mas novas compreensões de variadas significações, criadas e coexistindo ao mesmo tempo.

Imaginar o espaço como sempre em processo, nunca como um sistema fechado, implica insistência constante, cada vez maior dentro dos discursos políticos, sobre a genuína abertura do futuro. É uma insistência baseada em tentativa de

escapar da inexorabilidade que, tão frequentemente, caracteriza as grandes narrativas da modernidade [...]. Apenas se o futuro for aberto haverá campo para uma política que possa fazer a diferença (MASSEY, 2008, p. 31-32).

Com o fito de buscar essa abertura no espaço é que nos propomos uma cartografia baseada nos corpos, como na performance criada. Gostaríamos de esclarecer que, sustentados pelos escritos de Rolnik (2006), defendemos que o trabalho do cartógrafo, o qual nos propomos a fazer quando escolhemos praticar e ser praticados pela performance, diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. De modo que o mais importante é estar atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana.

Todo o possível a criar matérias de expressão é almejavél. Ele é como um antropófago, perde-se, experimenta, encontra-se, absorve, refaz, despeja fora, contamina-se por outras ideias, vive e deixa viver. Não busca representar, mas compreender, sentir, inventar, expressar, criar e se deixar criar. Buscando construir espaços, realidades que lhe auxiliem nas escolhas que sejam mais afinadas com as sonoridades do desejo. Seu estímulo imparável é a criação de sentidos.

Essa criação de sentidos está intimamente relacionada com uma micropolítica ativa, como coloca Suely Rolnik (2018), buscando pensar a partir do saber-do-corpo micropolíticas para resistir ao inconsciente colonial. Ao invés de despejar no público mapas que reproduzam já certos significados escolhidos pelos autores da obra, estimular a criação de outros... o espaço para a alteridade, num contexto como esse, não preexiste a nada, ele é criado, precisa ser agenciado. É preciso transgredir a dominação e isso não é só possível como é inerente ao próprio processo de dominação, é sua linha de fuga.

Provocando fluxos do âmago da corporeidade qual caminhos que nunca se percorreu, só é possível saber para onde vão permitindo-se experimentá-los. A performance aqui é entendida como um ato de rebeldia, de inovação, de afecção, contra o decalque, contra a noivinha que gora e gruda (ROLNIK, 2006), contra o espaço homogêneo em sua imaginação, contra o fechamento, salpicadas de abertura a gosto. A dança é a dança das micropolíticas, a dança gera desejos e o desejo sempre quer mais...

Eis porque Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação (DELEUZE, 2002, p. 130).

Não sabemos o que será produzido do encontro do corpo do performer em seu ritual com os corpos dos co-performers que vivenciam aquele ritual conjuntamente. O que se busca é a criação a partir dos corpos, seus encontros e suas múltiplas possibilidades de combinações valorizando os processos, os fluxos, as variações, as invenções, as fabricações... arrastando pessoas, afetos, conceitos, para que saiam do congelamento do tempo no mapa que como saindo de uma foto se movimenta num filme sem fim. Para que, de uma pose estruturada, os conceitos possam dançar, os mapas possam dançar como dança o performer, pois como dizia Pina Bausch: “dance, se não estaremos perdidos” (BAUSCH, 2000).

O performer, em cena, precisa se despir das micropolíticas engendradas pelo capitalismo, onde os desenhos do desejo, os mapas, já tem sua orientação moral estabelecida. No corpo capitalístico, os propósitos políticos já estão determinados, caminharão por mapas prontos. Ao contrário um corpo onde os automatismos foram superados as intensidades reverberam, é um corpo sem órgãos, as micropolíticas ativas atravessam o corpo refratadas pelo mesmo, e todo seu conteúdo construído com a vida. Dando novos sentidos que podem ser cartografados pelo performer para que o represente ao público que a partir de seus corpos se contaminem por esses afetos, criando outros, numa criação imparável, múltipla e coetânea.

