

CORPO-ESPAÇO CIDADE-CORPO

Possibilidades de urbgafias na cidade habitada

Elaine Nascimento¹
Rodrigo Gonçalves dos Santos²

Resumo

Dentro da construção diária do espaço urbano podemos destacar a relação direta entre corpo e espaço, assim como os possíveis vetores que atuam nessa relação, seja de atravessamento a esse corpo urbano, seja o próprio corpo como vetor que atravessa e ressignifica o espaço. A partir dessa premissa e com base no conceito de corpografia enquanto cartografias do espaço urbano no corpo de quem habita a cidade, proponho a possibilidade de urbgafias: cartografias do corpo enquanto vetor ativo de ação no espaço urbano. O intuito do artigo é fazer uma reflexão sobre a possibilidade dessas cartografias através das intervenções artísticas no espaço da cidade, trazendo para a discussão seus aspectos sociais, estéticos e políticos, entendendo urbgafias como possibilidades de operacionalização de aspectos sensíveis da vivência da cidade.

Palavras-chave: cidade, corpografia, arte urbana.

Abstract

Within the daily construction of urban space we can highlight the direct relation between body and space, even as the possible vectors that act in this relation, either of crossing to this urban body, or the own body as a vector that crosses and re-signifies the space. Based on this premise and based on the concept of corpografia as cartographies of the urban space in the body of those who inhabit the city, I propose the possibility of urbgafias: cartography of the body as an active vector of action in urban space. The purpose of the article is to reflect on the possibility of these cartographies through artistic interventions in the city space, bringing to the discussion its social, aesthetic and political aspects, understanding urbanizations as possibilities for the operationalization of sensitive aspects of the city 's experience.

Keywords: city, corpography, urban art.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará (2015) e em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2009). Possui mestrado pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui pesquisa relacionada ao estudo do espaço urbano e intervenção artística no espaço público. É integrante do grupo de pesquisa Quiasma (UFSC) e sócia fundadora do escritório de cenografia, arquitetura e arte Estúdio Craft.

2 Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1999), mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011). É professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordena o Grupo Quiasma: Estudos e pesquisas interdisciplinares em arquitetura, corpo e cidade (ARQ/UFSC). Integrante do Grupo Alteritas: diferença, arte e educação (CED/UFSC). Desenvolve estudos e pesquisas sobre experiências estéticas e perceptivas e suas articulações entre a apreensão da arquitetura e da cidade contemporânea com o campo sensível e a poética do espaço. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projeto de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: projeto arquitetônico; arquitetura, corpo e cidade; fenomenologia do espaço habitado; dimensão artística e cultural da arquitetura e da cidade; experiências de apreensão da arquitetura e da cidade contemporânea; processos urbanos contemporâneos; ensino de projeto de arquitetura e urbanismo.

A cidade de movimento múltiplo

O espaço urbano é perpassado por movimentos efêmeros que caracterizam seu vai e vem diário, sua dinâmica humana na qual corpo e espaço configuram a existência do mesmo. É através do corpo que a percepção do mundo acontece, sendo ele o “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída.” (BRETON, 1953, p.7). Além do corpo em si, podemos falar de diversos outros vetores que o atravessam e constroem a relação estabelecida com a materialidade do espaço, assim como o corpo se comporta como vetor ativo, que atua, modifica e ressignifica, outros movimentos presentes no espaço constituem vetores ativos na experiência espacial. Considerando que é através do corpo que agenciamos a relação com o espaço, entender como esses processos acontecem, como esses vetores se constituem, me parece importante para entender o próprio espaço, pois é através desse corpo que a cidade é construída, através das relações diárias de uso, ocupação, passagem, resistência e demais qualidades de movimentos que possam estar ligadas a esse agenciamento, pois “são as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços em seu cotidiano.” (JACQUES, 2008, p.2).

