

## CALEIDOSCÓPIO URBANO olhares moventes sobre a cidade

*Sandra Espinosa Almansa<sup>1</sup>*

### Resumo

Elaborado a partir de uma experiência pedagógica inspirada na ideia e no exercício do caminhar como prática estética, este texto se constrói por entre as marcas deixadas por diferentes olhares, relativamente a suas deambulações pela cidade. A narrativa que aqui as reúne problematiza filosoficamente a relação entre cidade e subjetividade, e busca refletir a respeito dos modos pelos quais a errância urbana, com seus encontros e derivas, pode intervir em nossos modos de ver a paisagem, e produzir efeitos na invenção de nossas próprias paisagens, singulares e coletivas. Para tanto, transitamos teórica e sensivelmente em meio a diversas formas pelas quais a relação com a cidade – e mais precisamente, o ato de por ela caminhar – se expressa em criações estéticas, seja na obra de artistas com que tomamos contato no decorrer do trabalho, seja nas produções discentes que dele resultam.

Palavras-chave: cidade, caminhar, subjetividade, paisagem.

## URBAN KALEIDOSCOPE moving looks over the city

### Abstract

Developed from a pedagogical experience inspired by the idea and the exercise of walking as an aesthetic practice, this text is constructed among the marks left by different looks, relative to their wanderings around the city. The narrative that gathers them here problematizes philosophically the relationship between city and subjectivity, and seeks to reflect on the ways in which urban wandering, with its encounters and drifts, can intervene in our ways of seeing the landscape, and produce effects in the invention of our own landscapes, singular and collective. To this end, we move theoretically and sensitively amid several ways by which the relationship with the city – and, more precisely, the act of walking through it – is expressed in aesthetic creations, whether in the work of artists with whom we have had contact in the course of the work, or in the student productions that result from it.

Keywords: city, walk, subjectivity, landscape.

Cores, formas, volumes e outros se avizinham a nós na cidade. Refletidos, espelhados em nossa própria direção, com alguma luminosidade podem dar a ver imagens móveis, variantes, formadas a partir da relação vibrátil com o corpo e o olho que as experimenta – como em um caleidoscópio. Diante deles, no limiar entre um dentro e um fora, um olhar atravessa a lente e vislumbra, no caleidoscópio, o que há em seu interior. Com um leve gesto, um girar de pulso, um colocar-se em movimento, altera o que vê e experimenta novos cursos, velocidades, percepções e sensações. Outras intensidades, novas combinações de cores, formas, e novos modos de ver se multiplicam como as imagens que se vê.

Do pressuposto poético de que o gesto que gira um caleidoscópio põe-se a transformar, com aquilo que é visto, também o olhar de quem olha, construindo assim um novo horizonte sensível e igualmente móvel, somos lançados transversalmente ao ato de deslocar-se como um instrumento para ver diferentemente: o horizonte urbano, e seu contorno humano. Elaborado a partir de uma experiência pedagógica inspirada na ideia e no exercício do caminhar como prática estética (CARERI, 2018), este texto se constrói em meio à narrativa dessas linhas caminhantes, por entre as marcas deixadas por diferentes olhares, relativamente a suas deambulações pela cidade. A narrativa que aqui as reúne problematiza filosoficamente a relação entre cidade e produção de subjetividade, e busca refletir a respeito dos modos pelos quais a errância pela cidade, com seus encontros, mergulhos, e derivas, pode intervir em nossos modos de ver a paisagem, e produzir efeitos na invenção de nossas próprias paisagens, singulares e coletivas. Para tanto, transitamos teórica e sensivelmente em meio a diversas formas pelas quais a caminhada exploratória pela cidade se expressa em criações estéticas, seja na obra de artistas com que tomamos contato no decorrer do trabalho, seja nas produções discentes que dele resultam.

Assim, em seu caráter de rastro de uma experiência errante pela cidade, diferentes objetos estéticos são por nós reunidos em uma pequena coleção, junto a qual problematizamos o exercício de caminhar – em que se põem em relação diferentes forças, as do homem e as da cidade – como processo criador de uma abertura para o mundo, e meio de constituição subjetiva. O que está em jogo, desde os primeiros passos até as perdas de direção, é experimentar diferentemente o espaço urbano, explorar sensivelmente a paisagem contemporânea da cidade, e apreendê-la de maneira alternativa às percepções cotidianas.

Fotografias, filmes, vídeos, desenhos, intervenções urbanas e textos literários nos dispuseram, em diferentes intensidades, as filigranas de um percurso, e impulsionaram nossa suspeita. Devido à extensão do material original do trabalho, apenas algumas dessas produções serão abordadas neste texto. Cabe dizer, no entanto, que o passeio por imagens criadas por subjetividades errantes faz-se longe da pretensão de mapear um possível “destino” para afetar-se, ou ser afetado pela cidade. Tais objetos são antes tomados como expressão de afetos que pedem passagem num ir e vir sobre a cidade, exprimindo algo do dinamismo da relação sujeito-mundo, imanente à experiência urbana. Aqui, o olhar volta-se à cidade como obra aberta, e a incursão por imagens outras não constitui senão um apelo à invenção de uma cartografia própria, igualmente caleidoscópica. Trata-se, como mencionado, de um convite a experimentar a cidade: aguçar a sensibilidade a seus diferentes ambientes, transitar seu corpo, habitar seu espaço, criar condições para nela encontrar algo em que buscar matéria de expressão, princípio de educação, via de transformação.

Ao estimular, conceitual e empiricamente, a ação de caminhar pela cidade, o projeto do qual se origina este texto desde o início desejou, como em Peixoto (1996), fazer emergir novas relações entre as coisas num contexto dado, relações capazes de engendrar novas significações e modos de ver. Dos percursos habituais a caminhos

<sup>1</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: sandraealmansa@gmail.com

reinventados, e à deriva como possibilidade de deixar-se roçar pelo mundo, o que o exercício de deambular nos permite ver aqui, sob a lente duplicada do visível e do invisível, é uma cidade mais lúdica e experimental criar-se das relações espaciais, temporais, intensivas, tangíveis e imaginárias que com ela são feitas, desfeitas, renovadas, inventadas. Ver, desde a travessia, um mundo outro surgir, afirmando de algum modo a promessa de que, para que o mundo possa ser de outra maneira, é preciso vaguear pelos caminhos do mundo.