A cidade como eventualidade fluida

A performance pode ser um elemento semelhante às antigas canoas dos Armij, um veículo para reverberar ondas, para estimular os corpos a sentirem a cidade, a se deslocarem nela enquanto se deslocam em si mesmos, um movimento no movimento. Mas, além de uma atitude de sensibilidade a esse corpo vibrátil na cidade, determinadas ações e imaginações ao se praticar a cidade podem igualmente potencializar as forças ativas.

Para Massey (2009), o aqui é o nosso encontro e o que fazemos dele, uma constelação de processos que se encontram, que interagem, se recriam. O lugar, não muito distante do espaço, ou da cidade, diferente de uma coisa, está mais para uma constelação de processos. Assim, ele é aberto, é múltiplo, não se captura num recorte estático, não dá a ilusão de ser dominado, mas implica numa constante negociação do viver juntos.

Uma vez que a cidade, não está pronta. Nós não estamos prontos. O que existem são muitos movimentos, muitas trajetórias, muitas interações que fluem independente de percebermos. Contudo, precisamos perceber a cidade dessa maneira para que

também percebamos que a alteramos constantemente, que ela nos altera, a cada rua vivida, a cada lembrança que ressurgem na praça, a cada encontro, cada um de nós se torna outro e juntos nos tornamos outros nessa reconstrução imparável.

Pois se apresentamos nesse texto uma, de incontáveis possibilidades de construção de sensibilidades à compreensão e atuação na cidade. Se propusemos uma canoa por compreendermos a cidade com um mar cheio de ondas que podem ser navegadas, quantas outras compreensões e atuações na cidade poderiam existir? De quais maneiras outras, poderiam os corpos serem atuantes? Se as respostas para essas derradeiras questões não teriam jamais condições de serem por nós respondidas com inteireza, sonhamos que poderiam servir de reverberações para outros corpos.

Todavia, segue o desejo de manter nossos corpos sensibilizados as ondas que lhe chegam, aos encontros que surgem, às conexões que se formam, às mudanças constantes que vivemos... A performance *Corpores* pode funcionar como uma das possíveis canoas que reverberam as ondas da cidade em nossos corpos. Pode contribuir para sensibilizar, compreender e praticar a cidade como uma constelação de processos fluidos que continuam a vibrar a cada eventual encontro. E o que fazemos a partir desses encontros mudará, sempre, os rumos da cidade na escala de nossos corpos atuantes.

Jogando meu corpo no mundo

Andando por todos os cantos

E pela lei natural dos encontros

Eu deixo e recebo um tanto

E passo aos olhos nus

Ou vestidos de lunetas

Passado, presente

Participo sendo o mistério do planeta

(Novos baianos, Mistério do planeta)

Referências

ADORNO, T. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.) **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

AGIER, M. **Antropologia da Cidade**: Lugares, Situações, Movimentos. Tradução Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda Ed., 1996.

- BARROS, R.; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina 2012.
- BAUSCH, P. Dance, se não estamos perdidos. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 ago. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em 15 mai. 2017.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- Canevacci, M. **A Cidade Polifônica**: Ensaio Sobre a Antropologia da Comunicação Urbana. Tradução Cecília Prada. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Nogueira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: Um Novo Paradigma Estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GIRARDI, G. Cartografias (in/im) possíveis: o ilha. **5º Colóquio Internacional A educação pelas imagens e suas geografias**, Florianópolis-SC, nov. 2017.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes 2006.
- HUAPAYA, C. **Estética e Performance**: Dispositivos das Artes e das Práticas Performativas. Edição Grupo de Teatro Experimental Capixaba e Núcleo de Performance e Antropologia do teatro (CNPQ - CAR - UFES). Vitória, 2017.
- LOUREIRO, T. **Corpores**: uma experiência performática. Vitória, 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CERwMzbjm7E/?igshid=13enc3a3a243>. Acesso em: 20 set. 2020
- MASSEY, D. **Pelo Espaço**: Uma Nova Política da Espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MASSEY, D. **Power-Geometries and the Politics of Space-Time (Hettner-Lecture 1998)**. Tradução Rogério Haesbaert. Heidelberg: Departamento de Geografia da Universidade de Heidelberg, 1999.
- NUNES, C. X. **Geografias do corpo**: por uma Geografia da diferença. Tese de doutorado. Porto Alegre: IGEO/UFRGS, 2014.
- QUEIROZ, A, C. **Corporema**: por uma geografia bailarina. Vitória, 2018.
- ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; EdUFRGS, 2006.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. Livro digital. N-1 edições, 2018.