Segundo as autoras Paola Berenstein JACQUES e Fabiana Dultra BRITTO (2011), o estudo dos padrões corporais leva a leitura do espaço que esse corpo habita, podendo trazer importantes reflexões acerca do urbanismo contemporâneo, pautadas em outras formas de apreender o espaço urbano. Podem ainda, ser motivadores de experiências como as errâncias urbanas, o ato de caminhar pela cidade, o que resultaria em cartografias mais complexas (JACQUES, 2008). A essa cartografia das escrituras espaciais no corpo humano, as autoras chamam de corpografias, a existência do espaço através da vivência do corpo. Partindo do conceito de corpografias, uma questão me atravessou: se podemos realizar tais cartografias e entender processos urbanos através delas, como a cartografia de ações realizadas no espaço urbano podem trazer questões relativas a *processos de singularização*³? O que estaria do outro lado desse corpo, ou seja, o que estaria traçado no espaço que esse corpo habita?

Sobre um corpo-urbano, entendo que ele pode se mostrar como uma fusão simbólica do corpo que habita o espaço e o próprio espaço, lente de reflexão do que seria o urbano a partir do corpo de quem vive esse urbano, guiando-me a ler esse espaço a partir daquele que vivência a cidade. Essa relação pode ser observada tanto no conceito de corpografia como no agenciamento entre a cidade-objeto e o corpo-produto, corpo esse resultante da manipulação do capitalismo sob o mercado das cidades, reverberações de uma cidade objeto que se manifesta no corpo-urbano. Se eu posso ler o espaço urbano através do corpo que habita esse espaço, esse corpo pode representar ou um corpo-produto, que reverbera os espaços de fluxos⁴ e estriados⁵, ou em um corpo-

3 Em oposição a uma *subjetividade de massa* característica de uma indústria cultural, temos processos de resistência, singulares, que tentam desvelar outras formas de agenciamento, “trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 45)

4 Segundo Manuel Castells (2002), o espaço de fluxos é aquele gestado por redes que conectam lugares específicos, ligados a redes globais geridas por uma minoria. São lugares que exercem funções dentro da rede de geração de riquezas, processamento de informação e poder, podendo ser caracterizados como pertencentes às ditas cidades globais e às pequenas elites que gerem tais fluxos, produzindo assim espaços físicos específicos, que diferenciem esses pequenos grupos do restante.

5 Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari discorrem sobre a existência de dois tipos de espaço: o espaço liso e o espaço estriado. O espaço liso se caracteriza por ser um espaço nômade, espaço de devir, espaço ligado à experiência, atrelado às manifestações sensíveis. O espaço estriado estaria nas formas, nas linhas e traços, sedentário, instituído pelo aparelho do estado. A dualidade entre liso e estriado, na

urbano, que manifesta ações de resistência a esse processo. Esse primeiro corpo-produto é relacionado à imagem, ao marketing que constitui a cidade-objeto.

Segundo Ribeiro (2007, p.07): O corpo-produto apresenta-se, preferencialmente, em espaços vazios e nas transparências que possibilitam a sua inclusão na montagem de cenários que demandam movimento; nas praças desnudas, que obrigam à exposição dos usuários; nos elevadores e escadas que, também transparentes, propõem a aproximação imagética entre corpo e manequim, ambos disponibilizados para a mercadoria ou para atitudes lidas como indicativas de civilidade. Há, sem dúvida, uma pedagogia implícita nas escolhas formais, cujas diretrizes contribuem para a veiculação da ordem urbana concebida pelo pensamento dominante.

Se há um modelo de cidade, conseqüentemente há um modelo de vida urbana, um estilo que corresponde a esse modelo de cidade. É a esse modelo que corresponde o corpo-produto, o do corpo ideal para a cidade ideal, e à manipulação exercida através do marketing, do mercado publicitário, dos padrões reproduzidos pelos espaços de fluxos das elites. Em contraponto a esse corpo-produto podemos devanear um corpo de resistência, que em ações sutis ou explícitas se nega a entrar nesse sistema de compra e venda: é o corpo manifesto no espaço liso, singular, dos processos de singularização. Ele se conecta a espaços de lisura dentro do espaço urbano, e tenta retratá-los em uma tentativa de permanência e resistência. Pode ser identificado através do corpo do *performer*⁶ que, ao agir no espaço de intervenção cênica, convida o passante a se deixar atravessar e ativar seu corpo vibrátil⁷. Nesse corpo podemos ler os espaços de luta e os espaços que resguardam exposições de subjetividades. É nesse corpo-urbano que as urbgrafias são lidas e processadas, como permanências efêmeras de processos de singularização no espaço.

