

AXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

coreografias da cidade

n.2 v.1
invernade2017





R E V I S T A D E
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

coreografias da cidade

n.2 v.1
invernode2017





Rua Benjamin Constant, n. 1359, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, Telefone: [53] 3284 55 11
<http://cmaiscufpel.wixsite.com/cmaisc>
e-mail: revistapixo@gmail.com

apresentação

A Revista Pixo é uma publicação do Grupo de Pesquisa Cidade+Contemporaneidade (CNPQ), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb), do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Revista digital disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>

ISSN 2526-7310

Editores Responsáveis

Eduardo Rocha
Débora Souto Allemand
Fernando Freitas Fuão

Editores Associados

Ana Paula Vieceli
Bárbara de Bárbara Hypolito
Carolina C. Magalhães Falcão
Celma Paese
Fernanda Tomiello
Otávio Martins Peres

Comitê Científico e Conselho Editorial

André de O. Torres Carrasco
Angela Pohlmann
Carla Gonçalves Rodrigues
Carmen Anita Hoffmann
Carolina Corrêa Rochefort
Claúdia Mariza Mattos Brandão
Cristine Jaques Ribeiro
Dirce Eleonora Nigro Solis
Eduarda Azevedo Gonçalves
Eliana Mara Pellerano Kuster
Emanuela Di Felice
Francesco Careri
Francisco de Assis da Costa
Haydeé Beatriz Escudero
Helene Gomes Sacco Carbone
Igor Guatelli
Josiane Franken Corrêa
Juan Manuel Diez Tetamanti
Laura Novo de Azevedo
Marcelo Roberto Gobatto
Márcio Pizarro Noronha
Maria Ivone dos Santos
Markus Tomaselli
Maurício Couto Polidori
Paola Berenstein Jacques

Paulo Afonso Rheingantz
Raquel Purper
Rita de Cássia Lucena Velloso
Sylvio Arnaldo Dick Jantzen
Thais de B. Portela
Vicente Medina

Equipe Técnica

Antonella dos Santos Pons
Carolina Mesquita Clasen
Fabrício Sanz Encarnação
Laís Becker Ferreira
Laís Dellinghausen Portela
Luana Pavan Detoni
Rafaela Barros de Pinho
Talita Corrêa Vieira Silva

Suporte Técnico

Glauco Roberto M. dos Santos

Revisão Linguística

Ana dos Santos Maia
Martha Hirsch
Pierre Moreira dos Santos

Capa e Diagramação

Carolina Mesquita Clasen
Eduardo Rocha
Laís Becker Ferreira
Laís Dellinghausen Portela

Imagens

Gustavo Teo
Lucas Vargas

A "PIXO – REVISTA DE ARQUITETURA, CIDADE E CONTEMPORANEIDADE"¹ é uma revista digital trimestral (primavera, verão, outono e inverno) e visa reunir artigos, ensaios, entrevistas e resenhas (redigidos em português, inglês ou espanhol) em números temáticos. É uma iniciativa do Grupo de Pesquisa CNPQ Cidade+Contemporaneidade, do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Pixar é o ato de escrever ou rabiscar sobre muros, fachadas de edificações, asfalto de ruas ou monumentos, usando tinta spray aerossol - dificilmente removível -, estêncil ou mesmo, rolo de tinta. Além de danificar economicamente os imóveis públicos e privados, desacomodam a estética e a ética urbana vigentes.

Assim, a revista PIXO pretende fazer pensar a partir de diferentes dispositivos e olhares para a cidade e para a arquitetura, com seu enfoque girando em torno de questões relacionadas à sociedade contemporânea, habitando as fronteiras da filosofia da desconstrução, das artes e da educação, afim de criar ações projetuais e afectos para uma ética e estética urbana atual. Abrange as seguintes áreas do conhecimento: Arquitetura e Urbanismo, Artes, Filosofia, Educação, Geografia e Psicologia.

Débora Souto Allemand e Eduardo Rocha
Inverno de 2017

¹ Link acesso Revista Pixo <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>>

editorial

COREOGRAFIAS DA CIDADE	10-11
<i>Débora Souto Allemand</i>	

artigos e ensaios

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA Corpos-políticos e táticas analíticas aos processos de apagamento.....	14-21
<i>Naira Ciotti e Vicente Martos Moreira</i>	

CORPO-ESPAÇO CIDADE-CORPO Possibilidades de urbgrafias na cidade habitada.....	22-33
<i>Elaine Nascimento e Rodrigo Gonçalves dos Santos</i>	

ARTE PÚBLICO Y CIUDAD Vinculaciones teórico-prácticas sobre cuerpo, performance e intervención urbana (Performati(c)idades, Rio de Janeiro, 2014).....	34-53
<i>Malala González</i>	

IDENTIDADE SETOR SUL, GOIÂNIA-GO Croquis urbanos e o reconhecimento dos jardins internos.....	54-65
<i>Priscila Pires Corrêa Neves</i>	

ZOES Galeria a céu aberto, apropriação criativa na escada do bairro.....	66-73
<i>Roberta Krahe Edelweiss e Celma Paese</i>	

A CIDADE COMO PROCESSO CORPOGRÁFICO Corpo e palavra.....	74-85
<i>Tais Beltrame dos Santos e Débora Souto Allemand</i>	

LUDUS HUMANUM EST Brincar é humano, errar é um dever.....	86-99
<i>Emanuela Di Felice</i>	

VIABILIZAR OU INVISIBILIZAR Uma crítica feminista à cidade.....	100-111
<i>Shirley Terra Lara dos Santos</i>	

resenha

DEZ QUADRAS AO REDOR DO ESTÚDIO	114-117
<i>Gustavo dos Santos Nunes</i>	

parede branca

UMA BREVE CADÊNCIA MOVEDEÇA Traços da intervenção urbana "Passos Tortos".....	120-121
<i>Mariana Danuza Corteza</i>	

PERCURSOS PARTICULARES	122-127
<i>Marielen Baldissera</i>	

DOMUM	128-135
<i>Julia Delmondes Santana</i>	

MARÉ DANÇA	136-139
<i>Renata de Mello Cerqueira Pereira</i>	

SEM TÍTULO	140-143
<i>Carolina Clasen e Lorenzo Bottiglieri</i>	



editorial

COREOGRAFIAS DA CIDADE

Débora Souto Allemand¹

Que mapas são possíveis de traçar no encontro do corpo com a rua? Coreografias podem ser as formas de inscrição da cidade no corpo dos habitantes, podem ser os movimentos de trajetos na cidade, assim como podem ser as diferentes formas das pessoas intervirem na urbe. Essas mudanças coreográficas podem ser voluntárias, como é o caso das intervenções urbanas, que proporcionam ao público casual e distraído novos olhares e significações, ou podem ser involuntárias, movimentos que acontecem cotidianamente no espaço público.

Aqui, as cidades contemporâneas são vistas não só pelo componente estático das edificações, vias e praças, mas também pelas atividades e movimentos que as pessoas produzem. O tema das coreografias sugeriu a possibilidade de compreender as cidades a partir de uma escrita aproximada e sensível, que encontrasse nas entrelinhas e nos entre espaços, potências de criação e de reinvenção da contemporaneidade.

Esta edição buscou olhar para as coreografias da cidade, compreendendo a importância desta temática na relação com as cidades contemporâneas brasileiras, especialmente no momento atual em que o país vive. A união dos corpos na rua têm sido fundamental para repensar as lutas políticas de nosso tempo. Luta esta que não acontece somente através de manifestações organizadas por movimentos sociais, mas que tem sido cotidiana e micropolítica, através das errâncias urbanas ou de intervenções artísticas. Seja individual ou coletivamente, os corpos colocam-se em situações não-cotidianas, ocupando a rua como forma de fazer pensar sobre os espaços de fato públicos.

André Lepecki (2012, p. 49)², tratando da coreografia e da dança como políticas para transformação das cidades, pergunta-se:

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular?

Assim, na edição de inverno da Revista Píxo, há uma busca de possíveis respostas (ou novos questionamentos) para a pergunta de Lepecki, através de abordagens de diversas áreas do conhecimento, já que entre o corpo e a cidade estão as artes, a política, os espaços sociais, os movimentos corporais e políticos, o ambiente, a filosofia, entre outros. Esta edição conta com uma resenha, oito artigos e cinco trabalhos na sessão parede branca.

¹ Professora substituta no curso de Dança-licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Graduada em Dança-licenciatura e em Arquitetura e Urbanismo.

² LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolítica*. In: Revista Ilha. V. 13. N. 1. P. 41-60. Jan/jun 2011 (2012).



Patrimônios, abandonos, a rua e os corpos fazendo pensar sobre o que se constitui no presente, juntando a memória e a ressignificando, pautando o futuro como lugar de experiência do corpo em construção com o espaço. “Uma cartografia do corpo atirado no espaço para que não se observe, mas se absorva a paisagem; que não se contemple, mas se confunda corpo e espaço”³. Cidades que se transformam em dança, em palavras, em desenhos, em fotografias ou que significam lutas. É assim que apresentamos nossas cidades de inverno, que se metamorfoseiam em cada diferente estação.

Figura 1 - Fotograma de vídeo.
Foto: Takeo Ito, 2017.

³ CLASEN, Carolina; BOTTIGLIERI, Lorenzo. Revista Píxo: n.2 v.1, p. 140. Pelotas, UFPel: 2017.



artigos e ensaios

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Corpos-políticos e táticas analíticas aos processos de apagamento

Naira Ciotti¹
Vicente Martos Moreira²

Resumo

Este artigo discute a residência artística relacionada aos circuitos dos afetos e a possibilidade de reação aos chamados corpos políticos em consecutivos processos de apagamentos históricos. Os afetos identificados como geradores dos atuais corpos políticos são o medo e o desamparo, apontados por Vladimir Safatle em seu livro *O circuito dos afetos* (2016), e os processos de apagamento provêm das reflexões levantadas pela socióloga holandesa Saskia Sassem. A partir de Antonio Negri estabelecemos o conceito de performance como ação produtiva na criação de efêmeros espaços do comum. Também debruçados nos estudos do crítico de arte Nicolás Bourriaud (2009), apontamos as práticas de pós-produção como metodologia para um exercício de residir artisticamente. Residências artísticas são processos em que criação e compartilhamento se fundem e, no campo da performance arte, podem criar um campo de configuração (COHEN, 2002). Compõe também este estudo um relato sobre a residência REPERFORMAR O AFETO (Natal/RN, 2016).

Palavras-chave: Performance; residência artística; pós-produção.

Abstract

The present article intends to discuss artistic residence related to affection circuits and the possibilities of reaction to Politic Bodies in their consecutive historic deletion process. The Affections identified as generators of current Politic Bodies are fear and helplessness, pointed by Vladimir Safatle in his book "O circuito dos Afetos" (2016), and the deletion process comes from the reflexions of sociologist Saskia Sassem. From studies of Antonio Negri we establish the concept of productive action of politic bodies in the creation of ephemeral common spaces. Also supported in the studies of the art critical Nicolás Bourriaud (2009), we point the practices of post production as a methodology for an exercise of reside artistically. Artistic residences are processes in which creation and sharing merge, and in Performing Art, can create a configuration field (COHEN, 2002). This study also includes an account of the artistic residency REPERFORMAR AFETO (Natal / RN, 2016)

Keywords: Performing arts; artistic residence; post production.

1 Naira Ciotti é professor-performer, Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (1983). Mestrado concluído em 1999 com o título "O híbrido professor-performer: uma prática", sob a orientação da Prof. Dr. Ana Cristina Pereira de Almeida. Doutorado sob orientação dos professores Renato Cohen e Christine Greiner denominado "O museu como mídia: performance e espaço colaborativo" (2005), Programa de Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGArC na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Publicou o livro intitulado "O professor-performer". Concluiu estágio pós-doutorado no MAC/USP (2014), Programa Interunidades em Estética e História da Arte intitulada "Musealização da Performance: Cartas a Renato Cohen".