ROUBINE, J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Perceber poético: a cidade em imagens e palavras

Antonio Carlos Queiroz Filho*

Delineando um cenário: uma escrita pela metade

Este texto, em tom narrativo e ensaístico, nasceu das inquietações surgidas no âmbito do interstício de quarentena (março a novembro de 2020), em virtude da pandemia causada pela Covid-19. É um texto aberto e incompleto, híbrido e indisciplinado. Como território de passagem, é partilhado para dialogar e ser continuado no alinhavar de outros tantos que compõem as reflexões oriundas desses tempos de quarentena. Intentei versar (atenção à escolha dessa palavra) sobre a importância de se pensar um futuro comum das nossas relações sociais e da vida urbana contemporânea a partir de uma política (grafia) dos afetos que tem no coletivo, e principalmente na esperança, importantes balizas desse processo.

Fiz isso por meio de uma percepção poética manifesta por meio de palavras e imagens, como um gesto, um modo de estar no mundo. Texto-fotografia, texto-cinema, texto-poesia, imagem-poesia. Essas palavras e imagens engendram pensamentos, emoções e indagações titubeantes. Não estão aqui, portanto, como ilustrações ou adornos daquilo que normalmente se imputa ao referencial teórico, parte supostamente acadêmica. Não me apetece essa racionalidade que arroga purezas medidas pelas certezas alinhavadas em tipificações e catalogações *blasés*, estejam elas no campo da ciência ou da arte. Um leitor desavisado ou por demais “científico” pode incorrer numa leitura que as vê – prosa poética, poesia e fotografia – como coisas soltas, e desejar que a construção do argumento se dê de outro modo, normalmente em submissão ao científico. Aqui não.

Poesia é argumento! Imagem é argumento. O alinhavar delas é argumento! Essa é a política dos afetos a que me refiro. Começa exatamente por aí, pelo modo como nos relacionamos com as coisas, especialmente aquelas que nos apontam a inseparabilidade do sensível das demais ações que praticamos na vida, no mundo, no corpo, na cidade... Por isso não cabe produzir certo entendimento – legenda – desses meios, com o intuito

* Pesquisador-Artista. Professor do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo. Líder do Grupo de Pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (linguagem, poética, movimento).
E-mail: queiroz.ufes@gmail.com

de demonstrar algo. Poesia não serve para demonstrar, mas para tocar, e é essa a política dos afetos em que decidi investir, por entendê-la como fundamental e necessária, especialmente nesses tempos de completo avassalamento de nossas esperanças e valores civilizatórios. Pelo menos aqui neste texto, ela não ocupará esse lugar secundário do saber. Considero-a mais como um meio, a exemplo do que aponta Mario Faustino em *Poesia-experiência* (1976). E como tal, cabe ao leitor continuá-la, apropriar-se dela e seguir adiante, sendo ou tendo sido mobilizado de algum modo.

Por isso, sigo com essa escrita, que como costume dizer, é pela metade. Feito nó do rizoma, quero implicar o leitor em seguir adiante com um processo que não concretiza em mim senão liberdade, tal aquela enunciada por Alejandro Zambra ao falar de literatura a partir de Clarice Lispector – desobediência ao mercado, ao divino, ao governo, ou “à mais plácida ideia de uma tradição”.¹ Porque a liberdade chega na mesma proporção em que me habita a inquietude diante da facilidade e fluidez, tal como Clarice Lispector (2018).² E não quero ser ou estar inquieto sozinho. Do mesmo modo como acredito num habitar as cidades feito mais de partilha e colaboração, também o faço com esse exercício de escrita partilhada. E que esse outro, que faz dele próprio a poesia como estímulo, possa também, ressoando novamente Mario Faustino (1976, p. 31), sentir “na própria carne e até aos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas de observar)”. E clareio aqui que o modo de experimentar que me mobiliza é aquele que se dá a partir daquilo que emocionalmente toca quando nos pomos em condição de abertura ao diferente e à diferença.