A cidade-corpo: a arte como agenciamento

“A arte urbana é uma prática social” (PALLAMIN, p.23, 2000) A partir dessa afirmação da pesquisadora Vera Pallamin, inicio um primeiro entendimento sobre as intervenções artísticas operadas no espaço urbano, necessário para a construção do trabalho. A compreensão aqui é da arte como elemento de territorialização social (1), forma de apropriação física e sentimental do espaço urbano (2), forma de criação espacial e como necessidade de expressão humana (3). Trata-se de movimentos subjetivos traçados por sujeitos que desenvolvem seus processos de criação e inscrição em terrenos segmentados e segregados, que abraçam o conflito de um espaço múltiplo e heterogêneo por natureza.

verdade, compõe um mesmo movimento, pois, segundo os autores, “os dois espaços só existem de fato graças à mistura entre si” (DELEUZE; GUATTARI, p. 157, 2007).

⁶ Aquele que desenvolve a ação cênica, que se relaciona com o que é proposta e media o processo cênico.

⁷ O conceito de *corpo vibrátil* é trazido por Suely ROLNIK (2014) e se refere à capacidade do nosso corpo de ser sensível a manifestações que fogem do âmbito da representação. Segundo a autora “em pesquisas recentes, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. (...) Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campos de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nossos corpos sob a forma de sensações. Com ela, o outro é presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos.” (ROLNIK, 2014, p.12).

Muito além da definição enquanto um espaço físico específico, o espaço público pode ser visto como um espaço que abriga um conjunto de manifestações socioculturais e de *formas de sociabilidade* (ABRAHÃO, 2008, p.30) entre indivíduos. Segundo a pesquisadora Rosalyn DEUTSCHE, o espaço público é “el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social son negociados: al mismo tiempo que se constituyen se ponen en riesgo.” (DEUTSCHE, 2007, p.8). Ao mesmo tempo em que esse espaço se caracteriza como o espaço de interação é um espaço de negociação, conflitos e tensões, na medida em que lida com tais singularidades. Segundo Jan GEHL (2013), a vida pública ou a *vida entre os edifícios* se caracteriza como as atividades exercidas pelos indivíduos no espaço público, programadas ou não, ou *urbanidade*. É a vida desenvolvida no espaço destinado ao compartilhamento da cidade, no espaço comum ou, em outras palavras, as atividades desenvolvidas a partir de uma noção de esfera pública, da existência dessa natureza coletiva e pública.

Tal natureza pode ser entendida como uma condição fundamental para o ser humano, como desenvolvido por Hanna ARENDT (2007): o ser humano enquanto animal político. A partir daí traça-se duas paralelas, duas naturezas desse ser: o privado e o público (*bios politikos*⁸). A autora define o espaço público como espaço da ação, estando sua conceituação intimamente ligada à vida pública na pólis grega. Havia uma esfera privada definida pela propriedade e bens do cidadão da pólis, e um espaço de ação (práxis) e discurso (conversação), sendo esse último o espaço destinado à decisão sobre assuntos de interesse comum, nomeado esfera pública. Aos poucos as duas noções foram se distanciando, estando o discurso e persuasão mais diretamente atrelados a essa esfera pública, enquanto na esfera privada a violência e autoridade serviram como base para as tomadas de decisão e organização.

A autora ainda define dois pontos importantes do que é inerente a essa esfera pública: primeiro a noção de realidade, e em seguida o significado de mundo. Na primeira, está o conceito de que tudo que é visto e ouvido em coletivo se constitui realidade. Pertenceria então a essa esfera pública tudo que é exposto e compartilhando, o que pode ser caracterizado a luz da aparência, ficando as *coisas irrelevantes* designadas a uma esfera privada. Porém, tais coisas da ordem do irrelevante (não porque o são, mas porque não encontram materialização na aparência) são fundamentais para o sentimento. Na ideia de significado de mundo está o que concerne ao comum, ao interesse mútuo, o que é compartilhado “pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens” (ARENDT, 2007, p. 62). Existiria, portanto, nessa esfera pública um vínculo primordial entre os homens, que seria o próprio mundo. Porém, nas sociedades contemporâneas, esse vínculo inicial vem sendo substituído pela cultura de massa e consumo. E dentro dessa segunda premissa é importante destacar uma citação da autora sobre o espaço público:

Segundo ARENDT (2007, p.64): Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo em comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência. Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a

⁸ “Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)”. (ARENDT, 2007, p.33)

duração da vida de homens mortais.