2 Vicente Martos (Guarulhos/SP, 1985) é artista, produtor e gestor cultural. Estudou performance no curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC.SP.) cursou artes cênicas no Teatro Escola Macunaíma entre 2001 e 2003. Faz parte do Projeto Cartas junto de Naira Ciotti, Rita Cavassana e outros artistas convidados como Sylvio Eckman, Kako Guirado e Michael Nicássio; o agrupamento desenvolve trabalhos como performances e transmissões de web-rádio, e foram contemplados com o PROAC Artes Integradas 2014 com a performance Cartas a Renato Cohen. Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte,

Performance como ações emergentes no espaço do comum

Abrindo caminhos nas fronteiras espalhadas pelos espaços das cidades pós-coloniais: em Macapá ou em Natal muitos performers-professores atuam em ações emergentes. Às vezes um festival aciona circuitos, outras vezes, as residências proporcionam maneiras de ativar uma cidade e seus performers; em outros casos, ainda, se tratam de pesquisas ligadas a laboratórios nas universidades nos cursos de arte. Entre o espaço público e o privado, o espaço do comum é construído pela nova ordem social que expulsa e atrai multidões. Na expulsão ocorrem os processos de apagamento da linguagem e dos arquivos que ela produz na política das representações. Invocamos os arquivos: incorporamos, anunciamos e atualizamos fotografias, sons, textos, múltiplos dispositivos digitais. A expulsão, no caso dos repertórios, corresponde a um apagamento dos arquivos: eles podem nem sequer terem sido reproduzidos. Ocupam caixas, gavetas, hardwares externos esquecidos. O apagamento é um dispositivo tecnológico; apagar os arquivos é sempre uma operação parcial.

Apagamento

Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, lava e passa, varre a varanda, limpa o banheiro, banha as crianças e as leva pra escola: faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca. Nós aprendemos a ser invisíveis. Sabemos que somos invisíveis. Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequada ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura. Uma boa empregada doméstica deve ser cega e muda, e nós aprendemos a nada ver e a emudecer. Hoje à tarde, outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até na última fila, lá longe no balcão, mesmo quando eu falava em segredo (...) Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz. Estavam atentos e calados, eles estavam me vendo e me ouvindo. Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que o 'sim, senhor; sim, senhora'. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro (BOAL, 2009, p. 12 e 13).³

Restam sempre traços algoritmos e os caminhos emergentes inscritos no corpus em experiência. Apagar como uma ação política é da alçada da performance: ela torna-se documental⁴. O dramaturgo libanês Rabih Mroué pode nos dar uma imagem bastante consistente desta ideia. São cenas sem conflito entre os performers. Na verdade são palestras, mais do que ações físicas, multimidiáticas e minimalistas. Artistas e política se unem e repelem. Na política tradicional ocorrem processos contínuos de

3 Davi Giordano, disponível em <<https://performatus.net/estudos/teatro-documentario/>>.

4 No teatro-documentário, as montagens se valem de documentos (escritos, orais, audiovisuais), mas não descartam a invenção. É um campo amplo que inclui muitas possibilidades cênicas, da peça-palestra, a peça-processo, o biodrama, a performance autobiográfica, o teatro-tribunal entre outras - que tem potencializado o teatro no mundo inteiro. Disponível em <<https://www.tremafestival.com.br/oficinas-e-debates>> Acesso em: 23/06/2017

expulsão dos arquivos, apagamento de narrativas, representações. Retiram os nomes de populações imensas e os transformam em estatísticas.

Por outra via, a dos afetos, a performance atrai os arquivos, manipula-os a sua própria vontade, transformam seus atores e discursos, inscrevem novas subjetividades nas performances de um corpo-político. Aqui falaremos de Lina Saneh, libanesa e parceira de trabalho de Rabih Mroué para analisar a obra REvolução em Pixels sob os dois lados de uma moeda. De um lado as expulsões na imagens da morte de Mroué e por outro, a performance “Biokraphia”, de Lina Saneh que problematiza seus próprios erros diante de diversos dispositivos eletrônicos. Ela discute a política do ponto de vista pessoal.

Poéticas da multidão: Corpo-político

“A carne produtiva comum da multidão adquiriu a forma de corpo político global do capital, dividido geograficamente por hierarquias de trabalho e riqueza e governado por uma estrutura multinivelada de poderes econômicos, jurídicos e políticos.” (Negri/Hardt, 2005). Em seu texto sobre a construção de uma realidade pós globalização, Negri aponta para a possibilidade de descobrir uma “alternativa para o corpo político global no reconhecimento da cooperação e comunicação na produção de subjetividade que poderia engendrar um outro corpo, o corpo comum” (idem). As teorias do corpo da virada do séc. XXI, surgem das transformações colocadas pela condição da pós-modernidade, e apresentam-se nas mudanças conceituais de hábitos para performances. Vista aqui como noção central, a partir de Negri, da produção do comum, a performance se inspira na teorias feministas *queer*. Segundo o autor, “assinala transformações antropológicas, a realidade pós-moderna produz teorias do corpo a favor da performatividade do comum, da carne social. Também nas teorias linguísticas a performance foi posta em ação: para Negri “toda forma de trabalho que produz um bom material, como uma relação ou afeto, resolvendo problemas ou proporcionando informação, do trabalho de vendas aos serviços financeiros, é, fundamentalmente, performance, o produto é o próprio ato em si.” (NEGRI, 2005, p. 251). A proposta de ver a cultura e suas produções de subjetividade sob a perspectiva do comum entende que existe um movimento de criação inovadora “[...] que resulta numa realidade mais rica e democrática do corpo político da multidão” (idem). Para a produção atual em teatro contemporâneo performativo ou pós-dramático, essas performances não deixaram de trazer a tona as inovações. Na obra do artista libanês Rabih Mroué “Revolução em Pixels”, que fala das expulsões, disso que configura uma nova geografia mundial, novas hierarquias sociais se constroem no paradigma da economia em crise e na ideia de multidão. Nela vemos a idéia de atração, agora na produção genética de Lina Saneh.

O circuito dos afetos

Vladimir Safatle apresenta a ideia de que sociedades são, em seu nível fundamental, circuitos de afetos. Os sistemas econômico e político operam produzindo os afetos que determinam formas de vida possíveis daqueles que ocupam as sociedades. Dentro do conjunto de configurações de afetos, pode-se viver desta ou daquela maneira. Em sua coletividade, os afetos configuram corpos políticos, ou seja, massas de corpos que representam determinados discursos e se movem através deles, podendo por eles ser expressos com uma noção arbitrária de individualidade.

Como apontou Fredrick Jameson em sua “Virada Cultural” (2008), as sociedades regidas pelo capitalismo neo-liberal, em suas configurações urbanas, geram uma

ilusão de coletividade à medida em que permitem, ou não, o livre trânsito dos corpos, como também de individualidade, à medida que todos movem-se na mesma direção e da mesma forma. Esses corpos estão afetados, conforme apontamento de Safatle, pelo medo e pelo desamparo.

A sociedade que hoje se configura como a sociedade do indivíduo trabalha com a premissa de que o outro é necessariamente um violador em potencial dos predicados individuais, efetivando-se como sociedades mediadas necessariamente por relações contratuais. O “contrato social” é o instrumento que amortiza e efetiva a sensação contínua e arraigada do medo à violação do outro. A noção de liberdade passa a estar intrinsecamente ligada à noção da segurança, e uma cultura de risco constante em ser violentado. Daí a efetivação de determinados modos de vida. O desamparo opera aqui como um afeto político central; nos modos de vida das sociedades contemporâneas, o desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma sistematicamente nos corpos políticos.

[...] constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de aisthesis. As metáforas do corpo político não descrevem apenas uma procura de coesão social orgânica. Elas também indicam a natureza do regime de afecção que sustenta adesões sociais. (SAFATLE, 2016, p. 19)

Táticas analíticas

De acordo com a socióloga Saskia Sassen (2015), o mundo capitalista neo-liberal encontra-se em constante movimento de expulsão. Essas expulsões ocorrem numa lógica de apagamento que acontece na ordem do visual e do material; elites econômicas tornam-se o norte visual - assim como seus modos de vida, e as populações que não correspondem as dinâmicas econômicas das cidades contemporâneas passam a ocupar um estado de invisibilidade. São indivíduos que constam em números estatísticos - a quantidade de desempregados no Brasil no último ano, a quantidade de pessoas desabrigadas pela guerra no Oriente Médio, a quantidade de refugiados que a Alemanha recebeu em seu território nos últimos anos, mas que não fazem parte dos nortes ideológicos, aquele que compõe a lista dos desejos permeantes, das prioridades em nossas sociedades.

É possível identificar que toda materialidade carrega em si uma história oculta, uma história que é invisível. O nosso tempo possui suas categorias fortes, aquelas que o define nos livros de história, nos noticiários, no imaginário comum, que movem seus corpos políticos. Mas toda categoria forte é forte em relação as demais, que permanecem ocultas no curso da história. Assim caminha qualquer dispositivo que trabalhe por uma mudança na ordem social. Nesta direção seguem as pequenas revoluções, aquelas que são possíveis a partir do corpo e da performance, que geram mudanças na realidades, sugerindo outros afetos. Seria uma tática analítica olhar para essas possíveis materialidades ocultas. O que não estou vendo? O que está sendo apagado neste momento do lugar onde vivo?

Este é um possível exemplo do que Boaventura de Sousa Santos vai discutir em seu Pensamento Abissal, quando aponta o fato de que as dinâmicas de expulsão que operam o mundo ocorrem já há muitos séculos, e ainda correspondem as dinâmicas de poder do colonialismo e do império. Os processos de colonização sempre agiram numa lógica de apagamento das demais culturas, impondo coercitivamente a absorção da sua própria. Aqui pode-se apontar as populações dizimadas da América do Sul e

Central, cujas histórias, culturas e costumes seguem em longo e expandido percurso de apagamento, tornando-se apenas vestígios nos cotidianos de gerações mais antigas e de povoadamentos mais afastados dos grandes centros urbanos. Conforme avança a linha da história, mais ficam soterradas essas culturas. A proposta de uma residência artística, neste caso, seria: “vamos olhar para o Sul”; se há um soterramento, consequentemente há a possibilidade de vasculhamento na massa multimidiática que hoje é produzida dia a dia.

Cláudia Andujar produziu ao longo de 13 anos fotografias das tribos Yanomami, no norte do Brasil. Inúmeras séries fotográficas, livros e exposições foram resultantes desse trabalho, fruto da convivência diária com essas tribos. Essas imagens pulam, saltam da nuvem de imagens que são geradas dia a dia: passam por processos curatoriais de valoração artística e mercadológica; hoje estão expostas em escala descomunal, em paredes inteiras, possuem uma sala permanente no museu de arte contemporânea Inhotim/MG. Mas quantas imagens dessas culturas em apagamento são hoje em dia produzidas com celulares e câmeras de baixo formato, e que seguem anônimas em redes sociais, relacionadas e relacionando perfis que, de alguma forma, carregam consigo uma identidade? São esses os corpos políticos que pretendemos mover em residência, esta é a proposta de tática analítica: vasculhar na imensidão de imagens que seguem prontas e em constante processo de apagamento. Criar dispositivos que nos apontem para o que segue invisível, para aquilo que existe e não se vê.

Pós-produção

Nicolas Bourriaud (2009) apresenta a ideia de uma era da pós-produção. Segundo o autor, desde Marcel Duchamp, a Bauhaus e a pop-art, o artista contemporâneo vem operando numa era da pós-produção: ele trabalha não mais como o pintor do impressionismo, por exemplo, que buscava dar forma a partir da matéria bruta - as paisagens que Monet coloca na tela branca. Em uma era de mercado e da intensificação do capitalismo, o artista, no sentido oposto, atribui o seu olhar aos objetos prontos, usando discursos que já existem, deslocando-os de contextos e remetendo-lhes novas significações.