Meu desejo é que a leitura deste texto provoque algo para além da ordem do gosto ou da opinião. Apesar das várias chegadas e saídas, quero sugerir uma: a de, por exemplo, tentar fazer o exercício de *desdecupagem* da “percepção poética” que fomentou minhas palavras e imagens. Na linguagem audiovisual, a decupagem é o processo pelo qual o roteiro é dividido em planos, que servirão de base para o planejamento da filmagem.³ Nesse sentido, é possível reverter esse exercício, tentando desdecupar, se assim podemos dizer, um filme já pronto, buscando com isso apontar suas origens como ideia, pensamento, imaginação, palavra. Faustino exemplifica como aspectos específicos da percepção poética o seu caráter tanto totalizante quanto individualizante:

¹ Alejandro Zambra – A grande lição de Clarice Lispector, em *Fronteiras do Pensamento*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=io36NxLq0OM>.

² Do livro *Todas as crônicas*.

³ Cf.: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>.

O poeta, quando vê poeticamente a laranja, vê, ao mesmo tempo, uma laranja inconfundível e insubstituível, e uma laranja dentro, não só da classe da laranja, como também dentro de todo um universo objetivo, com todas as suas conotações aproximativas e antagônicas (FAUSTINO, 1976, p. 49).

As imagens e palavras que produzi como processo de uma dada experiência citadina podem ser lidas dessa forma. Não como ilustração ou complementação da teoria acadêmica. Nem mesmo como seu adorno. Poesia e fotografia não se sujeitam aqui ao papel de imitação ou comentário – para usar termos de Mario Faustino – daquilo que intrinsecamente ocorreu na percepção do sujeito (também ele, objeto) que observa o mundo a sua volta. Elas são, sobretudo, uma recriação em estado de poesia (FAUSTINO, 1976), produzida por uma sensorialidade visceral e espontânea de um corpo inteiro e ativamente atento ao que se passa, até o ponto em que aquilo que se passa toque, seja como afago ou esbarrão de realidade.

O exercício de desdecupagem que sugiro não seria a tentativa de adivinhar minhas intencionalidades, como se aqui houvesse a oportunidade de se fazer um exercício laboratorial. Seria mais escapar dos subjetivismos e reducionismos ensimesmados e promover uma abertura que passa pelo reconhecimento de que há nas imagens e palavras aqui colocadas um processo de grafia de mundo falando diretamente do coração. Isso, sem dúvida, reivindica outra postura diante do texto, da imagem e da cidade. Postura essa que passa, como já mencionado, pelos valores de incompletude, hibridismo e indisciplina.

Por isso o que faço aqui não é senão apontar pistas daquilo que me mobiliza, que faz mover meus afetos, ainda que em silêncio. E se eu posso mencionar um desses componentes desse processo, ele é mesmo como o que mobilizou o ato criativo daquele que é considerado um dos maiores poetas do cinema, Andrei Tarkovsky. Para mim, a relação com o texto, com a imagem e com a cidade partilha desse desdobramento necessário: um pensar-dizer-fazer-agir quando nos deparamos com a arte, como aquele que sugere Tarkovsky. Em entrevista concedida a Ian Christie em 1981 e republicada por John Gianvito em 2006, ele diz:

Esquecemos como nos relacionamos emocionalmente com a arte: tratamo-la como editores, buscando nela aquilo que o artista supostamente escondeu. Na verdade, é muito mais simples do que isso, caso contrário, a arte não teria significado. Você tem que ser uma criança – aliás, as crianças entendem minhas fotos muito bem, e eu não conheci um crítico sério que pudesse ficar na altura dos joelhos com essas crianças. Achemos que a arte exige conhecimentos

especiais; exigimos algum significado mais elevado de um autor, mas a obra deve agir diretamente em nossos corações ou não terá nenhum significado.⁴

Em minhas palavras e imagens não há nada escondido. Há apenas a vontade de que elas sejam lidas e vistas com um sensível que se permite tempo, pensamento e emoção.