É no espaço público que a esfera pública toma forma, sendo necessário o entendimento do sentido de coletividade e mundo, de partilha e principalmente de legitimação, seja de um ideal político, seja de uma forma de viver, de uma existência. Seguindo o desenvolvimento dos conceitos, tomo a liberdade de relacionar essa vida pública aos *processos micropolíticos*, ou seja, aos processos de produção de subjetividades urbanas em nível de uma pluralidade advinda da singularização das experiências de interação com o espaço, visto que ao contrário de uma coletividade como me pressupõe a esfera pública, a vida pública me permite uma redução de escala, chegando ao indivíduo e sua ação dentro do espaço público. Seria o encantamento das *coisas irrelevantes*, mas que são necessárias, o corpo-a-corpo do sujeito dentro do espaço urbano. O conjunto dessas individuais interações, sensações e experiências constituem o que aqui é abordado como vida pública. Segundo a pesquisadora Gabriela TENÓRIO (2012) a vida pública é uma necessidade humana: necessidade de interação social, de viver o meio social presente a sua volta, de saber quem é e o que acontece com determinados grupos de pessoas, normalmente os mais próximos, de legitimar opiniões políticas ou não frente a uma coletividade organizada em sociedade. Ainda partindo do princípio da interação social como necessidade humana, LEFEBRVE (1991) já argumentava que;

Segundo LEFEBRVE (1991, p.103-104): O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas, ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas.

Considero então o espaço público, espaço de desenvolvimento da vida pública. Ao mesmo tempo em que podemos compreender a vida pública como as ações realizadas dentro do espaço público, ela se caracteriza também como as negociações de território, políticas ou não, como embates de contradições e opiniões inversas, lugar de vivência entre o que é definido socialmente como legítimo e o ilegítimo, o moral e o marginal, ou seja, constituída através da existência de uma esfera pública.

Segundo JACQUES (2012, p. 14): A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades.

A experiência desse espaço público tem sido bombardeada com a fusão cada vez mais frequente entre esfera pública e privada. Os empreendimentos imobiliários que buscam a complexidade de funções, na realidade, problematizam o estar e viver urbano da vida pública em uma esfera também pública. São criados espaços que passeiam entre a forma física de espaços públicos, porém locados em condomínios fechados ou em edificações, como do caso dos shoppings centers. Apesar de uma forma que faz com que o usuário se sinta em uma praça aberta ela é despida de algo que se torna essencial para a constituição dos espaços públicos: a esfera pública. Com isso, a experiência do

público, do lugar de conflitos e negociações é substituída por experiências estereis em mediação, criando indivíduos que não sabem conviver com a diferença, que fazem do espelho seu modelo de “cidadão ideal”, criando narcisos urbanos. O andar pela cidade, o contato direto entre corpo e espaço urbano e a vivência da “alteridade nas cidades” se torna cada vez mais rara, ao mesmo tempo em que movimentos que irrompem e quebram a lógica hegemônica surgem na contramão da esterilização da experiência urbana.

A arte urbana pode ser encarada como criações micropolíticas de espaços de subjetivação, que através da identificação ou embate físico de um passante, desperta outros movimentos singulares que partem da identificação, crítica, ou da simples busca de sentido, onde espaços já sacralizados e definidos são ressignificados através da ação artística. A produção da cidade por práticas artísticas aqui se dá como “fenômeno macro e micropolítico na medida em que acontece como um trabalho de elaboração da experiência de embate pela construção do espaço público” (MUSSI, 2012, p.22-23). São relacionadas tessituras que refletem processos que se desenvolvem efetivamente a nível regional, e processos que abordam movimentos que se apresentam como devires de um espaço cidade, “a prática artística se dá como uma tentativa de fazer emergir, como ao menos a “imagem de um devir”, outros projetos de sociedade, sendo a cidade o domínio no qual as múltiplas escalas em jogo na disputa por esse projeto se evidenciam, se encontram, se sobrepõem, se atualizam, se confrontam.” (MUSSI, 2012, p.24-25). A arte urbana, a arte desenvolvida no e para o espaço público é um elemento constituinte da vida pública, necessário a ela, possível via então de entendimento das relações sociais que são travadas no espaço público urbano.