A cultura DJ, por exemplo, opera nesta lógica de trabalho, a partir do momento em que uma série de samples estão prontos a disposição de todos para a construção de novas propostas musicais; quando um DJ comanda uma pick-up ele não está apenas reproduzindo, mas produzindo música através de sua performance. Esta música, por sua vez, nasce a partir da manipulação dessas sequências pré-gravadas por outros artistas ou geradas por máquinas e difundidas em meios eletrônicos através da internet, bancos de dados em nuvem, etc. Na era da pós-produção, o fazer artístico assume uma noção não mais de atribuir um “ponto final”, mas de selecionar um recorte, um “momento na cadeia infinita das contribuições” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Este conceito segue neste artigo com o intuito de investigar processos de pós-produção como método para táticas analíticas em performance. Apresentamos como exemplo desta linha de lógica construtiva o trabalho do artista libanês Rabih Mroué, “A revolução em pixels”. O artista, que trabalha tanto como ator, como diretor e videomaker, propõe uma re-performance de uma cena capturada por um jornalista durante a guerra; na cena original, o atirador mira o jornalista, a sua câmera; naquele momento, atirador e cinegrafista estão conectados. O fio que os conecta - o olhar, é quebrado ao disparo da arma. A câmera cai no chão.

Ao refazer e justapor as imagens do atirador e do jornalista, aproximando multiplicadamente em zoom na direção do olhar de cada um, o artista revela que em

cada um deles está a imagem inversa e replicada do outro: a conexão pressupõe uma relação, uma narrativa perdida e apagada no momento do disparo. O trabalho de Rabih Mroué é uma forma de trazer a tona as vozes e discursos que surgiram neste momento mas que seguem apagadas.

Em nossas narrativas contemporâneas, onde ficam as imagens da Mídia Ninja e sua multiplicidade de olhares, de aparelhos celulares dos jovens secundaristas de São Paulo que arriscaram-se contra a polícia militar em 2016 nos protestos por seu direito básico à educação? Quais são as imagens que mostram os modos de vida dos imigrantes angolanos e nigerianos no centro de São Paulo, que hoje ocupam prédios inteiros e cuja simples existência provoca intensas discussões? Quais imagens existem dos homossexuais presos em campos de concentração na Chechênia, noticiados em 2017 apenas como boatos ou rumores?

São as categorias fortes reagindo a visibilidade daquilo que por tradição histórica tendia a estar invisível. Assim como estas, outras narrativas de outros pontos de vistas entram nas redes sociais, nos depositórios contemporâneos possibilitados pela rede internacional de computadores e sistemas de armazenamento em nuvem, soterrando-se dia a dia entre si, e compondo um banco de dados do imaginário coletivo. Imaginário aqui não entendido como imagem daquilo que não existe, mas, ao contrário, como as múltiplas imagens que poderiam construir uma memória coletiva, uma memória de todos.

Residência artística e Corpos políticos

Desde 2014 temos trabalhado - Naira Ciotti, Rita Cavassana e Vicente Martos, em um agrupamento artístico denominado Projeto Cartas. Nosso projeto de performance em tempo expandido, “Cartas a Renato Cohen”, através de residências artísticas, imersões e contatos com espaços distintos ao longo de seu percurso, nos colocou em diálogo direto com o legado do artista Renato Cohen. Esta partilha de conhecimentos e memórias nos ensinou a trabalhar com o tempo generoso, um tempo para chegar, um tempo para preparar o alimento e comermos juntos, um tempo expandido para os treinamentos corporais e, quando estávamos bem entrosados, criamos e lembramos muito. As qualidades de Renato Cohen revelam um minucioso trabalho como encenador que rompe convenções teatrais.

A cena contemporânea é definida por Cohen, como um “campo de configuração” (2002), em que, partindo de uma visão sistêmica, os performers, objetos de cena, máquinas, lugares mitológicos, filosóficos e de memória movem-se numa catarse multimidiática. A performance é construída nos espaços míticos onde se enfatiza a opção pela lógica das estruturas colagísticas e um potente trabalho com a tecnologia e o corpo em risco como matérias da cena ritualizada e da alteridade. Destacam-se, neste campo de configuração, os elementos não vistos, apagados da nossa memória imediata.

Em 2016, no evento “Re-Performar o Afeto” (Natal/RN), partimos da pergunta: como criar para si mesmo um ritual coletivo e transformador? Como olhar para o Sul no sentido de “o que está acontecendo agora e não estamos vendo?”. Estávamos juntos numa aventura. Uma grande ação coletiva que dependia da capacidade do artista e suas criações e intervenções no espaço, em deixar-se afetar pelo lugar onde estava. Deixar-se afetar pode ser aqui entendido por fazer com que o “percepto seja ativado, criando território, habitat”. Repensar modos de existência e modos sobrevivência.

“O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele

os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmo-nos com eles, ele nos apanha no contexto.” (DELEUZE, GUATTARI, 1997 pág. 227). O contato entre artistas de diferentes estados do Brasil com os estudantes das disciplinas da graduação e pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte nos levou ao contato imediato com a ocupação estudantil contra a Proposta de Emenda à Constituição PEC 241, onde aplicaram-se medidas austeras de investimento em saúde e educação nos próximos 20 anos. As ocupações aconteceram em cidades de todo o território nacional, mas naquele momento estávamos em Natal, com uma programação de performances compartilhadas, discussões, ações, debates e transmissões de rádio acontecendo em meio a uma manifestação política. Esta pode ser identificada como uma tentativa de reação a este corpo político. Ao mesmo tempo reação e resistência.

O som aqui é o da pedra quebrando pedra, ou o som da makita quebrando piso, abrindo caminho na porrada; a palavra passa, de qualquer jeito. Escritura da violência, quando não resta mais nada a fazer, a maneira, a saída é continuar fazendo. Afetos são a outra proposta de performance e política na universidade. Dialoga com presença de trabalhos artísticos ainda em processo. O compartilhamento das performances - as nossas cartas, são como escrituras da ausência, do desamparo e do medo: para sentir a presença de Cohen em nossos corpos enunciamos algumas vozes das mitologias e invocamos imagens para o seu ressignificado. Medo e prazer no texto, episteme engendrando tempos múltiplos. Cartas são presenças ausentes onde des-apagamos nossas Teorias do Esquecimento.

Referências bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas; *Pós-Produção*, ed. Martins, São Paulo, 2009.

COHEN, Renato; *Work in progress na cena contemporânea*, ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; *O que é a filosofia*, ed. 34, São Paulo, 1992.

GIORDANO, Davi. *Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102.

SAFATLE, Vladimir; *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, ed. Autêntica, São Paulo, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; *Para além do pensamento abissal*, in Revista Novos Estudos, CEBRAP, ed. 14/08/2007.

SASSEM, Saskia; *Expulsões: brutalidade e complexidade na economia global*; ed. Paz e Terra, Rui de Janeiro, 2016.

Referências artísticas

Revolução em pixels, Rabih Mroué - <https://vimeo.com/119433287>

Biokhraphia, Lina Saneh - <https://vimeo.com/148247789>

Re-performar o afeto, residência artística - <http://vicentemartos.wixsite.com/reperformaroafeto> .

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

- ARENDE, Hanna. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ABRAHÃO, Sergio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2008.
- BRETON, 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.

ARTE PÚBLICO Y CIUDAD

Vinculaciones teórico-prácticas sobre cuerpo, performance e intervención urbana (Performati(ci)dades, Río de Janeiro, 2014)

Malala González¹

Resumen

El siguiente trabajo tiene por objeto abordar problemáticas teórico-prácticas en torno al arte público, la ciudad, el cuerpo y la performance de diferentes intervenciones urbanas. Para ello se toma como ejemplo el Coloquio Performati(ci)dades realizado en la ciudad de Río de Janeiro en septiembre de 2014. Partiendo de esta experiencia académica de reunión e intercambio con diferentes artistas y pensadores, se desplegarán diferentes tópicos allí abordados, bajo el objetivo de registrar lo acontecido. De algún modo, el trabajo se propone documentar lo realizado los tres días de Coloquio para seguir abriendo preguntas sobre la cuestión urbano-artística contemporánea.

Palabras clave: Arte, ciudad, performance, Coloquio, Río de Janeiro.

Abstract

The following article aims to address theoretical-practical issues around public art, the city, the body and the performance of different urban interventions. The Performati-ciys Colloquium held in the city of Rio de Janeiro in September 2014 is taken as an example. Starting from this academic experience of meeting and exchange with different artists and thinkers, different topics will be deployed, in order to record what happened. Somehow, this article intends to document what was done during the three days of Colloquium to continue opening questions about the contemporary urban-artistic issue. Keywords: Art, city, performance, Coloquio, Rio de Janeiro.

Algo ocurre disruptivamente en la ciudad, generando arritmias en el flujo cotidiano, algo que podríamos considerar un evento efímero, performático, teatral o visual aparece instantáneamente y genera un cambio en la percepción del escenario urbano a partir de

¹ María Laura (Malala) González es Doctora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Actriz egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Docente de Análisis y Crítica del Hecho Teatral (Carrera: Artes Combinadas-Facultad de Filosofía y Letras-UBA) y de Historia del Teatro Universal (EMAD). Actualmente es becaria Posdoctoral del CONICET. Integrante del grupo de investigación Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente dirigido por la Dra. Ana Longoni (IIGG-FSOC-UBA) y del Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (FFyL-UBA). Ha dictado cursos de posgrado y conferencias especiales sobre sus temas de investigación: Arte Público- Política-Performance-Espacio público-Memoria urbana (Bienal de Performance BP15, Universidad Torcuato Di Tella), Museo MAR, Universidad del Centro, Universidad de San Juan, entre otros). También ha publicado artículos en diversos medios académicos sobre Artes, tanto nacionales como internacionales. Desde 2009 escribe como parte del staff de la Revista teatral *Funámbulos*. Y dentro del campo artístico también se desempeña como actriz. Recientemente publicó su libro *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (Editorial Interzona).

otras perspectivas. Esos otros modos de mirar la ciudad, de transitarla y aprehenderla -desde un lugar de experiencia estética, pero también simbólica y hasta física- hacen que la ciudad no sea la misma durante el suceso, que deje ser cotidiana para pasar a ser extra-cotidiana y que, incluso luego de lo realizado, no vuelva a ser igual. Una pintada en una pared de un edificio de varios pisos de altura, una performance de superhéroes en una esquina, un recorrido con auriculares con instrucciones para realizar durante el caminar, se vuelven acciones que tienen en común des-localizar, descentrar el comportamiento habitual, al poner el cuerpo en la calle. Un hacer que, a su vez, implica otro tipo de espectador, el transeúnte, el cual se vuelve capaz de modificar algo de su propio comportamiento a partir de esa acción artística.

Cada hacer, en tanto obra de *arte público* (Duque, 2005), genera un entrecruzamiento político entre el plano de la realidad y el de la realidad ficcional-artística, a partir de una yuxtaposición que la propia ciudad permite como escenario material e inmaterial a la vez. Porque la ciudad en sí misma es aquello que vemos junto con, y al mismo tiempo, aquello inmaterial simbólico, cultural, estético que complementa lo posible de ver. Su materialidad y forma proponen, al mismo tiempo, pensarla, transitarla y percibirla. Cual campo de tensión es arquitectura y planificación como espacio poliédrico y complejo.

Reflexionar en torno a corporalidades que aparecen fugazmente sobre la ciudad, es pensar en prácticas que funcionen sobre lo cotidiano generándole nuevos matices visuales, físicos y sensibles. Y dar cuenta de ellas será parte del objetivo de este trabajo. Nos proponemos dejar registro de acciones artísticas que plantean otro uso del espacio urbano habitual, que se corren de lo legitimado, de lo convencional. Documentarlas es ir contra del paso del tiempo que lo efímero conlleva sobre sí. Así, la reflexión estará guiada sobre acciones y obras instantáneas, efímeras, de arte intangible, de patrimonio inmaterial, que se constituyen como espacio y tiempo otros dentro de la propia conformación de la ciudad.