“Meu Brasil brasileiro”: sobre a quarentena no Brasil e a mobilização de afetos

Apesar das controvérsias, o primeiro caso de coronavírus confirmado no Brasil ocorreu no dia 26 de fevereiro de 2020. Passados 100 dias, em 5 de junho de 2020 atingimos a marca de aproximadamente 584 mil casos e mais de 33 mil mortes. Já em novembro, esse número chegou a quase 6 milhões de casos e mais de 165 mil mortes.⁵ Nesse interstício, o governo brasileiro acompanhou o discurso e ações do governo norte-americano, que transcorreu essencialmente em duas frentes de atuação face à pandemia: vida *versus* economia.

Em outra escala, e a essa é que eu gostaria de me ater aqui, pudemos notar como as colaborações e iniciativas voluntárias e solidárias proliferaram na mesma velocidade da propagação do vírus. No contexto do Brasil, um levantamento feito no início da pandemia revela como os mapeamentos colaborativos ainda estavam centrados no objetivo de monitoramento/rastreamento do avanço da doença e sua relação com o risco de contaminação. Essas iniciativas eram essencialmente originárias de universidades e conselhos profissionais.⁶ Nota-se também o papel das universidades e algumas empresas na produção de máscaras e equipamentos, além das pesquisas que buscavam analisar o avanço e os impactos da doença.

⁴ Do original: “My objective is to create my own world and these images which we create mean nothing more than the images which they are. We have forgotten how to relate emotionally to art: we treat it like editors, searching in it for that which the artist has supposedly hidden. It is actually much simpler than that, otherwise art would have no meaning. You have to be a child—incidentally children understand my pictures very well, and I haven’t met a serious critic who could stand knee-high to those children. We think that art demands special knowledge; we demand some higher meaning from an author, but the work must act directly on our hearts or it has no meaning at all”.

⁵ Fonte: Ministério da Saúde. Disponível em: <https://www.saude.gov.br>.

⁶ Exemplo deste tipo de iniciativa é o “colabcovidbr”, uma plataforma baseada em informações anônimas, colaborativas e construída a partir de dados de localização. Foi elaborado pela Universidade Federal do Amazonas - Ufam, em parceria com a Universidade Federal do Paraná - UFPR. Disponível em: <https://colabcovid19br.ushahidi.io/views/map>.

Havia também uma visível produção de máscaras feitas por pessoas comuns, que as vendiam nos semáforos e em locais de aglomeração, o que talvez sugira o agravamento e o impacto contundente de uma pandemia “importada pelos ricos” e que, desde certo ponto, passou a afetar sobremaneira as populações e regiões mais pobres. É nesse sentido que notamos também iniciativas que visam mapear ações de assistência, com foco em doações de alimentos e produtos de higiene, especialmente em comunidades carentes, em favelas, bem como para imigrantes e refugiados.⁷

Outros debates que começaram a ganhar força, naquela ocasião, tratavam do mundo “pós-covid”,⁸ especialmente aqueles que versam sobre aspectos de uma economia sustentável e de uma vida urbana outra. Todo esse cenário tem implicado uma prática social e discursiva que transita pelas sensações de medo e esperança. Nesses tempos em que o fascismo e a extrema direita tiram proveito político dessa narrativa do medo, pensar e produzir ações e discursos que alimentem uma nova política (geografia) dos afetos, dentre elas a resiliência coletiva, configura-se como gesto de resistência tão importante quanto defender a ciência que busca encontrar uma vacina para o vírus.

Trato do “afeto” aqui na mesma perspectiva apontada por Deleuze (1997) ao explicar que afeto é um efeito, um vestígio de um “corpo afetado” e um “corpo afetante”, o que cria determinado estado determinante de “uma passagem para ‘mais’ ou para ‘menos’”. São, em suas palavras, “variações contínuas de potência” (p. 157) da nossa capacidade de agir. Já o termo “política” – e, por conseguinte, “geografia” – está aqui ancorado nas proposições de Hannah Arendt (2004), Jacques Rancière (2009) e Doreen Massey (2008), no sentido de que ambas não se definem por aquilo que é exclusivamente institucional e normativo, mas especialmente são causa e consequência das negociações e tensões balizadas pelas espontaneidades, pelo inusitado, pelos atos estéticos e seus agenciamentos discursivos, bem como pelos modos de imaginar e pensar o espaço.