Segundo PALLAMIN (2012, P. 105-106): Nessa relação entre manifestação artística e espaço público, essas questões tornam-se cruciais, pois permeiam o terreno a partir do qual a arte urbana nele instaura sua presença – com maior ou menor força de significação. Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma sua dimensão estetizada – repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem. Nesse registro específico de sua tematização, associa-se direta e internamente a natureza constituinte do espaço público, a questão da identidade social urbana, de gênero e expressões culturais que possam ou não nele vir a ocorrer, as condições de cidadania e democracia.

A relação estabelecida entre artista-espaço pode ser descrita como relação de proximidade, visto que esse lugar se configura enquanto material determinante da intervenção. Os vetores que servem como dispositivos de criação podem ser encarados como primeiras relações estabelecidas entre eles, desvelando uma apropriação temporária do espaço. Esses vetores são postos na obra e se transformam na medida em que são recebidos pelas pessoas que vivem ou experimentam a ação.

Assim como podemos pensar na possibilidade de relação com os lugares, podemos pensar sobre a relação estabelecida entre a esfera pública e as intervenções de arte em espaços públicos, como o faz Rosalyn DEUTSCHE (2007). Segundo a autora, compreender intervenções de arte como obras públicas implica em tecer relações não apenas com o espaço público, mas com a própria esfera pública, onde a obra se caracteriza como pública a partir da “operación de hacer espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública” (DEUTSCHE, 2007, p.2). Seu pensamento faz relação entre a definição de esfera pública trazida por Hanna ARENDT enquanto espaço de exposição e os desdobramentos dessa noção operados por autores como RANCIÈRE (2005), que

define a prática democrática como a relação de legitimação e limitação de quais grupos sociais 'são visíveis' e os que não são, e de Claude LEFORT dentro da definição de espaço público a partir do surgimento da democracia. O espaço de aparição ou a esfera pública para LEFORT surge a partir do momento em que os grupos sociais declaram seu direito de aparecer, de visibilidade em um espaço que aparenta *status* indefinido devido ao desaparecimento de uma força transcendental de unificação, como as revoluções democráticas do século XIX (DEUSCTHE, 2007, p.5).

Em las nociones de esfera pública como espacio de aparición que manejan Arendt e Lefort esta latente la cuestión no sólo de como aparecemos, sino también de como respondemos a la aparición de otros; es decir, la cuestión de la ética y la política del vivir juntos en un espacio heterogéneo. Ser público es estar expuesto a la alteridad. En consecuencia, los artistas y las artistas que quieren profundizar y extender la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido invisibilizados a <hacer su aparición>; y segundo, desarrollar la capacidad de vida pública que el espectador o la espectadora tiene, pidiéndole reponder ante esta aparición, antes que reaccionar en contra de la misma.

O agenciamento estabelecido entre o *eu* e o *outro* parte da teoria de LÉVINAS (1988) sobre o terceiro termo onde o *outro* aparece para o *eu* como ser incompleto, sem uma totalidade revelada, e a relação estabelecida com esse *outro* não se fecha na compreensão entre *eu* e *outro*, mas no entendimento que eu também apareço como um *outro* aos olhos do meu *outro*. Com essa noção de terceiro termo, a autora observa a esfera pública como espaço onde minhas certezas e sentimento de posse são postos na berlinda, pois o terceiro termo é "toda a humanidade que nos olha", rompendo com o preceito de que o mundo me pertence. DEUTSCHE estabelece uma relação interessante entre a arte e a esfera pública com o conceito de visibilidade, questionando como essa arte pública pode ajudar na aparição de outros, ao mesmo tempo em que torna visíveis os limites que nossa visão de si impõe sob nossas representações. As intervenções artísticas que são capazes de "criar espaços públicos" parecem ser também dotadas da possibilidade de gerar um entendimento dessa relação coletiva própria do urbano. Entender a arte urbana como reflexo das relações sociais seria então entender os agenciamentos gerados a partir dos vetores de relações, seja entre o eu, o outro e o terceiro termo, que desapropria o público de algo único e particular, trazendo importantes questões que podem servir de canal de comunicação, entendimento e talvez até mesmo de planejamento.