### Um convite à cidade

Desejar uma cidade. Desejá-la intensamente, como o homem que atravessa longos terrenos selvagens, e sonha nela encontrar coisas admiráveis e outras tantas corriqueiras (CALVINO, 2003). Desejar uma cidade, com ela encontrar-se, transitá-la, sonhá-la, ser por ela possuído: com essa intenção, um grupo de jovens alunas e alunos aceita o chamado para um minicurso, cujo tema giraria em torno da experiência do sujeito na cidade. Realizado por meio de um projeto de extensão, o trabalho envolveu estudantes secundaristas de diferentes cursos de ensino médio e técnico, de uma mesma instituição.

Nas paredes dos corredores, poucos cartazes anunciavam o convite. Neles, a imagem de uma grande lente fotográfica (ou se quisermos, caleidoscópica) reflete a imagem colorida da fachada de uma célebre edificação vienense<sup>2</sup>. Em torno da lente, fora de sua captura, a construção prossegue, agora sem cores. Acima da imagem, um título: Caleidoscópio Urbano. Abaixo dela, a inscrição: Cidade, Sujeito e Experiência. Tudo se passa como se, no limite das palavras, a imagem perguntasse: e você, o que vê na cidade? Uma pergunta para a qual, evidentemente, há muitas respostas possíveis. Respostas que mudam conforme as épocas, os lugares, os afetos, o relevo da paisagem, os movimentos do mundo e, certamente, conforme os nossos próprios movimentos.



Figura 1: Imagem utilizada no cartaz de divulgação do minicurso. Fonte: A autora.

Cientes dessa infinidade, propusemos aos interessados uma jornada de vinte horas pelo espaço urbano – por meio do encontro com obras de intervenção urbana, grafitti,

<sup>2</sup> Trata-se de um detalhe fotográfico da Hundertwasserhaus, de Friedensreich Hundertwasser e Joseph Krawina, construção localizada no Landstraße District da cidade austríaca de Viena.

fotografia, cinema, literatura, e, especialmente, por meio da própria errância. De início, nosso itinerário foi se fazendo modularmente, de forma coletiva, em sala de aula. Juntos, passeamos por reproduções de obras cujas diferentes paisagens do olhar, expressas em variadas técnicas e expressões artísticas, foram produzidas a partir de uma experiência itinerante pela cidade. Falamos e pensamos sobre o que vimos nas obras advindas da experiência caminhante de outrem, e nos deixamos afetar pelo que vimos. Fomos sendo provocados, diante da experiência de outros, a estar atentos às linguagens que encontramos, e a experimentar as intensidades dos encontros. E, sobretudo, fomos sendo instigados a acolher, em nossas próprias travessias, os movimentos de nossos afetos, e a dar língua para aqueles que pedem passagem (ROLNIK, 2006): tudo com o que seja possível, a qualquer tempo, inventarmos nós mesmos uma geografia, construindo, movendo-nos como cartógrafos caminchantes pela cidade, outras relações com o espaço e com as coisas vistas diante e em torno de nós. Como um convite a reinventar tanto “a ideia que se tem de cidade”, quanto “o lugar que se ocupa neste mundo” (CARERI, 2018, p. 171).

### Correr mundos, visitar outros percursos

Ir adiante, não deixar rastros: trata-se de uma possível combinação de ações, dentre várias outras possíveis, elencadas por Francesco Careri (2013, p. 27) numa lista movediça de ações, sugerida como “instrumento estético com o qual explorar e transformar os espaços nômades da cidade contemporânea”. Ir adiante, deixar rastros: eis outra combinação possível, para ações agora enlaçadas à nossa vontade, como propõe com soltura e confiança o autor.

Vaguear sobre um rasto. Mover-se, como um espírito viajante, pelos sinais de presença deixados por outrem no trânsito por um terreno urbano qualquer. Deixar-se levar por entre linhas desenhadas noutros percursos, como se os perambulando mais uma vez, deles nos atravessassem forças novas, deles devorássemos novas velocidades. Da sala de aula, abrir um sendeiro, viajar por desvios. Nossa viagem pelos percursos alheios, feita em meio a deslocamentos e conexões, teve uma condição particular: trata-se de uma arte da viagem mais sutil, para falar na esteira de Nietzsche (MA II/HH II, § 223), cujo traçado da cartografia não exige do viajante que saia, concretamente, do lugar. Algo como uma viagem imóvel, para usar as palavras de Deleuze (2006, p. 328), “feita num mesmo lugar”, sobre o corpo individual ou coletivo, ligada aos seus movimentos imperceptíveis onde trabalham, mascaradamente, forças não aparentes. Uma viagem intensiva, da natureza das viagens que se produzem na leitura de um livro, ou das que principiam quando se assiste a um filme, ouve-se um concerto musical, contempla-se uma exposição de fotografias ou de pinturas, etc. A arte de viajar, no seu mais vasto sentido, tipifica-se tanto pela heterogeneidade (e pela liberdade) que lhe é característica, quanto pela singularidade que a transforma.

Assim se iniciou uma jornada, no cruzamento pelas marcas deixadas por outros de suas andanças pela cidade. Mas, quem são esses outros, e de quê marcas falamos? Trata-se especialmente de outros que, de algum modo, prolongam o percurso como puro ato estético (CARERI, 2018), ou em outras palavras, fazem do percurso como puro ato estético uma continuação, sobrevivente no traçado de uma forma, de um ponto, de uma linha qualquer, artista. Vejamos: um homem caminha alternativamente para frente e para trás sobre a pastagem. A ação deixa atrás de si uma linha, desenhada pelo pisoteio na erva. Se o rasto reclama uma presença, na ausência do homem que o esculpiu na relva o caminhar se transforma em forma de arte autônoma, como lembra Careri (2018, p. 29) a respeito da obra *A Line Made by Walking*, realizada por Richard Long em 1967. Uma vez marcada no prado, essa forma, derivada da intervenção física de Long na paisagem, é registrada fotograficamente pelo artista.