É sob essa égide que o contexto da arte e da cultura, bem como das ciências humanas e sociais, tem atuado sobremaneira. As iniciativas vão desde intervenções urbanas (arte de rua) a campanhas de defesa de uma renda básica para os profissionais

⁷ Um exemplo desse tipo de iniciativa é a “Plataforma colaborativa - COVID-19 e Solidariedade Migrante”, uma iniciativa do Fórum Internacional Fontié ki Kwaze – Fronteiras Cruzadas da Universidade de São Paulo - USP, em parceria com a Cátedra Sérgio Vieira de Mello na Universidade Estadual de Campinas - CSVM-Unicamp. Disponível em: <https://bityli.com/kkMnX>.

⁸ Um importante exemplo é o trabalho promovido pelo coletivo “Futuros Alternativos” (Disponível em: <https://www.facebook.com/achataacurva/>), um projeto colaborativo de apoio aos cidadãos em resposta à Covid-19, integrado à iniciativa ibero-americana *Frena la curva*. Disponível em: <https://frenalacurva.net>.

da cultura. Todos, de certa forma, trabalham em prol de uma consciência coletiva de mundo que busque repensar e produzir no agora um futuro comum mais orgânico, democrático e humanista⁹.

Um dos temas tratados por esses tipos de iniciativas aborda a mudança de nossa percepção de vida urbana, propondo outro modo de olhar e sentir o que se passa na rua, especialmente o enquadramento de nossas portas e janelas. Inúmeros artistas, especialmente os fotógrafos, começaram a produzir imagens de um mundo que se apresenta diante do enquadramento de suas casas e apartamentos. Outros tantos fotografaram a cidade esvaziada, compondo imagens de silêncio e solidão.

Houve também os coletivos que mobilizaram meios de promover, a partir de suas casas, projeções em vídeo nos muros dos prédios vizinhos. Essa iniciativa em particular me fez lembrar de *Medianeras* (2011), filme argentino dirigido por Gustavo Taretto, um verdadeiro manifesto poético urbano em defesa de um habitar que comunga com esse que, pela pandemia, estamos mais inclinados a defender. É, afinal, o lado supostamente inútil de um prédio (“*medianera*”), que se apresenta como importante indicador de mudanças, tal qual o tempo, que se manifesta especialmente pela “poluição e a sujeira da cidade”: “As medianeras nos mostram nosso lado mais miserável. Refletem as inconstâncias, as rachaduras, as soluções provisórias...”¹⁰

A ideia da arte como um fôlego a mais para esse ar que nos é roubado, a exemplo do que provoca a própria Covid-19, reforça seu papel como lugar de resistência a essas “irregularidades estéticas e éticas” mencionadas no filme, e que agora são outras. Elas alinhavam cidade e corpo como uma coisa só, fazendo nascer reverberações de um porvir de esperança que se presentifica. Assim, algumas ideias que adjetivam determinadas práticas como inúteis – *medianeras* –, sejam elas na ciência ou na própria cidade, talvez precisem ser revistas:

Em clara desobediência às normas [...] abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz iluminem a escuridão em que vivemos (Esperança)¹¹.

⁹ Destaco aqui a belíssima campanha promovida pelos diversos artistas e trabalhadores da cultura em Portugal, intitulada: #unidospelopresenteefuturodaculturaempotugal. Disponível em: <https://www.facebook.com/unidospelaculturaempotugal>.

¹⁰ Trecho do filme *Medianeras*.

¹¹ Trecho do filme *Medianeras*.

Um horizonte-porvir: a vida urbana em rabiscos e gestos poéticos

Chego à última parte deste texto com uma série de imagens e palavras produzidas por mim e que buscam, pela sensibilidade da linguagem, compartilhar essa clara defesa de que planejar o futuro e as cidades é, sobretudo, vencer o medo e alimentar cada vez mais a esperança como nova política dos afetos, porque...

o poeta não ensina a olhar ou a escutar, não deseja legislar nem propor uma teoria sobre o mundo, mas compartilhar o que escutou, o que viu, oferecendo possibilidades outras, que se dão, sobretudo, no modo como se escolhe dizer daquilo que se viu e ouviu (SKLIAR, 2014, p. 24).