Para dialogar sobre estas premisas planteadas, retomaremos como caso puntual una experiencia teórico-práctica vivida entre el 24 y el 26 de septiembre de 2014, lapso en el que tuvo lugar la realización del: *Coloquio Internacional Performati(ci)dades*², organizado por el Departamento de Artes de la Universidad de Río de Janeiro y coordinado por la Prof. Dra. Denise Espirito Santo, directora del Instituto de Artes de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Este coloquio, emplazado dentro de la universidad, hacía referencia constantemente a esa ciudad que aguardaba puertas afueras del recinto. Nos proponemos, entonces, dejar registro de lo allí conversado, trabajado y debatido en torno al cuerpo, a la performance y la intervención urbana en una ciudad como Río de Janeiro.

Asimismo, vale aclarar que cada jornada del Coloquio tuvo una impronta particular y una perspectiva en torno de la temática planteada. Por las mañanas, nos encontrábamos con rondas de conferencias a cargo de diferentes especialistas; por las tardes, la dinámica fue de charla y debate mantenido con diferentes colectivos artísticos invitados. Mientras que por las noches, cada cierre contó con una performance realizada para la ocasión en diferentes lugares de la universidad: parque aledaño, hall de la entrada principal y la playa de estacionamiento, respectivamente.

Me interesa destacar que durante las tardes -más precisamente entre las 15 y las 18hs de cada día-, las charlas se realizaron en el atelier del departamento de Artes. Allí los encuentros de trabajo con grupos seleccionados por el Proyecto Zonas de Contacto

² Ocasión en la que tuve el gusto de participar como profesora visitante invitada a co-coordinar las actividades programadas en las tardes de esos tres días junto con la Prof. Dra. Eloisa Brantes.

–ideado por Denise Espirito Santo– intercambiaron, contaron, pensaron, discutieron y debatieron las propias prácticas de cada grupo –individual y colectivamente– pensando a la ciudad como escenario de acción. Allí, cada charla –que moderamos con la Prof. Dra. Eloisa Brantes– fue de un intercambio teórico-práctico tan provechoso que fue el motor de las próximas páginas. Es por ello que esta escritura tiene como fin primordial dejar registro de tamaña experiencia, contextualizándola dentro del mencionado Coloquio. Como oportunidad de diálogo, la ciudad se analizó desde sus condiciones de producción, desde su panorama cultural actual, desde el lugar del cuerpo en la sociedad contemporánea, desde la violencia, el mercado, los modos de hacer, de acceder al arte y de mirar lo que nos rodea, todos fueron diferentes líneas trabajadas. Dejar registro de aquello, a modo de bitácora, será el objetivo del siguiente trabajo.

Día Miércoles

Viajar a la ciudad de Río de Janeiro, es arribar a gran escenario de prácticas heterogéneas y múltiples que se predisponen entre sí marcando un devenir cosmopolita vertiginoso y súper atractivo. Mirar este panorama de múltiples cambios y perspectivas en torno del hacer, del vivir, del convivir y del expresarse, es una tarea posible gracias a su geografía privilegiada. Basta con alcanzar alguna de los puntos panorámicos que los morros proveen para confirmar esta posibilidad³. Río puede mirarse a sí misma y a partir de ello también pensarse.

Sus playas, sus morros, su alto nivel de turismo, su ciudadanía, su caudalosa población, sus autopistas, su idioma, sus comidas, sus bebidas, sus culturas mixtas, su música y su tránsito –terrestre y subterráneo–, todo ello, da cuenta de ser un espacio practicado (De Certeau, 2007). Claramente, sobre este panorama habitado, emerge una cotidianeidad autóctona que resiste o se da cuenta de los cambios venideros. Allí la ciudadanía – que como toda metrópoli, recibe a varios oriundos de otras localidades periféricas y más lejanas, además de gran cantidad de turistas constantemente– se expresa de múltiples formas. Aparece entonces el arte, como resistencia, como denuncia, como vehículo para hacer hablar voces, cicatrices pertenecientes al tejido social. Graffitis, pìxo, performances, teatro, danza, narrativas, composiciones e intervenciones urbanas son parte de los modos de usar la ciudad, de apropiarla.

Generar un encuentro como el Coloquio Performa(ti)cidades fue abrir el juego a preguntas, a la reflexión de qué está pasando hoy en Río, y en otras ciudades brasileras también. ¿Cuál es el lugar del arte de calle? ¿Qué necesidades atiende? ¿Quién se lo apropia? Cuando las definiciones teóricas van más lento que las propias prácticas, se hace necesario escuchar a quienes hacen, realizan. Y desde allí seguir construyendo en conjunto. Este Coloquio tuvo ese propósito y praxis: pensar en conjunto, desde la teórica y la práctica.

El primer día, la mesa inaugural coordinada por el Prof. Dr. Alexandre Sá (Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ), contó con las participaciones del Prof. Dr. André Lepecki (programa Performance Studies- NYU); de la Prof. Dra. Rosa María Días (programa de Posgraduación en Filosofía/ Instituto da Artes UERJ) y del Prof. Dr. Ricardo Basbaum (programa de pos-graduación en Artes-PPGArtes/ Instituto de Artes da UERJ). Allí la filosofía entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el pensamiento en torno de las prácticas cotidianas como formas internalizadas de comportamiento/movimiento

³ Claramente esta condición privilegiada no es dada en cualquier lugar. Buenos Aires, mi ciudad natal y de residencia, habita en una llanura que sólo la arquitectura edilicia posibilita acceder a esta mirada sobre sí misma, siendo muy poco los edificios públicos que así lo permiten, ya que los de mayor altura, los rascacielos más actuales de Puerto Madero son departamentos de oficina o vivienda privada.

y las prácticas dentro de los espacios institucionalizados fueron alguno de los temas abordados para relacionar al arte con la ciudad/lugar, en relación con el aparato institucional y de poder.

Brevemente, me detendré en lo planteado por Lepecki en torno a la cuestión de la coreografía y del poder a partir de la noción de *coreopolítica*, concepto que –basándose en la idea de disciplina trabajada por Michel Foucault (2004)– tomó para pensar el adiestramiento y soberanía de los cuerpos y su relación con el danzarín. A partir de esto, desplegó diferentes preguntas en torno al comportamiento policíaco que aun inconscientemente puede verse ejercido a través de nuestros cuerpos y ser manifiesto principalmente dentro de las ciudades. Modos de movernos a diario bajo cierta disciplina internalizada que denotan un ordenamiento que el control policial nos provoca como pautas de conducta y circulación, y que manifestamos como reglas tácitas reguladoras de la convivencia ciudadana. Por ejemplo, el circuito y caminos indicadores del tránsito como formas/imágenes imperativas que traducen cierta tecnología internalizada, sería parte de ese poder que se ejerce sobre nosotros inconscientemente. Desde ese lugar, Lepecki abrió el juego y reflexionó sobre el coreógrafo, como aquel que despliega su poder sobre los movimientos de los bailarines. Y se preguntó si ese poder no sería una forma de ejecución de disciplina, de *coreopolítica*. ¿Quién dispone cómo nos movemos? En este sentido, la ciudad política aparece como el gran escenario de conductas de tránsito que se manifiestan bajo el modelo policial y no democrático. Un *policiamiento* que nos rodea y nos condiciona como individuos ciudadanos, lo cual justamente nos lleva a conducirnos de un modo “esperable” dentro de la ciudad. Accionamos a partir de él, actuamos sabiendo de su presencia panóptica.

Pensar a la coreografía desde esta problemática corporal policial, sería pensarla como aquella que delinea y disciplina el cuerpo, pero también como la encargada de generar una obediencia y un comando. Claramente, el pensamiento de Foucault vertebró la reflexión de Lepecki, retomando el análisis que realiza sobre la figura de ese cuarto poder, la policía. En tanto encargada de llevar adelante el ordenamiento en los espacios de circulación urbanos y su adoctrinamiento, esta habilita la relación: Polis-policía-política y cuerpo-calle-policía. Lepecki derivó en los tipos de violencia ejercida sobre los cuerpos, como las coreografías introyectadas en los movimientos cotidianos, domesticados y concluyó al decir que producir trabajo material y producir trabajo creativo (en el caso del artista) suelen ser formas de hacer ya previsible, al ser todos parte de un sistema.

Luego de la exposición individual, el debate se abrió a los demás investigadores y espectadores participantes, girando en torno a diferentes cuestiones: la relación con lo policial para pensar otros modos de movernos dentro de los espacios compartidos; la performance como un lugar, como una posibilidad de manifestarnos desde otros compartimentos que los previsible; lo artístico como encargado de aportarle a lo cotidiano un sentido extra, un sentido que subalterne las coordenadas esperables, aún cuando esto mismo sea esperable dentro de la ciudad. Y aquí pienso que el espacio público es la suma de esos dos momentos (cotidiano y extracotidiano) y que a partir de ello es posible pensar en una relación inherente entre ambos.

Basta con pensar en cualquier manifestación social ejercida en el espacio público, para pensar ese control policíaco del que hablaba Lepecki. Cómo la sola presencia del cuerpo policial ya genera un reordenamiento de los cuerpos, un estado diferente al que si no estuviera. Y la relación entre seguridad y violencia que habilita problematizar esta fuerza se relaciona también con otra tensión dentro de la ciudad, lo lícito y lo ilícito que sucede dentro del espacio urbano. ¿Qué responde a uno y qué a otro, y quién opera en cada taxonomía? Lo artístico, como aquello que se apodera y critica, o que al mismo tiempo puede embellecer la ciudad, ¿cómo se clasificaría? ¿Qué sería lícito para el

poder policial? ¿Cuándo habría desordenamiento de lo urbano instituido, y cuándo no? Y ¿cuándo operaría o comenzaría a operar ese poder sobre nosotros? Pensar el control de los cuerpos es pensarnos parte de él, indefectiblemente, pero en tanto y en cuanto seamos conscientes de los límites que eso genere a nivel ciudadano podemos pensar en diferentes formas de arritmia sobre cierto orden.

La performance, como aquello que escapa a la clasificación, que pone al cuerpo en primer lugar, que es suceso y acto, un aquí y ahora, que propone una manifestación, sería una manera de pensar los alcances del poder internalizado. ¿Hasta dónde podemos permitirnos movernos? ¿Hasta dónde es posible lo previsible?

Por la tarde: Grupo Código de Artes Cênicas, Liquida Ação y Gustavo Coelho

La dinámica propuesta por los organizadores tuvo muy buena concreción y aceptación desde el primer día de Coloquio. El intercambio generado entre colectivos mostró gran apertura de diálogo, abordando diferentes preocupaciones, manifestaciones y poéticas con matices e improntas diferentes entre sí, respecto de la performance, el arte y la ciudad.

La posibilidad de trabajar con relatos pertenecientes a gente que habita un lugar en particular –Japeri–, la utilización de ese espacio puntual dentro de la ciudad y la orilla del río, los modos de reunir a esa gente, la planificación de actividades para diferentes franjas etáreas, los talleres, los espectáculos, las formas de financiamiento y la rotación de roles dentro de la compañía, fueron algunos de los aspectos comentados por el Grupo Código. Varios de sus once integrantes –músicos, actores, cantores, pedagogos– comentaron la trayectoria grupal iniciada en 2005 a partir del proyecto Tempo Livre. Pasando por la asociación sin fines de lucro creada en 2007, y los diferentes reconocimientos y premiaciones obtenidos a lo largo de estos años, los integrantes relataron la posibilidad de salir a la calle a convocar a la gente del lugar y hasta el momento en que lograron tener un espacio propio donde ofrecer talleres culturales gratuitos, a los que en vez de salir, la gente se acercaba. Fue a partir del Proyecto Zonas de Contacto que el grupo reconoció un crecimiento interno y a partir del cual volvieron a la práctica de salir a la calle, para dejarse interpelar por el territorio. Así salieron al río, recuperaron el espacio público desde aquella búsqueda inicial, ahora proyectada en el diálogo. Se encontraron con historias propias, haciendo posible un discurso capaz de decir lo que no se decía en otro lado. Ese accionar en Japeri involucraba historias, relatos que los propios ciudadanos necesitaban contar, y transmitir performáticamente esas historias pasó a ser parte fundante de la poética grupal.