De acordo com Careri (2018, p. 132), um dos principais problemas da arte do caminhar é “transmitir a sua experiência em forma estética”. Diferentemente da experiência específica de Long por ele evocada, no entanto, em que a ação do caminhar deixa para além da fotografia, no próprio terreno, uma forma estética (ainda que efêmera) a qual remete imediatamente à ideia de um percurso, os rastros sobre os quais transitamos aqui, embora hospedem caminhos e caminhantes e só sejam possíveis graças a ambos, nem sempre exibem de modo análogo, e diretamente visível, tal ação. Além disso, importa destacar que não se trata absolutamente de um apelo a converter a experiência do percurso em uma imagem, o que seria o mesmo que recusar a experiência, limitando-a a uma busca, nesse caso, por exemplo, pelo fotogênico (SONTAG, 2004). Trata-se, sim, de uma sorte de mergulho na errância, e de transitar por entre diferentes modos de apreensão do espaço urbano e seu registro. A partir da invenção de um percurso, de trajetórias imprevistas, e do que o olhar captura, importa, sobretudo, lançar o próprio corpo às ruas, disposto a se expor a um processo criativo com os espaços ao redor, e com o que neles acontece.

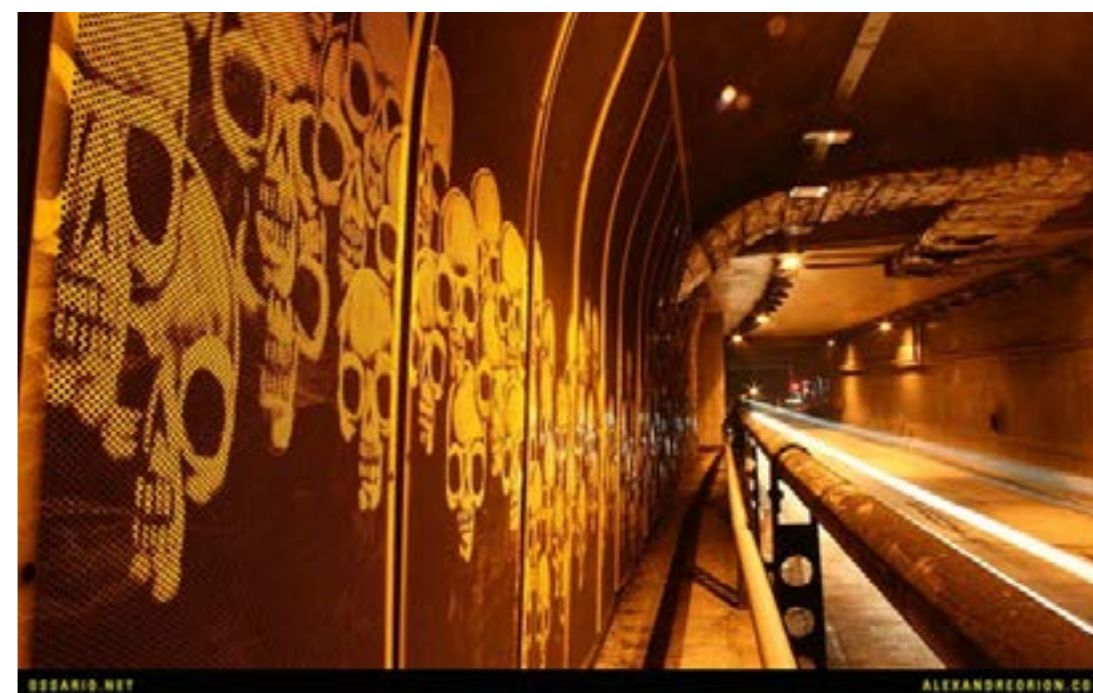
Desse modo, a cidade foi sendo exposta como um território em plena transformação, em meio ao qual viajamos com o pensamento e com o corpo, entendendo percurso, antes de tudo, “como ação simbólica e não como sinal ou objeto no espaço” (CARERI, 2018, p. 66). Concebidas em função de um itinerário, as obras às quais fomos ao encontro compõem-se de uma série de elementos tais como um lugar, um percurso, intervenções, convites, registros. Têm como ponto de partida, ou como parte essencial, o ato de caminhar pela cidade. Realizam-se desse modo, e também por meio daquilo que despertam – como uma sorte de prolongamento que já não depende mais do gesto daquele caminhar que as inaugura, mas dele deriva.

Em Metabiótica, de Alexandre Orion, a obra se realiza justo no cruzamento em que a marca produzida pelos caminhos trilhados pelo artista, interage com a passagem de um transeunte qualquer. Muros, esquinas, calçadas, tapumes, fachadas constituem, no espaço sedentário da cidade, os lugares de visibilidade escolhidos pelo artista para fixar seus grafittis, personagens pictóricos em escala real que passam a transformar o local e seus significados, como se, do espaço exterior, um fragmento qualquer de espaço liso, aberto, relacional, se destacasse. Nesse espaço, onde a pintura espreita, na atividade da cidade, um corpo que se move para com ele compor um plano, um percurso se torna paisagem, e uma paisagem revela fotograficamente uma geografia viva, num processo em que se conjugam um diálogo poético entre sujeitos e cidade, as inquietações e a eventualidade das ruas, e os efeitos de um trânsito em que se emaranham arte, cidade e sociedade.

Numa espécie de jogo lúdico cujas regras buscam criar uma situação interativa entre intervenção urbana e realidade das ruas, a ser capturada pelo registro fotográfico, um cavalo pintado sobre o muro, por exemplo, passa a ser “carregado” sobre a carroça conduzida pelo homem caminhante à beira da calçada, produzindo certa descontinuidade no discurso que normaliza modos inumanos como vivem e se situam muitos habitantes da cidade. Abrem-se, portanto, “janelas” para uma nova experiência, para olhar diferentemente a paisagem (urbana, humana, social). Noutra situação, um menino, desenhado na parede em escala real, em posição de jogo, é fotografado em meio a meninos reais que jogam bola na rua, como se, juntos, ambos fizessem se insurgir no espaço público, ao mesmo tempo, a problemática sobre os modos de vida da infância nas grandes cidades, e a recordação de que “o espaço é uma fantástica invenção com a qual se pode brincar, como as crianças” (CARERI, 2019, p. 171).