Cada imagem é um texto. Cada palavra é um sentimento. Cada pedaço de sentimento é um pensamento que busca, nesse emaranhado de possíveis, um horizonte-porvir. Futuro partilhado pelo exercício cada vez mais difícil de se realizar, pois ele tenta vislumbrar como pauta do dia relações mais colaborativas, coletivas e solidárias. Por um mundo com menos tetos de vidro e mais janelas da alma. Talvez assim, consigamos efetivamente...

... atravessar a rua do medo

Todos os dias, entre 7 horas e 7h30 da manhã, o zumbido feito pela fricção das pastilhas de freio dos carros soava como um despertador pré-programado. De segunda a sexta eu não precisava me preocupar em perder a hora. O trânsito engarrafado da avenida que margeia meu condomínio não deixaria meu sono leve se prolongar. Por vezes, num gesto repetido deste organismo cansado, acordava naquele mesmo horário e, como num susto, corria para a janela para verificar por que meu despertador havia se esquecido de tocar. Sem trânsito na frente de casa, sinal de que algum engarrafamento havia se intensificado noutra lugar antes.

Hoje, junho de 2020, acordo todos os dias com meu despertador quebrado. Vou em direção à janela para contemplar um sentimento que sempre tive, sobre não ter aquele barulho horrível de ferro quente se esfregando e gritando. Infelizmente esse desejo se consumou. Digo infelizmente não tanto pelo cenário que imaginei, de menos carros passando na rua. E é desse silenciamento que nasceu esse hábito de olhar pela janela, não mais para contemplar o óbvio de um cotidiano repetitivo e sim, para encontrar a companhia solidária de um mundo que já está há quase 6 meses vivenciando a experiência nascida do medo de que o amanhã nunca chegue, e caso venha, que seja

cada vez pior. Mas disso também nascem os exemplos de resiliências individuais e coletivas. A esperança passa a fazer par com o medo e o convida a dançar:

– Pensamentos que dançam...

“Como aquela máquina que gosta de desvios”

– Mas eu prefiro o corpo...

“Para nunca seguir em linha recta”

– Nesse inadequado mapa de afetos...¹²

Talvez isso possa transformar a opacidade de um presente inócuo na transparência de um futuro comum. E é essa escala, a da casa habitada por uma pessoa só, que gostaria de compartilhar com vocês, como me propus, pela fotografia e pela poesia, ocupar o meu sensível com outros gestos de perceber essa vida urbana que se manifestava cotidianamente em frente a minha janela, do outro lado da rua. Escala essa que não é somente a minha, afinal, a fala na primeira pessoa do singular não implica necessariamente uma perspectiva individual e subjetiva:

¹² Poema “Valsando com Gonçalo M. Tavares”. Os versos entre aspas foram retirados da Obra “Animalescos” (2013).



Não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático¹³.

Falo em primeira pessoa para aludir a um modo de pensar as cidades, tendo a escala do sujeito, do corpo e de suas experiências subjetivas uma força poético-narrativa que funciona como instrumento investigativo potente. E não é que a vida não acontecesse “lá fora”, antes da quarentena. É que agora talvez eu esteja me permitindo observar de modo mais minucioso e atento. Dessa observação, pude notar como a vida

¹³ Butler (2015). Disponível em: <https://amz.onl/8nBZOAv>.

solitária é lugar de construir sensações das mais diversas, e não apenas aquelas do trato que lhe é comumente atribuída: tristeza, melancolia.





A quarentena me fez perceber o quão paradoxal são nossas relações, especialmente se considerarmos o viver citadino em tempos como esses, em que faço eco e coro com o que aponta Nelson Brissac Peixoto no seu livro “Paisagens Urbanas”: “Nada parece mais impertinente do que pedir a essas imagens aceleradas que fiquem (As imagens sabem esperar?)”,¹⁴ porque no fundo, o que senti durante esses meses de efetivo isolamento social foi que “não se trata de compreender o que se diz e sim o que cala no que se diz”, “seus silêncios” (PARDO *apud* LARROSA, 2015, p. 101).