Ao voltar de forma específica ao que fala Jacques RANCIÈRE (2009) sobre arte, comunidade e visibilidade, o entendimento de política no seu trabalho se relaciona com o entendimento das formas de fazer e do que o autor denomina "partilhas do sensível". Para ele, política pode ser definida através da relação entre "o que se vê e do que se pode dizer do que é visto" (RANCIÈRE, 2009, p.17), ou seja, uma leitura da "configuração sensível da ordem política que define aquilo que é visível, dizível e digno de valor" (MARQUES, 2011, p.144). A democracia então estaria ligada a esse lugar do *comum* e da visibilidade onde a obra de arte é agenciada através de partilhas do sensível, ou seja, formas da partilha no comum dos modos de subjetivação e visibilidade. O termo comunidade para o autor parece estar fortemente ligado ao termo visibilidade, esquadrinhando a existência de um comum e das partes específicas que participam dessa partilha, em um sistema de não exclusão, onde as formas de fazer que refletem as estruturas sociais, seja as quais o artista esta envolto, seja em relação ao que é partilhado.

Segundo RANCIÈRE (2009, p. 18-19): A superfície dos signos "pintados", o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como as obras ou performances "fazem política", quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como às formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.

A conexão entre visibilidade e comum também aparece quando o mesmo define as condições de participação na partilha, condições essas que definem "quem" é esse *comum* "em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (RANCIÈRE, 2009, p.16), ou seja, traz a ideia de que ao mesmo tempo em que essa partilha é agenciada no campo de um comum, ela deixa claro as fragmentações existentes entre visibilidades e corporeidades que fazem parte desse comum, resultante de uma lógica estabelecida que define o que é visível e o que se torna invisível. O comum para RANCIÈRE (2009) pode ser associado à potencialidade de interlocução do indivíduo no grupo, definindo assim a comunidade como grupo de indivíduos que se identificam e se conectam a partir de suas similaridades, muito mais ligadas a uma forma de "aparecer", como trazido por ARENDT (1997) do que de ser. Em oposição a essa lógica, a política estaria como elemento de perturbação, questionando quem se faria visível e audível, estando a estética responsável pela libertação da representação e construção de uma "comunidade sensível" que dá voz aqueles que não são visíveis ou não participam do *comum*. A política para RANCIÈRE se configura então como possibilidade de dar visibilidade para quem não é ouvido e visto, para isso precisa de formas de enunciação que redescubram uma narrativa comum (MARQUES, 2011).

Segundo MARQUES (2011, p. 144): A estética como base da política só se dá a ver porque o político sempre está presente em questões ligadas a divisões e fronteiras, a uma partilha (divisão e compartilhamento) da realidade social em formas discursivas de percepção que impõem limites à comunicabilidade da experiência daqueles que têm sua palavra excluída das formas autorizadas de discurso. Para Rancière, a dimensão estética da política se configura na batalha entre o perceptível e o sensível, na possibilidade constante de uma reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver que circunscrevem o "ser em comum".

Partindo da definição proposta, entender os movimento e intervenções de arte que acontecem no espaço urbano é entender movimentos políticos de subjetivação, que buscam formas de enunciação que tragam a discussão de elementos do comum revisitados. Quando essas ações falam de um lugar urbano específico, estamos falando de políticas urbanas dentro de movimentos de enunciação subjetivados. A formação de "comunidades de partilha" se dá então sob a prerrogativa de grupos que se unem na intenção de expor a fragmentação do comum através da atenção ao que foi excluído desse comum estabelecido, e de que a "partilha cria o pertencimento dos sujeitos a um mesmo mundo que só pode adquirir sentido por meio da polêmica e cria também a união que só pode se realizar por meio do combate" (RANCIÈRE apud MARQUES, 2011). Seria o embate de dar visibilidade aos sujeitos através de sua própria fala, fugindo da alternativa de reafirmar tal fragmentação através da visão do outro sobre ele, mas trazendo sua própria visão como processo de legitimação.