Na mesma lógica de tomada poética do cotidiano da cidade e de reapropriação do

seu território, Ossário se realizará, em 2006, a partir da descida de Orion em túneis recentemente inaugurados no ano de 2004, na cidade de São Paulo. Na primeira intervenção de Ossário, o artista percorre o Túnel Max Feffer a pé, ao longo de dezessete madrugadas, fazendo da poluição que se aglomera nas paredes interiores do local, matéria de expressão. Nelas, *limpa* uma série de crânios humanos, dispostos em trezentos metros de extensão, ao remover a fuligem que ali se agarra, revelando, na negra superfície poluída, o amarelo original das paredes. Após inúmeras abordagens policiais em uma tentativa frustrada de controle social, uma vez que, nas palavras do autor, “limpar não é crime” (ORION, 2013), a ação acaba com a lavagem do túnel por parte da prefeitura – note-se, apenas da parte em que a intervenção acontece. Como se, verticalmente empoderado, um jato d’água pudesse fazer desaparecer para sempre da visão, o invisível insuportável da cidade.



Figuras 2 e 3: Registros fotográficos da intervenção Ossário. Fonte: Alexandre Orion.

Ações estéticas dessa natureza, que desde o lance de um caminhar vem da cidade, e de alguma forma (que já não é apenas estética, mas também ética e política) para ela voltam, foram revisitadas também na obra *East 100th Street*, de Bruce Davidson. Por dois anos, na segunda metade da década de 1960, o fotógrafo transitou dia após dia por um quarteirão do East Harlem em Nova York<sup>3</sup>, à época considerado um dos locais mais desvalidos e marginalizados do centro da cidade. Entre idas e vindas, Davidson penetrou a rua feito um estrangeiro. Interagiu com a comunidade, e com uma câmera de grande formato fotografou espaços públicos e moradias privadas, retratou pessoas, deslocou-se entre exteriores e interiores transpondo muros, entabulando janelas.

A coleção de fotografias, em que se podem ver os corpos e paisagens capturados nas imagens dessa experiência, dá a ver algo mais do que a transformação de uma dura realidade em algo fotograficamente belo: é a uma não separação entre cidade, estética e política que nos remetem as marcas deixadas por suas passagens pelo East Harlem. Reputado como um trabalho de fotojornalismo (alçado criticamente à arte), *East 100th Street*, além de qualquer pretensão de veracidade, de registro da realidade e de fatos tais quais se apresentam, revela uma fotografia cujo recorte sensível dimana de uma relação particular com o mundo, na qual observador e observado são constitutivos das formas de visibilidade das práticas estéticas do caminhar pela cidade, incorporados, diferentemente, na composição entre figura humana e paisagem.

As fotografias feitas por André Cypriano em profunda travessia pelos morros cariocas da Rocinha, Mangueira, Vidigal, Canta Galo, Pavão e Pavãozinho, Maré, Morro da Providência, Jacarezinho, Borel e Santa Marta, ao mesmo tempo em que revelam o devir de um percurso para dentro da imagem, põem da imagem para fora os labirintos em contínua transformação das favelas. Fenômeno urbano contemporâneo que progride rápida e desordenadamente na América do Sul, as favelas são espaços em que outros espaços se reinventam a cada dia, modificando o relevo da paisagem. No último Censo divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010 contam-se setecentas e sessenta e três favelas apenas na cidade do Rio de Janeiro, dentre as quais vivem mais de vinte e dois por cento da população urbana.

Dentre tantos outros aspectos, que poderiam ser aqui abordados, a respeito dessas séries fotográficas realizadas a partir de uma incursão itinerante nas favelas, um ponto se destaca, em especial, a respeito do projeto Rocinha, an orphan town, que delas faz parte. Conhecida por ser a maior favela do Brasil, Rocinha nunca antes havia sido explorada e documentada fotograficamente, tal como fizera Cypriano. Justamente, por se tratar de um território onde a errância não é uma atividade que se busca e se realiza com autonomia e desprendimento. Não é um lugar no qual se entra sem correr perigo, e pelo qual se caminha livremente, sem medo. Pelo contrário, pode-se dizer que nela se atualiza justamente o medo de caminhar, observado por Careri (2018, p. 170) ao constatar que “na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço [...] medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais”. De fato, caminhar entre a arquitetura informal da favela, explorar o cotidiano das ruas, becos e ruelas, avistar os modos de vida de seus habitantes, e fazer imagens, só foi possível com a autorização dos “donos dos morros”, como são chamados os chefões do tráfico de drogas nessas localidades. Na Rocinha, para poder caminhar, André Cypriano teve de estar ciente

<sup>3</sup> Também conhecido como El Barrio, cuja maioria da população é formada por imigrantes, especialmente por latino-americanos.

dos códigos da organização que permitiu suas passagens, e acompanhado de um “guia” previamente selecionado e disposto a ele por um alto membro do Comando Vermelho – o que põe imediatamente em questão a própria definição de espaço público, ou, no mínimo, expõe drasticamente as tensões existentes nesse espaço.

Embora muitas cidades não partilhem semelhante realidade, o medo social crescente, a espetacularização da violência e a questão da insegurança já não são exclusividade apenas das metrópoles, mas assumem uma dimensão importante no tocante à experiência da cidade, especialmente quando se trata de expor o próprio corpo ao ambiente. Com a insegurança, “estão destinadas a desaparecer das ruas da cidade a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender e a oferta de aventura, em suma, todos os atrativos da vida urbana” (BAUMAN, 2009, p. 68). Apesar disso, o que aparece no contraste das fotografias e das veredas de Rocinha é uma “outra cidade, opaca, intensa e viva [que] se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado” (JACQUES, 2012, p. 15).