Por su parte, el grupo Liquida Ação -creado en 2006- vinculó su acción a una temática central: el agua, cual bien común y elemento vital, que genera fronteras sociales, políticas y culturales. La ambigüedad de sus acciones/intervenciones líquidas, la posibilidad de tomar momentáneamente un espacio público y de trabajar con lo que allí se tiene, fue parte del interés grupal. Su dispositivo de montaje son: el cuerpo-el agua y el espacio. Entre los casos relatados estuvo la intervención realizada en un antiguo acueducto ubicado en el barrio de Gloria. La acción consistió en convertirlo -efímeramente- en un estado anterior al de ser incendiado. Así comentaron la experiencia y mostraron su registro audiovisual –a cargo de diferentes participantes a quienes el grupo se encargó de proveer las cámaras para tal fin-. Cubrieron con nieve de fantasía toda la fachada del acueducto para volverla blanca una vez más y luego sí, lavar con baldes llenos de agua que trasladaron hasta el recinto. Luego de esta acción, comentaron, que el gobierno tomó riendas en el asunto y pintó nuevamente la fachada (actualmente se encuentra en muy buen estado). De esta manera, poder explorar un elemento transitorio, diluido,

purificador, como el agua, les provee una temporalidad propia para sus acciones, las cuales proponen una estética de la alteridad.

Finalmente, le tocó el turno a Gustavo Coelho, quien aportó datos de su investigación y elaboración en torno a diferentes acciones de la cultura joven de Río de Janeiro, tales como el *pixação*, las torcidas organizadas, las turmas de Bate Bola, los Bailes Funk, entre otros. En relación con la práctica de *pixo* comentó la posibilidad de generar un tiempo propio, ajeno al graffiti adolescente. Habló de ella como una forma que prescinde de explicación, pero fuertemente vinculada con una idea de resistencia, *funcky*, como acciones inmorales contra el sistema que ordena. Utilizar las paredes de edificios como espacios para expresarlo es parte de la práctica. Práctica que parece huir de una definición precisa, y que escapa a la interpretación, porque en ese huir aparece el riesgo que la acción conlleva. No ser visto, no ser atrapado, ser efímero como la acción, pero sí dejar huella del hacer. Cada uno tiene su forma de expresarse individual (como una especie de firma). De algún modo, esta práctica es un modo de interpretar el mundo, en el que el cuerpo cansado, arriesgado, agotado, trabaja desde allí. Un estado de tránsito para el artista. Una forma de reinventarse, de cicatrizar las marcas sociales que habitan en cada uno, y de generar más subjetividades dentro del panorama urbano actual.

Coelho también comentó su inserción en las prácticas de Turma da bate bola. Realizadas durante el carnaval, explicó que varias tribus salen desde algún garage, cuyos integrantes se encuentran vestidos y disfrazados para iniciar una especie de procesión por diferentes calles. Un modo de habitar las calles, de poner el cuerpo, lejos del Sambódromo más comercial. Al finalizar el recorrido queman todos los trajes. Si bien los integrantes del grupo se conocen, es posible que haya algún participante como invitada, no son excluyentes. De esta manera, explicó cómo las culturas más populares están siendo trasladadas a los suburbios, y que este tipo de prácticas ya no se ven tanto dentro del centro, ni dentro de la ciudad.

El debate posterior giró en torno a los conceptos, clasificaciones y a los usos que de ellos tienen o no los artistas: ¿performance o intervención? ¿Trabajaban con estos conceptos? ¿Qué significa para ellos hacer uso del espacio público? ¿Quién es el interlocutor “modelo” de sus prácticas? ¿Para quién y por qué lo hacen? ¿Qué posibilidades, plantea el arte? ¿Qué pueden reponer socialmente sus acciones? Siendo tan provocador ¿Qué consideraban tenía para decir su hacer? Esta provocación teórica planteaba pensar la relación a nivel práctico que los propios artistas poseen sobre su propio hacer. Desde nuestro lugar de análisis, historización, relevamiento, conceptualización, no resulta difícil abordar terminologías varias, sin embargo, mi preocupación, además de querer conocer sus prácticas, también tenía que ver con cómo se pensaba el propio hacer. Si bien la mayoría no tenía una postura ya definida sobre la idea de intervención, sí reflexionaron y trataron de entender qué queríamos decir con cada término y si realmente, a nivel teórico, los conceptos nos encierran y nos determinan o nos facilitan el diálogo. Es decir, si bien no se trató de plantear afinidades o rechazos respecto de los diferentes términos teóricos mi inquietud estuvo enfocada en tratar de entender qué querían contar con sus prácticas, porqué lo hacían, para quién. Como modos de interpretar y pensar el hacer. Esto mismo fue retomado el tercer día, por la mañana, sobre lo que volveré más adelante.

La jornada finalizó con una intervención del Grupo Código en uno de los pequeños parques aledaños al edificio que tiene la Universidad (UERJ). Entre los árboles del lugar, los diferentes actores narraban historias propias de Japeri, convocando la escucha de cada espectador. Si un orden previsto, sino apelando al gusto del ordenamiento espontáneo y particular de quienes asistimos, el relato se iba constituyendo a partir de cada monólogo. Finalmente terminaban todos juntos alrededor de una de las

Imagen 1 - Momento final de la performance del Grupo Código
Imagen 2 - Junto a los integrantes del Grupo Código y Denise Espirito Santo
Fuente: acervo de la autora.



actrices, que permanecía sentada cosiendo, cantando una canción muy emotiva. Las coincidencias de estas derivas artísticas pueden aportar sentidos múltiples y complejizar o enriquecer la propuesta inicial. Tal fue el caso de la oportuna instalación de casitas de arcillas que justo se encontraba colgando de los diferentes árboles del recinto, generando un recorrido de móviles colgantes y una escenografía muy particular. Justamente, la temática de los monólogos, la alusión de ellos hacia momentos de infancia, se relacionaba, sin duda, con esas casitas hechas a mano. Lo particular de esto fue que las mismas no habían sido colocadas por el grupo Código, sino que había sido parte de una actividad realizada hora antes en ese mismo lugar por niños de una favela vecina, como trabajo sobre la casita que desearían tener.

Día Jueves

Entre 2011 y 2012, Denise Espirito Santo (como mencionamos la coordinadora del Coloquio y directora del Instituto de Artes de la Universidad) ideó un proyecto denominado Zonas de Contacto, que tenía como fin llegar a diferentes localidades alejadas del centro de la ciudad de Río de Janeiro. Los suburbios urbanos o ciudades más alejadas fueron aquellos espacios elegidos para accionar. La idea consistió entonces, en desarrollar una participación de su gente a partir de tener/vivenciar una experiencia escénica. Dicho proyecto apostó a descubrir comunidades mediante cicatrices locales, ahondando en lo propio de cada espacio/ciudad y poder contarlo. De esta manera, la ciudad se transformó en un campo de experimentación, donde el territorio explorado fue delineando sobre qué actuar, es decir, la relación cuerpo-ciudad como vínculo, como base de contacto. La primera ciudad intervenida fue Barra Mansa y, a medida que el tiempo transcurrió, se fueron sumando más lugares y más artistas. Con este relato de la experiencia Espirito Santo abrió con solvencia y profundidad la segunda jornada del Coloquio, la cual continuó con diferentes conferencias que rodearon la problemática de la cultura negra, las raíces africanas y la discriminación social que aún hoy persisten en el campo artístico brasileño. Las charlas estuvieron a cargo de André Benn (Mestre en Artes/ UERJ), Prof. Dr. Renato Nogueira (programa de posgraduación en Filosofía de la UFRRJ), Tais Vieira (curadora del Festival de Danza de Joinville) y Pro. Dr. Julio Tavares (Programa de posgraduación en Antropología de la UFF), bajo la coordinación de Carmen Luz (coreógrafa y directora artística de la Cía. Étnica de Danza y Teatro- PPGArtes/UERJ).

¿Qué pasa cuando un negro danza? ¿Cuáles son las estrategias del cuerpo negro en la danza contemporánea? ¿Qué narrativas de sí mismo cuenta con sus movimientos y partituras de acción? ¿Qué dificultades de inserción acarrea ser intérprete, es una condición determinante o excluyente? Estas fueron algunas de las ideas planteadas por André Benn, para abrir el juego de la reflexión crítica, mostrándose consciente del campo artístico operante en la actualidad. Le siguió Renato Nogueira, quien estableció una relación entre la performance-el cuerpo y la filosofía, la cual derivó en una relación



Imagen 3 - André Benn, Tais Vieira, Julio Tavares, Renato Nogueira y Carmen Luz durante el plenario de especialistas matutino
Fuente: acervo de la autora.

puntual: educación- infancia, tomando herramientas afroperspectivistas. Su filosofía apunta a repensar en ¿cómo transmitir la cultura ancestral? Pero también ¿cómo rescatarla? Para ello ideó un libro-video que cuenta la historia de Nana y Nilo, dos chicos que viajan por diferentes regiones del país para conocer los bailes propios de cada lugar. Allí, el dibujo animado narra con música y paisajes sonoros y retoma las bases africanas de la cultura brasileña.

Además, al abordar la cuestión del cuerpo como lugar de acontecimiento, y en relación con la noción de performance, Nogueira diferenció dos momentos inseparables y dicotómicos: la ejecución y la implementación, como así también la importancia del gesto dentro del acto performático. El cuerpo como lugar intersticial de dispositivos, donde a temprana edad –en la niñez– habría más posibilidades de fluir que las que luego tiene el adulto. Poder rescatar ese lugar de permiso que tienen los niños y poder hacerlos conocer parte fundamental de su cultura fue uno de los propósitos explicados por Nogueira.

Tais Vieira, por su parte, se definió como coreógrafa de danza de calle, que trabaja en una ciudad del interior. Sin tener que clasificar qué tipo de danza realiza, explicó que su hacer estaba relacionado con lo urbano y con la posibilidad de mostrar aquello de un lugar puntual. La exploración física e intensidad corporal fue parte de su investigación, la cual incorporó historias de la gente del lugar relativas a la violencia y al trabajo. A partir de estos relatos generó una narrativa y una coreografía, pensando en aquellos que no tienen acceso a la danza. Pensar el propio cuerpo, explicaba, como mecanismo visibilizador de prácticas sociales incorporadas.

Finalmente le tocó el turno a Julio Tavares, quien se dedicó a tratar al cuerpo desde una perspectiva de lo *liminal*. El cuerpo como aquel que incorpora experiencias disimuladas porque, al mismo tiempo, incorpora mundo y produce mundo, a partir del gesto. Explicó que habría ciertas gestualidades –abrazo, saludo– que podrían ser consideradas performances rituales de lo cotidiano y que funcionan como marcadores públicos del tejido social. Pero también, indicó, que habría otras formas de performance como la Capoeira, donde se produce un mundo apartado, habitado, donde la forma se conforma desde lo circular, en el ritmo, en el ginga, donde se traspasa lenguajes constituidos.

De algún modo toda performance, para Tavares, contagia e incorpora una idea, como un salto de conocimiento y esto se vuelve un camino filosófico. Entonces, habría cierto aprendizaje en el ritual, donde también se crean límites y donde se sale diferente. Una manera de sentirse en libertad, como una sensación de certeza, como un momento liminal donde todo puede acontecer. Hablamos entonces de situaciones fuertes, ceremoniales, rituales, donde supuestamente se tiene el control de la situación. Sin embargo, al ser liminal hay una tensión con ello. Porque se crea una situación donde hay control pero también todo puede acontecer.

Una vez acontecidas las cuatro exposiciones, el debate giró en torno al lugar de la cultura negra en la danza, las condiciones de discriminación social y la lucha por la inclusión pretendida en pos de contribuir a generar un espacio mejor. Se discutió sobre esa falta de inclusión, como también sobre la falta de espacios de intercambio y encuentro entre pares, tal cual la propia charla proponía. La necesidad de generar nuevos encuentros fue primordial, no sólo para pensarnos como sociedad, sino también para contribuir a generar mejores condiciones de trabajo artístico.