Não seria esse um importante material de trabalho para o urbanista? Entender a forma urbana e como essas políticas urbanas (tomando a definição de política trazida por

RANCIÈRE) são desenvolvidas nessa forma? Compreender esses movimentos de singularização que atuam no espaço da cidade, que constroem através do fazer o espaço urbano como *locus* político, seria então essencial para o nosso trabalho? Na busca de responder tais questões e chamar atenção para esse espaço construído através do agenciamento entre corpo e cidade, busco na pesquisa em desenvolvimento o que seriam *urbgrafias*: movimentos políticos de enunciação que me revelam singularidades e partilhas do espaço urbano, estando às ações artísticas que debatem esse espaço dentro do interesse de reflexão, pois “É o espaço existente “entre” os sujeitos que, por meio do diálogo, se manifesta no espaço público. Este último é sempre da ordem do dissenso, da política e da reconfiguração daquilo que define o comum de uma comunidade.” (MARQUES, 2011). As *urbgrafias* enquanto formas de enunciação que trazem o questionamento e o dissenso se aproximam de comunidades políticas igualitárias, onde o igualitário esta na constante busca de mediação entre a distância e visibilidade de seus sujeitos.

As Urbgrafias: um olhar para o espaço

Urbgrafias antes de tudo são cartografias: de espaço, de atravessamentos operados nesses espaços, dos vetores que afetam esse corpo que pode ser cartografado como as *corpografias* propõe. Podem ser entendidas como propostas de vivência do público a partir da experimentação do espaço, de suas tensões e conflitos, formas de expressão do indivíduo coletivo e de sua relação com o urbano que o cerca, intervenções artísticas, irrupções sensíveis sob o espaço da cidade. É tudo aquilo que agencia *singularidades* e forneça possibilidades de ação a partir da reflexão e vivência de tais processos. Vem da necessidade de falar das *micropolíticas* e resistências que racham o espaço formalizado pelo uso diário e, acima de tudo, vem da necessidade de enquanto urbanista perceber e assimilar tais grafias para, a partir de então, poder entender minha função dentro do processo de projeto e desenho de espaços urbanos que possibilitem a vivência da cidade.

Na maioria das *urbgrafias* cartografadas ao longo da pesquisa, podemos detectar a exposição de falas de resistência, que questionam o comum estabelecido referente ao espaço em questão, que contrapõe nesse espaço vozes que questionam o espaço produzido pelo capital, pela fabricação de uma cidade-objeto-empresa, pela possibilidade de lisura de tal espaço. Trago aqui um exemplo de ação cartografada, como possibilidade de elucidação a teoria devorada: “Os Cegos” do grupo Desvio Coletivo. Primeiramente, o trabalho é desenvolvido com os artistas que compõe o grupo e é aberto a interessados das cidades nas quais a intervenção é executada, trazendo assim corpos marcados pela vivência de seu espaço urbano natal, pelos vetores que atravessam o espaço e pelo espaço atravessado por esses corpos diariamente. Em seguida esses corpos são vedados: são cobertos de barro fazendo com que, imageticamente, se assemelhem aos outros participantes da intervenção em outras cidades, conferindo-lhe assim uma unidade visual e de identificação estética. Porém é nos workshops realizados na preparação da ação que o roteiro é escolhido, abrindo para os habitantes da cidade na qual a intervenção será realizada o poder de decisão sobre que cidade é essa a ser atravessada, trazendo assim questões específicas de cada lugar o que leva a reflexão: o barro encobre o corpo, mas não anula a *corpografia* do lugar inscrita naquele corpo.

PRISCILLA TOSCANO - A intervenção urbana Cegos representa homens e mulheres condicionados a fomentar a existência de um sistema social petrificado, automatizado e aprisionado às normas impostas pelos poderes no eixo político, financeiro, religioso, jurídico e midiático de nossa sociedade. No atual contexto brasileiro é inevitável

que essa imagem seja associada a uma elite política/empresarial suja, corrupta, criminosa e vendida ao capital financeiro. Trata-se de uma ação artística que só ganha sentido ao ser realizada na rua, por isso a classificamos como Performance Urbana. Ela acontece em deslocamento e elegemos o trajeto dessa caminhada levando em consideração uma rota onde possamos passar diante de edifícios símbolos de poder, como exemplo os prédios de serviços públicos (prefeituras, palácios de governo, secretarias, justiça federal, etc...) e, como nossa crítica está direcionada a diversos eixos do poder, também optamos por inserir em nossos trajetos, percursos nos quais hajam igrejas (independente da religião), bancos (públicos e privados), edifícios nos quais a mídia hegemônica opera, além dos edifícios onde nossos políticos exercem seus mandatos, etc.⁹