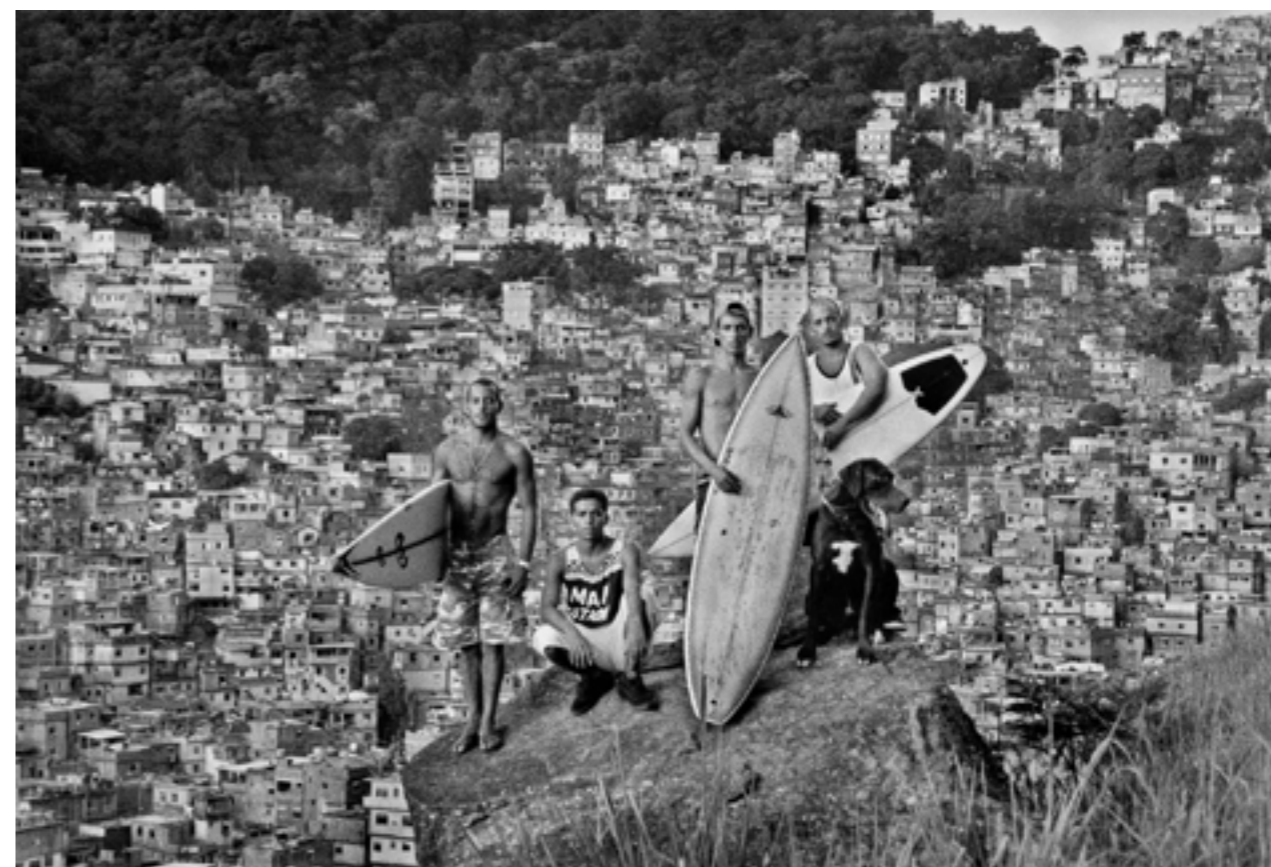


Figura 4: Fotografia do projeto Rocinha, an orphan town. Fonte: André Cypriano.

De outros recantos, imortalizada nas imagens fotográficas de Eugène Atget, vê-se Paris, “terra prometida do flâneur” (BENJAMIN, 2018, p. 702) e animada por sua passagem, tornar-se paisagem. Para este, como nas palavras de Benjamin (2018, p. 703), “a cidade cinde-se em seus polos dialéticos”: abre-se diante dele como paisagem, e em torno dele se fecha, como um quarto. Durante quase quarenta anos, de 1888 até sua morte em 1927, Atget, célebre flâneur e pioneiro em fotografia urbana, percorreu deambulatoriamente as ruas da capital francesa, fotografando cenas de rua da cidade, especialmente da arquitetura parisiense, antes de sua modernização no século XIX. Sua obra, tanto quanto conserva Paris da implacável dissolução do tempo, nos fornece dela um testemunho, mas, mais do que isso, falamos de um modo de abrir-se às coisas, de buscar as coisas perdidas, como se o lugar se animasse com a aproximação de seus passos.

Tendo passado quase sempre “ao largo das grandes vistas e dos lugares característicos”, Atget não negligenciou, no entanto, “uma grande fila de fôrmas de sapateiro; nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão; nem as mesas com a louça suja ainda não retirada, [...] nem o bordel da rua... nº 5” (BENJAMIN, 2012, p. 108). Curiosamente, aponta Benjamin, em quase todas essas imagens a cidade foi esvaziada de sua multidão característica, os lugares estão vazios, as imagens se encontram vazias. O que se captura e se vê é então o rosto da cidade, a paisagem – “é nisto que a cidade se transforma para o flâneur” (BENJAMIN, 2018, p. 703).

Além desses artistas e produções, aos quais, por força das circunstâncias, aqui apresentamos sucintamente, vários outros se fizeram presentes ao longo dos encontros do grupo, dentre os quais podemos citar: Marcelo Masagão, Wim Wenders, Vitor Ramil, Banksy, Grupo Poro, WKInteract, etc. Desse modo, entre idas e vindas por paisagens alheias, atentos ao que diante delas nos provocava, já esse cruzamento suscitou, em alguma medida, uma exposição à diversidade e às diferenças, e um entrelaçar simbólico com outras vidas, como se, de modo mais intensivo do que propriamente metodológico, nos preparássemos para nossos próprios encontros com a cidade. Assim, seguir alhures, hospedar uma aventura, navegar relações, descobrir uma linha, constituíram todos outros arranjos, igualmente móveis, dos quais lançamos mão para experimentar a cidade, dados a construir, cada um dos *participantes caminhantes*, nossas próprias cartografias, a partir de uma experiência errante.