La coordinadora Carmen Luz habló de que en Brasil hay un África recreada que convive a diario, a la que hay que hacerla hablar. “Necesitamos leyes”, dijo, para no estar solos o hacer cosas aisladas individualmente, leyes capaces de emancipar prácticas olvidadas. Pero para ello, agregó Luz, hace falta imaginación capaz de generar “una transdisciplinaria emancipatoria”. Sin duda, un reclamo muy acertado, que articuló los diferentes temas debatidos por la mañana.

Por la tarde: Orbitantes, Heróis do cotidiano, Sala Preta y Teatro de operaciones

El primero en exponer sobre sus prácticas de intervención urbana fue el grupo Orbitantes. Este colectivo entiende a la ciudad y su espacio público como un espacio de tránsito, de pasaje en constante movimiento. A partir de allí sus preguntas se articulan a la búsqueda por ¿cómo detener ese ritmo habitual urbano? Y ¿cómo sobrevivir en el espacio? Para ello, el grupo bastante heterogéneo -se conformó con artistas, urbanistas y arquitectos- explicó ser conscientes y preocupados por la saturación visual con la que convivimos a diario en las grandes ciudades y de lo difícil que resulta visibilizar o particularizar la mirada dentro de este panorama. Su impronta de exploración traslucía un diálogo muy vivo entrecruzado con arquitectura, comportamiento social y artes. Relataron una experiencia realizada que consistió en lo siguiente: durante toda una semana laboral, de lunes a viernes y en el mismo horario, concurren a algunas esquinas puntuales de la ciudad de Río de Janeiro para estudiar los movimientos de los vendedores ambulantes, a quienes también entrevistaron. Luego de esa investigación, ellos mismos se apropiaron del discurso de consumo masivo y, con materiales descartables y desechables tales como envases de productos, envoltorios de alimentos, paquetes de golosinas, botellas de gaseosas, confeccionaron sus vestuarios. Estos consistían en unas mantas tipo cobertores-collage que los cubrían completamente, sobre la cual estaban entrelazados, pegados, cosidos cada uno de los envoltorios recolectados. Así vestidos accionaron en la zona de Cinelandia con su performance “Movimientos Homen-producto”. Nos mostraron el registro de esta experiencia a partir de fotografías y videos tomados durante el hacer, comentando las diferentes secuencias de acción. Comenzaban acostados en el piso -la gente los miraba al pasar a su lado-, luego caminaban por la plaza seca, y comenzaban a interactuar entre sí, luchando, discutiendo. Eran seres captados, imantados por todos esos envases y paquetes con marcas reconocibles. Una clara crítica hacia la sociedad de consumo.

Por su parte, Heróis do cotidiano contó que también se dedican a trabajar en la ciudad de Río de Janeiro desde 2009. Ellos definieron a su poética como un arte relacional (Bourriaud, 2008) que no es teatro, no es visual, sino simplemente apela a tener otra percepción de la ciudad. Así, tratan de generar micro-utopías efímeras y temporarias entro del espacio urbano, mezclando activismo con activismo político y el arte, cruzando a la vez, proyectos sociales, terapéuticos y artísticos. El interés comenzó cuando se preguntaron por el espacio cotidiano y entablaron un diálogo, una conversación, un día de la independencia. Ese día resolvieron vestirse de héroes y salir a la calle, siguiendo una frase del artista Helio Oiticica que plantea una actitud frente a lo cotidiano: “*no sea marginal, sea héroe*”. Si bien cada integrante del grupo trabaja sobre un personaje/héroe individual (y a veces tampoco salen disfrazados así)

ellos sostuvieron que al juntarse, es decir, en el encuentro grupal es donde aparece y reside lo relacional que los une. Sus prácticas mezclan elementos de artes escénicas, artes visuales, del lenguaje poético, de la animación, de la danza, del activismo político, con la vida cotidiana. Es decir intentando fundir las instancias de arte/vida, se interesan por generar un lenguaje propio y una modificación entre performers y participantes/espectadores, estableciendo una instancia crítica en relación con dispositivos sociales cotidianos, siempre repensando la relación entre arte y mercado.

Una de las artistas comentó que el accionar de cada uno estaba muy vinculado con temáticas de la vida personal, con la necesidad de entablar un diálogo con la ciudad a partir de la experiencia vivida y propia. Entonces, explicó que luego de separarse de su pareja, se sentía muy sola y en vez de guardarse ese estado de soledad, resolvió instalar una cama en la calle para poder hablar con quién pasara y así contarse sus problemas mutuamente. Mantener diálogos, hablar de la vida propia, generar encuentro relacional interpersonal en la vía pública, era la idea. Otro de los trabajos mencionados consistió en una acción performática orientada a la gente de tercera edad, para hacerlos ver y darles mayor visibilidad a los “viejos” en una sociedad que los excluye.

Más tarde, uno de los integrantes de Sala Preta comentó que el colectivo es una asociación sin fines de lucro surgida en 2009 en la ciudad de Barra Mansa, donde allí comenzó a funcionar el proyecto Zonas de Contacto. El espacio urbano, según Bravo -encargado de la producción ejecutiva del colectivo- es la matriz de sus acciones, no un problema. Ellos realizan redes y colaboraciones para generar un teatro de y para la calle. Es decir que trabajan pensando en formas narrativas para la ciudad.

Si bien su trayectoria abarca varios proyectos -realización de redes colaborativas, películas, música, shows, lecturas, workshops, investigaciones de interés público y cultural, artes visuales e intercambios con artistas y grupos de otras ciudades y países-, los dos grandes proyectos que llevan a cabo anualmente son: “Nace una ciudad” y la “Tomada urbana”. La primera se trata de un desfile cívico escénico que se realizó a lo largo de diferentes años -2010, 2011 y 2014-, mientras que la segunda se trata de una muestra teatral internacional hacia fines de año, donde se “entra a la ciudad” por la avenida principal y a partir de la cual se intenta contar la historia de ese lugar. Estos trabajos surgieron a partir de la necesidad de investigar el espacio urbano, combinando capoeira, danza, teatro, orquesta, sertanejo⁴ y jongo⁵. La definición grupal se caracteriza por apuntar a dos aspectos centrales: ser colaboradores en red y trabajar en la calle. Uno de los aspectos más interesante que relató Bravo fue la necesidad de denunciar y visibilizar conflictos que le atañen a la comunidad, a todos los vecinos del lugar, como por ejemplo que en tiempos pasados pasaba por su ciudad el tren, pero en la actualidad esto ya no ocurre. Y entonces se involucran para volver a habitar esos espacios. Por otro lado, Bravo comentó que con el paso de los años, las relaciones institucionales fueron cambiando, habiendo comenzado de un modo muy autogestivo, llegaron a conseguir buenos subsidios y ser premiados por el Estado. Logrando así, generar lazos institucionales que convierten la actividad en política pública defendida por los habitantes de Barra Mansa.

Finalmente, le llegó el turno al colectivo Teatro de Operações, integrado por diferentes artistas de varias ciudades de Brasil. Tomó la palabra Camila Bastos quien explicó la relación mantenida entre el teatro, la calle, el cuerpo y el activismo político para cada una de sus operaciones urbanas. Bastos comentó también que para el grupo el espacio público -siguiendo a Hanna Arendt (1993)- es un espacio de aparición. Por

⁴ Canción popular brasileña de los vaqueros.

⁵ Danza negra con aspectos similares a los de la Capoeira.

lo tanto, sus acciones tienden a generar esa posibilidad, es decir, generar momentos de visibilización, hacer decir y aparecer dentro de estos espacios, aplicando tensión, contraste y resistencia entre los cuerpos presentados (como imágenes trabajadas) y los cuerpos cotidianos. El grupo combina varias técnicas artísticas, a pesar de denominarse "teatro". Ellos toman a la ciudad como texto, como movimiento, donde es menester hacer pública determinada circunstancia, problemática social. Sus acciones –breves, acotadas, sintéticas, efímeras– buscan problematizar el lugar del cuerpo dentro de la sociedad actual, como micropolítico, como microcosmos. Discriminación, política, derechos humanos, prótesis artificiales, justicia, adoctrinamiento, religión, son parte de los temas y las preocupaciones abordados por el colectivo. Dentro de un trabajo de exploración denominado "B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CAMBIO", y tomando la investigación escénica propuesta por el geógrafo Milton Santos, Bastos relató que trabajaron con diferentes imágenes/células generadas por cada integrante de la agrupación según las propiedades surgidas por cada lugar a intervenir. Resultaba muy interesante cuán presente estaba a nivel grupal la reflexión entre el cuerpo (como campo de batalla) y las tensiones mantenidas entre un medio natural y un medio artificial. Sería interesante destacar que sus operaciones/acciones tienen un alto impacto en el transeúnte desprevenido, logrando cierta provocación y alteración del orden cotidiano, planteado a partir de la irrupción de cada imagen trabajada⁶. El Teatro de Operações trabaja colectivamente cada escena/imagen puntual, según una temática o problemática abordada, y la traslada corporalmente en sus performers. Hacen un llamado de atención, provocan la mirada acostumbrada en quienes interceptan. No siempre aparecen todos los integrantes juntos, explicaba Bastos, sino que es muy común que varíen quienes accionan. Tal fue el caso de cuatro de los integrantes del grupo, que intervinieron el día viernes el estacionamiento de la Universidad. Acción que resultó muy impactante y provocadora para los estudiantes que salían y entraban en hora de transición entre clase y clase. Sobre ella volveré más adelante.

A partir de la exposición de estos cuatro colectivos, muy diferentes entre sí por cierto, se abrió el debate y las preguntas. La relación entre lo lícito y lo ilícito fue uno de los puntapiés, y de cómo las políticas públicas se vuelven algo problemático a la hora de absorber cierta acción contrahegemónica. Cómo el sistema fagocita ciertas prácticas y las vuelve propias para no generar tensión, sino naturalización de los procedimientos. Es decir, ¿cómo se puede generar consenso (o no) para que lo legal o lícito o permitido no avance más allá y logre coaptar lo extracotidiano que estas prácticas tienen para decir?

Por otro lado, inquietudes como ¿qué tener para decir? fue algo muy diferente en cada uno de los casos expuestos. En este sentido, cada uno se cuestionó el lugar del arte y de su arte dentro de la sociedad actual, dentro del consenso, de lo logrado y de lo permitido como ciudadanía. Porque más allá de cada aparato erudito trabajado por cada colectivo en particular, más allá de las ideas o conceptos desmenuzados para encontrar un propósito en su hacer, ¿qué sería la ciudad sino la suma de ambas conjunciones? El espacio público, más allá de todo lo elaborado conceptual y teóricamente, sería la suma de ambos tiempos, es lo permitido y lo no permitido, es lo cotidiano y la posibilidad de acontecer de lo extracotidiano. Con mayor o menor provocación, con mayor o menor literalidad en los discursos cada grupo dio su punto de vista sobre la ciudad construida dentro de sus acciones. Sin duda, sus prácticas hacen hablar al entorno cotidiano, subalternándolo con lo accidental.

⁶ En este sentido y por los procedimientos disruptivos vale destacar las vinculaciones con el grupo La Organización Negra, cuyas performances urbanas tuvieron lugar en Buenos Aires a comienzos de la década del 80 (GONZÁLEZ, 2015).



Esta segunda jornada finalizó con la intervención del Grupo Teatro de Laje en el hall del edificio de la misma UERJ. Allí varios jóvenes cantaron y dramatizaron algunas letras de canciones surgidas en la zona de la favela da Penha. La acción llamó la atención de quienes entraban a clase y quienes salían, y obtuvo muy buena aceptación. Además de teatralización, emplearon baile y percusión, logrando la empatía de diferentes estudiantes y participantes del coloquio que asistieron incidentalmente a ver de qué se trataba la propuesta.