A intervenção é uma caminhada pela cidade a partir de trajeto pré-definido e operado por seres encobertos de barro. A ação assim se configura enquanto *urbgrafia*, pois retrata a realidade do espaço construído através de relações de dominação econômica do capital, traz a leitura de *corpografias* de habitantes das cidades e usuários daquele espaço, espaço esse que incita a ação a partir do momento em que suas existências e lugares determinam o caminho e convida aos demais passantes a um embate crítico sobre a construção da cidade.

Quando são realizados os *workshops* que preparam a intervenção “Os Cegos” nas cidades específicas de ação, são criadas “comunidades de partilha” que discutem o que é invisível naquele espaço dentro da dinâmica urbana vigente, rompendo com a homogeneidade ilusória do espaço/percurso escolhido para a ação. São destacadas vozes e corporeidades que exibem a fragmentação do espaço da comunidade, gerando movimentos de igualdade na medida em que se ocupam de operar sobre a visibilidade e invisibilidade dos indivíduos dentro dessa comunidade. O cuidado em se elencar performers que façam parte do contexto urbano da ação, retrata a noção de pertencimento ao espaço de intervenção, garantindo assim que a voz proclamada seja uma voz de legitimação e de resistências a processos de construção da cidade que tornam invisíveis a maioria de seus habitantes. O planejador o urbano não deveria então escutar tais vozes? Não deveria trazer para dentro do seu processo de projeto esses movimentos?

Dentro do entendimento de que a cidade se configura através da relação entre corpo e espaço, além dos vetores que afetam esse corpo e do próprio corpo como vetor que intervém no espaço, ver esses movimentos que exibem possíveis processos de singularização, em sua resistência ou em exposições de subjetividades, me parece essencial para o desenvolvimento de projetos urbanos que priorizem a relação entre corpo e espaço, além da tentativa de entender as dinâmicas de construção da cidade. Trazer as *corpografias* para dentro do processo de projeto me parece acenar para possibilidades de ensino e pesquisa que deem conta de materiais importantes para o trabalho com o espaço urbano e para o desenvolvimento de ações que abordem características espaciais relativas a esse “fazer” diário, que a vivência do espaço nos traz. Cartografar o que chamo de *urbgrafias* caminha na mesma ideia, com o intuito de, posteriormente, entender essas manifestações sensíveis em território urbano como material definidor dentro dos processos de composição projetual.

⁹ Fragmentos de entrevista concedida ao site Esquerda Diário, disponível em <<http://www.esquerdadiario.com.br/Entrevista-com-o-Desvio-Coletivo>> Acesso em 27 jun. 2017.

Referências bibliográficas

- ARENDETT, Hanna. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ABRAHÃO, Sergio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2008.
- BRETTON, David Le. *A Sociologia do Corpo*. 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes: Rio de Janeiro, 2007.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. *Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade*. In: Cadernos PPGAU/UFBA. Ano 6, número especial, 2008, p. 79-86. Salvador: PPGAU/UFBA, 2008.
- CASTELLS, Manoel. *A Sociedade em Rede*, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Público*, Tradução: Marcelo Expósito. 2007, link: https://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografia do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GEHL, Jan. *Cidade Para as Pessoas*. Tradução: Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. In: Arqtextos Revista Vitruvius, 2008. .< <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165>>, acesso: 22 de junho de 2017.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito a Cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Reconfigurações do “comum” e criação de comunidades de partilha: estética e política em “Cinco vezes favela: agora por nós mesmos”*. In: Revista IPOTÉSE, vol. 15, nº 2, p.139-150, jul/dez, Juiz de Fora, 2011.
- MUSSI, Joana Zatz. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. Dissertação, 326 f. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): Obras de Caráter Temporário e Permanente*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos*. In: Cadernos PPGAU – UFBA, ano 5, nº 1. Editora EdUFBA, 2007.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre; Sulina; Editora da UFRGS, 2014.
- TENÓRIO, Gabriela de Souza. *Ao Desocupado em Cima da Ponte: Brasília, Arquitetura e Vida Pública*. 391 f. 2012. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2012. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.