### Sair a campo, caminhar: ação poética e reinvenção

Caminhar, como uma forma de habitar o mundo. Fazer da errância uma ação poética, ir ao encontro da dimensão poética dos espaços, deixar-se à espreita do que se possa encontrar e esburacar as percepções cotidianas da cidade, as formas hegemônicas do sensível. Sair às margens da cidade, ou margear uma proximidade. Uma rua, um deserto, uma praça, uma floresta, um bairro. Um bairro *quase* discreto<sup>4</sup>, em que o ermo das ruas conduz a caminhante “em direção a um tempo que desapareceu” (BENJAMIN, 2018, p. 702), mas resta marcado no tecido urbano “como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas” (CALVINO, 1990, p. 7).

Em preto e branco, dezenas de fotografias se amontoam sobre o quadro, como se todas e nenhuma delas bastasse para descrever a experiência da cidade. Do lugar atravessado, resta um patchwork de imagens distribuídas ao sabor do corpo que por elas se move, como pedaços apanhados do andar, aos quais se poderiam acrescentar sempre mais um passo, um novo olhar, mais uma imagem. Entre as fotografias, no entanto, não há espaço. Nenhum vazio, exceto aqueles que se insurgem das imagens mesmas: ruas e avenidas esvaziadas de pedestres, terrenos baldios, degraus de escadas que não se sabe de onde vem nem para onde vão, viadutos vagos, pontes sobre rios. Na série de fotografias, o olhar atenta para a constituição natural e material da cidade, e não para sua matéria humana. Dentre tantas outras, apenas uma imagem é povoada, e justamente pelos pés que apreendem o que veem, como se deles se agitasse a vida da paisagem

À medida que a exposição avança, juntam-se palavras às imagens, as quais, agora, tomam certa distância entre si. Não se trata exatamente de encontrar palavras

<sup>4</sup> Desde este ponto, os títulos em itálico se referem às produções e registros criados individualmente pelas alunas e alunos, e apresentados coletivamente ao grupo.

suficientes para dizer tudo que se vê – imagens e palavras, como se sabe, nem sempre andam juntas. Ao que parece, fala-se por afeto, e de modo a dar sentido ao que é visto. Trata-se de falar a respeito de algo que não se vê evidentemente nas fotografias, de algo que está fora de campo, por meio do que a experiência dá a sentir e a pensar. Em imagens prosaicas do cotidiano da cidade, veem-se ruas precariamente pavimentadas e terrenos desertos amontoados de lixo, árvores e fachadas de construções diversas, placas de sinalização e diferentes lugares de passagem. Nesse registro de um percurso particular pela cidade conhecida e desconhecida (coexistentes no próprio bairro em que se habita), as palavras parecem seguir em direção às margens do recinto para dele (e com ele) falar: ao final da exposição, as imagens mostram que a direção tomada no percurso se desvia do bairro, aos confins em cujo horizonte mais largo a superfície espelhada do rio não aponta para o seu *final*, mas para um *poente que faz pensar*.

Composto de uma série numerosa de fotografias de janelas, o projeto *180° – Um olhar sobre a cidade de Pelotas* aviva, com a escolha do motivo a fotografar, a questão da ligação entre interior e exterior, onde se encontram e se cruzam um fora e um dentro, deslocando-a da arquitetura justamente na direção do sujeito. Caminhante, o olhar se detém naquilo que é capaz de ampliá-lo, ainda que se cerrem os olhos. Nas imagens, vemos janelas habitacionais com cenas domésticas e íntimas, de edifícios comerciais, de instalações industriais, janelas históricas. Janelas abertas, povoadas, em ruínas, fechadas, deixadas, indiscerníveis. Aberturas na parede da matéria urbana, as janelas, com sua ilimitada duplicidade, afirmam-se fotograficamente como fragmentos recortados de um tecido infinitamente mais amplo, como se, olhando a paisagem através de uma janela, o quadro truncasse a vista, mas nunca abalasse “a certeza de que a paisagem continua para além dos limites do que podemos ver naquele momento” (PEIXOTO, 1996, p. 11). Quem pode saber da vida que atravessa os intervalos aos quais se avista, no vai e vem das ventanas?

Ir e vir. A ida e a volta. O mesmo, ou outro? – pergunta-se o caminhante. Aqui, sair de casa para o local de trabalho, ainda que por um trajeto diferente do habitual, não constitui propriamente uma deriva. No entanto, o que importa não são precisamente os pontos de partida e de chegada, mas o espaço intermediário do ir (CARERI, 2018). O percurso que se traça, o espírito com o qual nele se investe, e a peça audiovisual que a partir deles se cria, não deixam dúvidas: trata-se da expressão de um ato essencialmente poético. Sobre ele, o estudante-caminhante narra ter tido a ideia de “rever-reler” o trajeto feito por ele até o seu local de trabalho, “não como um itinerário ao pé da letra da palavra, mas sim, como um itinerário livre, levando em consideração a forma do olhar, e sua duplicação mecânica”. Andando, por cerca de dois quilômetros com uma pequena câmera fotográfica em punho, realiza duas filmagens, como sugere o nome do vídeo: a ida – onde filma seu olhar sobre a cidade desde o ângulo do olhar, e a volta – onde filma os próprios pés percorrendo o espaço, o trajeto sob seus pés.

Ajustado estilisticamente à forma do vídeo, o tempo cronológico despendido no percurso é acelerado. Já trêmulas do andar, as imagens vibram e variam intensamente, como se vivessem. Um fundo musical eletrônico é a elas adicionado, acentuando ainda mais o aspecto caleidoscópico do trânsito a que se assiste. O aspecto provocativo da peça, no entanto, verte da montagem alternada: mescladas sucessivamente uma à outra, a ida e a vinda tornam-se indiscerníveis ao espectador, dando a impressão de que se trata de um mesmo movimento, ou seja, de que a cidade que o olho avista corresponde ao percurso que os pés transitam. Tudo se passa como se o vídeo mimetizasse, engenhosamente, a sua maneira, o pressuposto de que a ação de caminhar é, ao mesmo tempo, “ato perceptivo e criativo” (CARERI,



2018, p. 51).