Día Viernes

La tercera y última jornada del Coloquio *Performa(t)idades* se abrió con un panel de disertación matutino a cargo de la Prof. Dra. Paola Zorban (UFRGS), la Prof. Dra. Denise Espirito Santo (UERJ) y la Prof. Dra. Bia Medeiros (profesora asociada UNB); coordinada por Sara Panamby (performer y profesora sustituta del Instituto de Artes UERJ/PPGArtes). En esta jornada del encuentro, las temáticas abordadas los días previos se retroalimentaron y se potenciaron dando lugar a un acervo en común de conceptos discutidos y problematizados. Así se abrió el diálogo compartido por disertantes y estudiantes participantes. De esta manera, se enfatizaron los cruces entre teoría y práctica, generando debates muy fructíferos y pertinentes que retomaron al arte público y al espacio político, como diría Félix Duque (2005), como territorio de disputa y reflexión.

Paola Zorban de Porto Alegre, inició su exposición de una manera muy particular, se encontraba sin ropa y estaba cubierta por una gran una red de lana negra que había sido tejida por ella misma. Desde ese lugar de enunciación habló del cuerpo –del *qorpo*– como un término que acuñaba rasgos de su ciudad; habló de la contextualización de las prácticas corporales a partir de las instituciones educativas. Desde su trabajo, dialogó con diferentes estéticas artísticas –la de Dione Veiga Viera, Felix Brassan y Clau Pananhos– y explicó cómo era su trabajo en torno a MALHA (Movimiento Apasionado para la Liberación de Humores Artísticos) a partir de una intervención realizada en conjunto con la ciudadanía en un parque recreativo. En aquel entonces la pregunta disparadora había sido ¿Ud. se siente preso de una institución? Lo que desembocó en una provocación instantánea generando una participación espontánea de muchas personas de aquel parque intervenido.

Luego llegó la exposición de Denise Espirito Santo quien partió de una anécdota en torno a las culturas milenarias y la India. Este preámbulo tenía como objeto llegar a contextualizar el coloquio que nos convocaba, el cual había surgido de la necesidad de plantearse una pregunta: ¿Qué se está produciendo hoy en Río de Janeiro y sus alrededores? En torno a ella, Espirito Santo habló de las dramaturgias del cuerpo para pensar la escena a partir del cuerpo, es decir, tomarlo como territorio de experiencia, como espacio liminal. De ahí la performatividad como vehículo y como vínculo para pensar y producir. Así fue que en el año 2012 ideó el proyecto Zonas de Contacto, cuyos orígenes partieron de hablar sobre el cuerpo con diferentes grupos, pensando otras formas de contacto con la ciudad y su gente. Para ello Espirito Santo trabajó con

Imagen 4 - Performance del grupo Teatro da Laje en el hall de la UERJ.
Imagen 5 - Performance del grupo Teatro da Laje en el hall de la UERJ.
Imagen 6 - Grupo Teatro da Laje al finalizar la intervención.
Fuente: acervo de la autora.

grupos que tenían una premisa, el cooperativismo, es decir, la intención de generar una colaboración con el entorno que los rodeaba. Y así fue que comenzaron a aparecer temas como la urbanidad autóctona, las condiciones de esa urbanidad, las políticas públicas, entre otras preocupaciones. Barra Mansa fue el primer lugar de experimentación. El propósito consistió entonces en descubrir las posibilidades teatrales del lugar. Para ello el trabajo de calle resultó primordial. Y aquel primer acercamiento fue lo que desembocó en la necesidad de concretar este coloquio: El cuerpo preformativo en las ciudades.

Por su parte, Espíritu Santo consideró que actualmente existe un lugar fronterizo, liminal, que es el del actor, del danzarín, del performer. Cuerpos en estado de presencia. Cuerpos en escena atravesados por la memoria, como una partitura física, a partir de los cuales es posible preguntarse ¿qué es eso que están haciendo? Son cuerpos que habilitan la reflexión, o un estado de reflexión constante, producto de la presencia que instalan. Además, la investigadora artista explicó que esto alude a una instancia de imaginación, de afecto, pero principalmente a la necesidad de un cuerpo que vibre; que sea colaborativo dentro de una trama: la ciudad.

Entonces, ese estado preformativo, como producción de presencia, con una necesidad de trama, son parte del hacer artístico que rodea las problemáticas actuales ¿Qué queremos contar cuando hacemos arte? Y diariamente, ¿qué es lo que nos interesa trabajar desde el cuerpo? Japeri, Barra Mansa, Volta redonda, fueron algunos de los lugares en donde el proyecto se desarrolló. El concepto de “contador de historia” fue un modo de instalar esa búsqueda. El contador sería aquel que tiene la capacidad de poder alterar los estados emocionales de esos lugares. Finalmente, luego de narrar esas experiencias, su exposición concluyó con una proyección audiovisual que registró la intervención realizada por el Grupo Código como cierre del primer día de Coloquio, realizada en una de los espacios/parques de la Universidad.

Por su parte, Bia Medeiros abordó las acciones que realiza junto con su grupo Corpos informáticos y la convergencia de las mismas en torno al concepto de *fuleragem*. Lo *fuleiro* como modo de hacer, y de difícil traducción al español. Sus registros fotográficos fueron explicando e ilustrando la trayectoria del grupo, en tanto colectivo que intervino diferentes lugares urbanos.

Asimismo, Medeiros prefirió hablar de *volución* de diferentes prácticas, para evitar las palabras *evolución* o *involución*, en tanto progreso; y relacionó su propia praxis con la de otros artistas contemporáneos, a partir de la problemática de improvisación ¿Cómo aparece la idea de improvisación o de interacción con el otro y con el espacio urbano intervenido? En relación con esto último prefirió hablar de composición urbana, más que de intervención urbana. De ahí, articuló el concepto de “entre” que se produce al accionar, retomando a Deleuze y Guattari. Pero ¿qué sería ese entre? ¿Cómo sería posible representarlo? Dentro de estas ideas trabajadas por la performance, explicó, que el arte necesita de lo grupal, del pensamiento de un grupo. Sin embargo, observó que en su ciudad, Brasilia, no hay otros grupos que accionen sobre lo urbano, y concluyó que esto podría deberse al ámbito donde se encuentran, ya que consideró que su ciudad se encuentra muy politizada.

Finalmente el debate se articuló retomando varios de los conceptos trabajados por cada una de las expositoras, principalmente generando una tensión entre la práctica y la teoría. Es decir, en cómo la teorización o la taxonomía influye sobre lo acontecido para darle marco, para clasificar. El inconveniente de esto no es caer en una necesidad de clasificación constante, sino en una falta de discusión sobre los propios términos, es decir, que el debate y la reflexión logren estar en movimiento. Generar teorizaciones que no institucionalicen para tranquilizar, sino que tengan la capacidad de seguir provocando.

Por su parte Zorban explicó que no creía adecuado considerar su exposición y vestimenta como una performance en sí misma, no lo consideró así, a pesar que de algún modo podría haber sido así recepcionado por varios de los presentes en la platea. Esto generó una reflexión en torno a la intencionalidad del artista y a la consecuente aplicación o no de una teoría por parte de los investigadores.

Por otro lado, la dificultad que acarrea la traducción de un término –como *fuleragem*– también resulta ser un mecanismo de la lengua al intentar querer clasificar/comprender/comunicar. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de performance, o de intervención? ¿Qué es lo que nos sostiene determinada postura teórica? ¿Cuándo vemos que la teoría va de la mano de la práctica? ¿Cuándo resulta adecuada o cuando escapa a ser sometida a los juegos que propone el lenguaje? Estas fueron algunas de las líneas trabajadas y fundamentadas desde cada punto de vista por parte de las participantes y la platea, respectivamente. Sin duda, la reflexión generada fue muy valiosa e interesante, y abordó temas que atañen constantemente tanto a la práctica como a la teoría, al campo del hacer, del pensar y del producir praxis, que debe seguir analizándose.

Última tarde: Cía. EnvieZada, Atelier Dissidências Criativas y Teatro Da Laje

Llegamos a la tercera tarde de Coloquio que coordinamos con Eloisa Brantes. Nuevamente las experiencias de los diferentes colectivos generaron un diálogo enriquecedor que pasaré a resumir.

La Cía. EnvieZada –surgida en 2003 a partir del encuentro entre varios estudiantes de la UNIRIO– fue la primera en exponer. Los propósitos grupales han sido los de generar una pausa poética en el ritmo cotidiano habitual, según diferentes ciudades brasileñas. Para ello utilizan diferentes dispositivos relacionados con la experiencia y la vivencia urbana. Una de sus integrantes nos contó que toman a los transeúntes como espectadores casuales y les proponen diferentes instancias de teatralidad sobre la ciudad. Generar nuevos puntos de vista sobre lo ciudadano cotidiano es parte de la búsqueda principal grupal, la cual actúa de forma multidisciplinar a partir de investigar lenguajes escénicos y dramáticos. De esta manera, se proponen romper con las fronteras entre lo ficcional y la realidad, desubicando al espectador de un espacio de confort o comodidad, realizando teatralidades en espacios no convencionales, e invitándolo a una experiencia social y antropológica diferente: mirar la ciudad desde otro lado.

Asimismo, comentaron sobre una intervención realizada en la Plaza de la República en San Pablo. La acción consistió en la entrega de treinta aparatos musicales (mp3) con auriculares a diferentes espectadores que concurrieron a la cita, para que pudiesen escuchar individualmente una cinta de 45 minutos preparada para la ocasión. Ese mismo audio, a su vez, era transmitido simultáneamente por una estación radial local. Se trató de que los espectadores escucharan una historia con diálogos de personajes que, de pronto, comenzaban a aparecer en esas calles, al tiempo que desplegaban situaciones diversas. Había treinta personas que escuchaban lo que ocurría, pero había otros que no, que podían o no advertir que se trataba de una instancia ficcional. O bien otros tantos que iban llegando luego a las coordenadas elegidas al haberlo escucharlo por la radio. Las secuencias o escenas planteadas en la calle representaban a una pareja y su relación amorosa, con una pelea entre otros, con alguien que caminaba y pegaba carteles, y con otros tantos que comenzaban a bailar. Todo era parte de la ficción planteada.

A partir de este ejemplo, los integrantes del grupo analizaron el punto de vista del espectador, de aquel transeúnte dispuesto a escuchar otra historia, no cotidiana. Para ellos es el que verdaderamente interviene la ciudad. En él reside la intervención.

Además, explicaron la preocupación que tienen por lograr registros varios de sus experiencias –fotografías, videos, entrevistas a la gente que participó– porque consideran importante dejar constancia de lo ocurrido. Para este cometido, han creado redes de colaboración con otros artistas (fotógrafos particularmente) quienes registran sus acciones y luego ellos promocionan su trabajo. Como una posibilidad de generar vínculos y publicidad mutua. Es decir, además de narrar la experiencia contaron sobre sus modos de producción y circulación de sus acciones.

Por su parte el Atelier Dissidências Criativas se presentó de un modo diferente. Partiendo de fotografías de diferentes acciones en la calle, nos preguntaron ¿qué hipótesis teníamos sobre la situación registrada? ¿Qué creíamos estar viendo? Lo que abrió un buen diálogo. Luego, comentaron que había logrado conformar el colectivo a partir del apoyo económico de todos los integrantes. Explicaron que alquilan una casa en el barrio de Gloria donde se juntan, piensan y elaboran las acciones futuras; además de hacer funcionar un bar que les genera otro ingreso para producir el vestuario y los materiales necesarios para cada intervención. Si bien tiene una estructura armada, para solventar dichas acciones, aclararon que no tienen una forma predeterminada de actuar, sino que varían según las temáticas sociales que aparecen en la esfera pública. Desde una contra-marcha a una impresión de remeras con leyendas determinadas, o bien ser algo más efímero y más breve, sus acciones apelan al contagio y a la espontaneidad de quienes quieran sumarse una vez que el hecho está sucediendo. Entre los trabajos relatados estuvo “Ocupa copa”, acción realizada en torno a diferentes intervenciones de contra-festejo con el mundial de fútbol de ese mismo año. Para ello, imprimieron remeras y se fotografiaron en los alrededores de los estadios, generando nuevos diálogos con el entorno, en donde prevaleció un espíritu de contagio y de solidaridad entre la gente participante.