¹⁴ Peixoto (2003).

O silêncio como companhia
de uma manhã fria e chuvosa qualquer
feito horizonte embaçado
que se espraia a cada passo adiante, fim.
Quisera eu
com a força da minha ignorância
fazer valer o direito de sorrir
com o estado desse corpo tão cansado
porque “de qualquer” essa manhã não tem nada
já que ela me obriga a enfrentar o vazio
como se todos fôssemos
a prerrogativa de um desejo morto pela falta de nem sei o quê.
O meu não
assim como o daquele que segue seu caminhar
sem perceber
que da minha janela
meu olhar
atravessa a rua
nem tanto para dizer
mas para ouvir
de um amanhã que se derrama nesta cobertura improvisada.
Chuva de água, esperança e porvir.

Medo

É quando você sente seus ossos quebrarem
ainda dentro da carne – fratura imposta
feita de sorrisos e sonhos sinceros
adormecidos pelo amanhecer incompaciente
que esvazia segredos nada discretos
e faz transbordar paragens inadvertidas
Mas é na calma e no cuidado
Sem mais-valia, nem reticência
Que a vida segue seu rumo
Deixando para trás
Gestos inacabados
Ao horizonte, porvir
Esperança





- Geometrias de poder ou de afetos?



Domingo, 27 de setembro de 2020.

(+140 mil mortes pelo coronavírus)

Enquanto algumas ruas temporariamente funcionam para o cuidado exclusivo de necessidades individuais, outras permanentemente funcionam como lugar de casas improvisadas com malas, lonas e sobras de madeira. Escombros de humanidade convivendo diariamente com as quase mil mortes diárias. Eis o fluxo normal da vida

cotidiana. Eis a cidade como o lugar do convívio real com a diferença: porque o outro, pouco importa. Importa mesmo é a beleza de nossas conveniências imorais. Brindemos

Por favor, não me deixe morrer: começar pelos afetos



Todo dia ela passa diante de mim.

De longe, bem de longe
mas passa

e cada vez mais
me preocupa aquele silencioso semblante que a acompanha.

De tão pequenina que é
mal dá para ver.

Tento pelo menos ouvir o que diz seu gesto tão delicado
de longe, o sussurro
de perto, grito.

Ela pede socorro

diante do medo que sufoca sua garganta e seus sonhos
amordaça seus pés e desejos
cala sua força como quem impede de dançar, cantar, falar... E naquele precipício de desespero e
desamparo
ela rabisca o chão com seu testemunho e seu testamento
mas não consigo ler.

É preciso que algo seja feito
que algo seja dito
mesmo que pela metade.

Talvez lá pelo meio haja o encontro
e com outros tantos meios
possamos transbordar.
Então fui
na tentativa de socorrer aquela que me é companhia diária
ainda que distante
e como numa valsa desafinada
o descompasso de cada gesto, cada suspiro, cada movimento
fez meu corpo vibrar
numa polifonia arranjada pelo que diariamente ela tentava me dizer.

Foi então que pude reconhecê-la
lembrei-me de nossa infância juntos
quando o brincar era a medida certa do conhecer
e dessa memória transportada no tempo
percebi que seu ir e vir era sintoma
que no fim das contas, dizia:

- A morte da esperança é o medo. Por favor, não me deixe morrer.

Referências

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHRISTIE, Ian. Against interpretation: an interview with Andre Tarkovsky. In: GIANVITO, John (Org.) **Andrei Tarkovsky**: interviews. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

FAUSTINO, Mario. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LAROSSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental org.; Ed. 34, 2009.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer à linguagem**. Tradução Giane Lessa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TARETTO, G. (Diretor). (2011). **Medianeras**: Buenos Aires na era do amor virtual. [DVD]. Disponível em: <https://bitly.com/OmMlz>. Acesso em: 17 nov. 2020.

TAVARES, Gonçalo. M. **Animalescos**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

Corpografias da cena urbana: poéticas do habitar marginal

Editora CLAEC

2020