A despeito dos encontros e surpresas do caminho, diante dos quais se indagou a respeito da atenção (ou da ausência de) conferida às suas próprias passagens, o jovem faz, textualmente, um derradeiro relato, alusivo à última sequência do vídeo, a única em que a filmagem mantém a velocidade real da cena. Nele, se diz atônito: ao pensar que nada mais pudesse ser capturado, mas ainda gravando, abriu a porta de sua morada, e com os olhos a mirar os pés, se deparou admiravelmente com o capacho na soleira da entrada, em cuja inscrição leu: bem vindo. Como se nunca o tivesse visto, descobria, como quem vem de longe, que seguir a própria caminhada envolve também, inelutavelmente, um retorno para casa. É bem possível que estejamos longe, diante da narrativa poética desse percurso, de algo como a fruição das *sete ou setenta maravilhas de uma cidade*: mas, certamente, o que dela experimentamos é qualquer coisa como “a resposta que dá às nossas perguntas. Ou a perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge” (CALVINO, 1994, p. 44).

A cada passo, o andar, o olhar e a cidade parecem todos adquirir um poder crescente, sobretudo quando se caminha devagar, prestando atenção à paisagem. Um novo horizonte perceptivo se expande, até o ponto em que o corpo transmuta à cidade uma condição que é sua. Em *Sujeito Cidade*, tudo se passa como se o corpo, sensorialmente tocado pela cidade, se despovoasse, e a enorme pele urbana se expressasse em infinitas células cuja textura se recolhe fotograficamente nos detalhes. Cascas de árvores rugosas, cobertas de fungos e líquens; ruas pedregosas, poças d'água, a memória das chuvas nos ladrilhos antigos das calçadas; paredes descascadas, pedaços de tempo desprendidos da erosão das tintas; plantas que se insurgem de ruínas; grades e ornamentos, lixeiras, bueiros e detritos. Tudo é textura, como se a paisagem se tornasse um muro para o olhar, que o derruba para ver, à distância, um fragmento recortado da paisagem. Na série de fotografias produzidas, o registro da experiência urbana é feito em planos sempre fechados, e é a minúcia dos detalhes que aqui parece constituir o inventário das coisas, como se “com esse seu jeito de passear [o olhar] recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana”, ou estivesse a fazer, como na poética expressão benjaminiana, “uma botânica do asfalto” (PEIXOTO, 1996, p. 99).

Na vizinhança, um exercício, também lúdico, revela-se da exploração urbana. De um fundo negro, uma palavra, um palíndromo, emerge solitário na tela. Logo em seguida, uma primeira fotografia acena visual e sensivelmente para o espaço poético que se verá ao longo da exposição. Espelhado no grande reflexo emoldurado na imagem, um corpo ocupa o primeiro plano da foto, em cujo fundo, no lado interno do vidro, se avista um bebê ao colo da mãe, a brincar no volante de um carro parado. A jovem em primeiro plano fotografa a cena: captura a si mesma refletida na transparência de uma brincadeira – e o jogo se inicia.

São duas as cidades com que nos deparamos nas fotografias de Satolep. Espécie de dobra da cidade sobre si mesma, aqui ela resiste, como ao contrário, à privação sensorial que cada vez mais se levanta dos modernos edifícios que se espalham pelo centro da cidade. Gêmeas, mas desiguais, *Satolep* e *Pelotas* olham-se continuamente pelas lentes da caminhante, que as espreita reunidas nos efeitos do brilho da luz na superfície hialina do urbano. Árvores enormes tornam-se miragens no delírio arquitetônico das fachadas espelhadas dos novos prédios. Obstinações, como numa insubordinada fantasmagoria, insistem dali, junto à quentura da calçada, a revelar os efeitos de sua ausência na atmosfera da cidade. Edificações históricas tornam-se imagens provisórias, desaparecidas ao crepúsculo, ou insistentemente duráveis no frontispício cristalino e luminoso da noite.

Da centenária e celebrada catedral, passa-se ao longe do vislumbre de eternidade de seus vitrais, e da hera de vistosas folhas que a recobre – como se somente à distância, por meio da duplicação profana da imagem no vidro, fosse possível perceber algo da tenaz e secreta sacralização dos espaços. Da lisa face envidraçada da janela, a bela torre do Mercado se ergue sólida do outro lado do espelho. E finalmente, da transparência das portas, desponta mudo o burburinho dos pedestres nas calçadas atravancadas, e a poluição visual de uma miríade de anúncios, placas, propagandas, postes, fios elétricos, automóveis, motocicletas, e detritos espalhados pela cidade.

Assim, espelhada numa infinidade de olhos e olhares, uma *cidade-filigrana* surge à luz e contraluz, na experiência urbana, como uma genuína marca poética, na complexidade constitutiva do espaço, a lembrar que uma cidade nômade “vive dentro da cidade sedentária”, e se nutre dos seus resíduos “oferecendo em troca a própria presença como nova natureza” (CARERI, 2018, p. 164). Ora, quantas cidades são visíveis através do vidro? Diante das fotografias, o agenciamento entre a natureza dupla do vidro (corpo associado ao caos e à forma, ao espírito e à matéria), e o olhar que a ela se liga na experiência urbana, faz-nos recordar certa potência de infância da cidade, cuja força se investe da chance de demarcar *lugares utópicos*, de produzir outros espaços, contraespaços no espaço mesmo que se ocupa, onde se vive, onde se trabalha (FOUCAULT, 2013). Nesse sentido, também Careri (2018) nos lembra da potência de invenção dos espaços, com os quais podemos brincar como as crianças, as quais, por sua vez, conhecem bem essas utopias localizadas: é “a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então [...] a grande cama dos pais”, em que “se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas”; ou a floresta em que se pode esconder-se (FOUCAULT, 2013, p. 20).



Figura 6 Registro fotográfico de percurso. Fonte: Aluna, participante do projeto Caleidoscópio Urbano.

À espacialidade transitória da tenda, Careri (2018, p. 38) atribui – de outro registro, mas passível de diálogo – uma modalidade de arquitetura concebida “como percepção e construção simbólica do espaço”, por sua vez distinta de uma modalidade de “arquitetura entendida como construção física do espaço e da forma” – ambas as quais corresponderiam na visão do autor, a duas formas ancestrais de habitar a terra e se relacionar com o espaço, quais sejam: nomadismo e sedentarismo, conceitos surgidos, diga-se, muito depois das práticas a que definem. Contrariamente à convicção comum de que a arquitetura teria nascido “como necessidade de um espaço do estar em contraposição ao espaço do nomadismo, entendido como espaço do ir”, Careri (2018, p. 40) credita à errância a vida da arquitetura, “ao fazer com que surgisse a necessidade da construção simbólica da paisagem”. Segundo o

autor, antes dos menires do neolítico, o caminhar era a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente:

o caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar (CARERI, 2018, p. 51).

Embora nossa terminologia em alguma medida fracasse ao distinguir lugares e espaços, Foucault (2009) aludiu à nossa época como talvez, preferencialmente, a *época do espaço*. Vivemos a época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos num momento em que “o mundo se experimenta [...] como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2009, p. 411), e em que “o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”, os quais são definidos pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos. Para o autor, apesar de todas as técnicas investidas no espaço contemporâneo, e de suas redes de saberes, ele ainda não foi suficientemente “dessacralizado” (FOUCAULT, 2009, p. 413). Isso significa que, embora a exímia obra de Bachelard, dentre outras, tenha nos ensinado que o espaço em que vivemos nada tem de homogêneo, sendo pelo contrário, um espaço carregado de qualidades, um espaço povoado de fantasmas, e que

[...] o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos, devaneios, o de nossas paixões possuem eles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo,

talvez

nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Foucault deixa claro, nessas passagens, que se refere a dois espaços diferentes: o de dentro e o de fora, e que também este último é organizado de maneira heterogênea e descontínua. Quando lemos com atenção que, tanto quanto é importante problematizar esses espaços exteriores, a análise dos primeiros é igualmente “fundamental para a reflexão contemporânea” (FOUCAULT, 2009, p. 414), ficamos frente a frente com algo desafiador, que talvez constitua quaisquer problemas para o pensamento educacional enfrentar. Espreitar como se constituem as relações entre esses espaços, que tão distintos podem ser, perscrutar seus caracteres de intimidade, comunidade, existência e resistência, os amores com que se tecem e os fantasmas que os fazem gritar, parece-nos, de certo modo, uma pista e um convite que se prolonga das palavras do filósofo. Que espaços percorremos, e com quais realizamos nossas *trocas de lugar*? Que paisagens nosso olhar perscruta? De que

modos elas dizem respeito aos sujeitos que somos, e que nos tornamos?

### Por fim, seguir

À construção humana da paisagem natural circundante, desde o paleolítico até os nossos dias, Careri (2018) analisa dever-se a um processo fundado, originalmente, no ato de caminhar. De acordo com o autor, “é às incessantes caminhadas dos primeiros homens que habitaram a terra que se deve o início da lenta e complexa operação de apropriação e mapeamento do território” (Careri, 2018, p. 44). O que vimos ao longo deste texto, nos mínimos gestos com que se tece, e na singularidade de cada percurso, é que às forças próprias da cidade se dobram as forças humanas de imaginar, de querer, de pensar, de criar, no caso, simbólica e poeticamente, um outro espaço, uma nova apreensão da cidade, e possivelmente, do lugar que nela se ocupa – bem como alguma revisão dos modos pelos quais esse lugar é ocupado. Seria preciso falar de cidades e de trocas, a ainda uma vez, fazer ressoar a pergunta: que mundos nascem e que outros morrem quando hospedamos em nós a aventura de um trânsito?

Diante das produções dos estudantes-caminhantes, parece mesmo se confirmar, a despeito de uma única cidade *real*, a hipótese evocada por Marco Polo, o famoso viajante veneziano, de que “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 1990, p. 34), tantas quanto diferentes são os homens e mulheres que a habitam. Como percorrê-la, escrevê-la, fotografa-la, experimentá-la de um único modo?

Registros imagéticos e textuais dos percursos, embora testemunhem de algum modo a experiência do caminhar pela cidade, jamais poderiam de fato alcançá-la através da representação. Tampouco devem ser vistos e lidos como suficientes para confundir uma cidade, qual seja a medida, com o discurso que a descreve (CALVINO, 1990). Eles nos dizem, antes, de ações poéticas, mostram-nos formas possíveis da cidade, indicam a emergência de múltiplas formas de apreensão da cidade pelas subjetividades que a transitam. Da sala de aula aos limiares da cidade, o envolvimento com a temática proposta permitiu às (e aos) estudantes experimentarem uma imersão de seu próprio corpo no corpus urbano, dando-lhes ocasião a novos modos de ver (a) e existir (na) cidade, de produzirem sentidos particulares que, quem sabe com que intensidade, mobilizem sua própria formação e transformação.

Assim como cada passagem tem seu ritmo próprio, cada marca produzida traz consigo a singularidade do olhar que o caminhar se produz. Diversas tanto técnica quanto esteticamente, mas resultantes de um processo comum, as produções, juntas, nos contam da paisagem de uma cidade que se produz também ela no cruzamento entre tempos e espaços diferentes, entre diversos suportes, linguagens, e tipos de imagens. O resultado, imaginamos, é um caleidoscópio que talvez sintetize melhor a paisagem urbana (PEIXOTO, 1996, p. 13), e a produção de subjetividade que com ela se dá.

### Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron.

Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, pp. 701-758.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 97-115.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CYPRIANO, André. *Rocinha, an orphan town*, 1999. Disponível em <https://www.andrecypriano.com/portfolios/rocinha-1999>

DAVIDSON, Bruce. *East 100th Street*. Disponível em <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RP0468>

DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: LAPOUJADE, David. ORLANDI, Luiz B. L. (Org.) *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 319-329.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GOTRAND, Jean Claude. *Eugène Atget*. Paris. Köln: Taschen, 2016.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967/1984], pp. 411-422.

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

NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano II*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017 [1886].

ORION, Alexandre. *Metabiótica, Ossário*. Disponíveis em <https://www.alexandreorion.com/>

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.