Más tarde fue el turno del Teatro da Laje. Este colectivo nació en la favela Vila Cruzeiro en el barrio carioca da Penha en el año 2003. Su nombre se debe a los techos/terrazas de las favelas como lugares de ensayo donde se gestó primeramente. La creación colectiva, el juego entre actores-no actores y entre presentación- representación, como la no utilización del escenario y la valorización de los recursos físicos y creativos por parte de todo el equipo fueron algunos de los rasgos mencionados sobre los que trabajan.

Su labor ha logrado ser galardonada con diferentes premios y reconocimientos institucionales, así explicaba su director, quien contó haber nacido en un suburbio y haber vuelto a trabajar tiempo más tarde, y que desde el 2003 se preocupa por generar otra forma de teatro no hegemónico con los jóvenes de espacios periféricos. Sin embargo, él mismo relató las dificultades de trabajar en la favela, la hostilidad de la gente del lugar y los diferentes intentos de desalojo e interrupción que sufrieron cuando inicialmente quisieron empezar a trabajar allí. Y mencionó la posibilidad de generar un proyecto de residencia, relativa a la formación y a la producción de espectáculos.

Por otro lado, mencionó la relación con el aparato policial y los obstáculos afrontados para generar mejores lazos, fruto de la intervención grupal. Especialmente lo ocurrido a partir de la performance “Arena”. En aquella ocasión estudiaron movimientos y comportamientos cotidianos en la playa y emprendieron una performance capaz de alterar el ritmo habitual y así comenzar a dialogar con otros pares. La anécdota resultó muy esclarecedora de cómo el grupo se organiza y afianza su hacer en diferentes lugares.

Finalmente, la discusión de este último día consistió en retomar un aspecto puntual del último grupo, sobre el ejercicio policial y la violencia, de cómo aquello que podía actuar indiscriminadamente era un poder internalizado que podía paralizarnos. Cada

grupo se preguntó, cuán político era cada modo de hacer y cómo la situación urbana de intervención o performática permitía plantear un tiempo otro, un tiempo propio. Incluso la problemática avanzó sobre pensar en los modos de hacer en los que ese contagio, esa espontaneidad y alegría de la intervención pudiese ser trasladada al ritmo cotidiano. ¿Cómo hacer para que el clima, las normas, el estado de las cosas dentro del contexto ficcional puedan ser trasladados a la vida cotidiana? La obra como contexto, como acción que se autogenera un marco, y se delimita, más allá de entremezclarse con lo ordinario. A partir de ello la relación con la policía, con el espacio público con el otro (performer y transeúnte cotidiano) y también con uno mismo, fueron instancias a discutir y a profundizar por cada colectivo. Y confiando en que las acciones alterasen lo habitual, ¿cuál sería ese límite de posibilidad y de margen para modificar? Si pensamos que puede haber un contagio entre lo extracotidiano y lo cotidiano, ¿habría ciudades imaginadas como instancia ficcional, pero potencialmente realizables?

Esta última jornada finalizó con una intervención del colectivo Teatro de Operações. Como antes mencionamos, la misma se realizó en el estacionamiento de la universidad en hora pico de intercambio de clase, aproximadamente a las 20 horas. Cada performer proponía un tratamiento especial sobre su vestuario empleado. Había en cada uno de ellos una problemática (social, económica) cuestionada, por momentos, alegórica y por momentos metonímica. Esta vestimenta parecía condenser una



Imagen 7 y 8 - El segundo de los performers en aparecer, Teatro de Operações. Fuente: acervo de la autora.

narrativa puntual dejando a los cuerpos expuestos o cubiertos en determinadas partes, mostrándolos trasgredidos con prótesis, prolongaciones, desnudez. En definitiva, los elementos descartables y desechables, rostros ocultos o semi ocultos, fueron parte de la plasticidad visual planteada en cada uno.

Los estudiantes y profesores que entraban y salían del recinto, junto con los autos que circulaban por ese espacio preciso de la Universidad, se vieron interrumpidos en su andar por la presencia corporal de estos performers que aparecieron imprevistamente.



Imagen 9 y 10 - El segundo de los performers en aparecer, Teatro de Operações. Fuente: acervo de la autora.



Imagen 11 y 12 - Mientras tanto, por otro lado del estacionamiento, esta tercera performer avanzaba deteniendo la circulación de los automóviles y llamando la atención de los estudiantes transeúntes que también caminaban por allí. Fuente: acervo de la autora.

De pronto todo se alteró. Sin generar respuestas, sino tan sólo plantear preguntas. ¿Quiénes eran? ¿Qué estaban haciendo? De esta manera, resultó muy interesante observar cierta provocación instalada por unos minutos sobre ese (des)orden cotidiano habitual. Una manera de aparecer desde otro lugar, de hacer hablar y generar discursos otros, en definitiva de operar sobre el espacio y generarle otra circulación y mirada. Con esta performance resonaban varios tópicos trabajados a lo largo de los tres días de coloquio. Las palabras de Lepecki sobre los comportamientos aprehendidos, disciplinados, que ahora eran transgredidos por una performer que no dejaba circular a los vehículos por donde “correspondía”, ya que caminaba lentamente por ese mismo lugar e interrumpía la “circulación obligatoria”. La violencia suscitada como disconformidad por aquellos que deseaban salir del recinto y se veían impedidos por la acción performática. Los lugares del cuerpo, en tanto dramaturgia de la ciudad, alterados brevemente por un hacer. De pronto, varios temas se hacían presentes. Los tiempos de la obra, y los tiempos de la ciudad. Los tránsitos y los cortes como arritmias. El pensar a la ciudad como escenario de usos cotidianos y de extracotidianos. Sin duda, un gran cierre para seguir entablando lazos y cruces entre teoría y práctica.

A modos de conclusión: Cruces, reflexiones y preguntas latentes

Para este último apartado reservé algunos planteos suscitados durante el Coloquio para articular reflexiones y vinculaciones posibles respecto de Buenos Aires. Inevitablemente, para mí, este diálogo interurbano había estado presente –inherente y constantemente– durante los tres días del evento, modulando las diferentes consonancias y relaciones posibles entre aquello que se problematizaba por los hacedores y pensadores, y lo que, por mi parte, conocía o había estudiado como referencias dadas dentro de mi propia ciudad. Los vínculos establecidos entre una ciudad y otra –por acciones pasadas o más recientes– me habían interpelado del siguiente modo: ¿Buenos Aires tiene el mismo grado de productividad artística que tiene Río de Janeiro en sus espacios públicos? ¿Habitan tantos colectivos artísticos como los que tuvieron visibilidad durante esos tres días? La respuesta, durante el Coloquio, inclinaba a Río de Janeiro como un escenario de mayor productividad artístico-urbana. Sin embargo, hoy en 2017 resultaría más complejo de responder ya que el tiempo presente de Buenos Aires dista bastante de aquel 2014. En aquel entonces, me impactó rotundamente cómo una ciudad como Río de Janeiro demostraba una vasta capacidad de creación e imaginación sobre el espacio público habitado y se permitía visibilizarlo con mayor énfasis, y hasta dialogarlo entre artistas muy diferentes entre sí. En Buenos Aires, si bien yo podía identificar grupos de activismo político y artístico, de teatro callejero, y algunas experiencias urbanas más performáticas, no era tan clara la sistematización de algunas prácticas artísticas grupales.

Sin embargo, en tres años el paisaje de estas ciudades ha cambiado. Gubernamentalmente ambos países sudamericanos han vivenciado rotundas modificaciones, desembocando en nuevas reconfiguraciones sociales que desembocaron, entre otros aspectos, en nuevas situaciones de desigualdad económica y política, en las que el tomar la calle ha adquirido otra envergadura. Los períodos de crisis han incentivado la protesta y la expresión, han aparecido más y nuevos grupos performáticos que accionan directamente sobre el espacio público. Por lo que considero relevante hacer mención a este cambio de paradigma que ha implicado repercusiones sociales y artísticas capaces de reflejarse en sus respectivos espacios.

El espacio público como lugar en el que está permitido el devenir no esperable y donde es probable lo accidental –como las “coaliciones peatonales” que incluyen a todo tipo de manifestación social, procesiones, fiestas, marchas, etc. (Delgado, 2007)– es un escenario fluctuante. Y es por ello que considero que cada momento socio-político atravesado es fundamental para atender y advertir las diferentes manifestaciones sociales y artísticas que acontecen en un espacio de tal singularidad.

Por otro lado, el Coloquio también me interpeló en torno a los problemas, denuncias y estéticas que se visibilizan al intervenir un espacio público, formando parte de la esfera pública desde un hacer extracotidiano. Esos nuevos modos de ver la ciudad, fruto de la intervención ¿hacia quiénes estarían dirigidos? La inquietud sobre el destinatario de las prácticas urbanas fue un interrogante recurrente en varias de las charlas mantenidas con los colegas mencionados. Interlocutor-destinatario, y dentro de ese diálogo, tanto el contenido como la propuesta o la disposición de un canal para hacerlo visible fueron elementos indispensables para reflexionar sobre cada modo de hacer. En términos comunicacionales, ese *para alguien* –retomando la triada ségnica de Peirce (Mancuso, 2010)– podía ser un factor interrogante capaz de esclarecer los objetivos y alcances de las prácticas analizadas. En este sentido, me resultó interesante pensar cómo algunas de ellas generaron una problemática, un disenso, un conflicto capaz de interpelar a varios, al hacerse presente en un espacio de todos. El pìxo o las historias que necesitaban ser contadas a la orilla del río de determinada comunidad, eran muestra de que el arte visibiliza. Ahora bien, ¿podía eso transformar o al menos dialogar directamente con conflictos cotidianos? Aquellos días de reflexión y debate sobre la praxis urbana fueron un claro ejemplo de concientización sobre esas mismas prácticas y de las miradas que su ciudad puede permitirse generar sobre sí. Los debates colaboraron en analizar los disensos y encuentros que puede haber dentro de los espacios compartidos y el lugar que el arte ocupa en ellos, pensando al arte de su matriz más política.

La tercera pregunta que me desplegaron los debates fue la cuestión de la legitimación e institucionalización de las prácticas de arte público, en torno a ¿qué ocurre cuando el sistema productivo coopta aquello periférico? Sea para darle su apoyo como subvención o como patrocinador de prácticas convertidas en bien público, o transformando el hacer en políticas públicas de mayor acceso, ¿qué ocurre con aquella intención primera del artista? ¿Se opaca? ¿Ejerce una resistencia o acepta? O ¿se pierde algo en ese pasaje de institucionalización de las prácticas? ¿Sólo se pueden generar espacios que potencialmente estén pensando en una modificación futura? Esto estaría estrechamente vinculado con la cuestión de lo lícito, que también se debatió en las conferencias. Porque pareciera que cuando algo ya se vuelve lícito o permitido, y es parte de un sistema que lo contextualiza, en ese cambio se advierte una pérdida y una ganancia a la vez. Ganancia de un nuevo espacio, de otros alcances de recepción y consumo, otros recursos y condiciones de producción que son diferentes del plano de producción inicial. Pero esto también implica una pérdida, en torno a ese inicio contra-hegemónico, en el que todavía se podía “ocupar” por fuera de los límites, es decir, un hacer sin estar permitido y poder jugar con esa frontera. Así, lo periférico como posición e ideología, como modo de ser que se instala en otro orden de las cosas, también fue

otra línea de discusión interesante para pensar las resonancias actuales.

Pensar estas cuestiones también implica reflexionar sobre el aparato crítico capaz de retomar estas prácticas para dialogar con ellas. Me refiero al campo periodístico y/o académico en el que habitamos para analizar el arte público, y pienso en uno que se pueda involucrar con estas cuestiones urbanas no tanto desde una preocupación por si es o no teatro/o arte lo que ocurre en el espacio público, sino en pensar qué otras formas de comunicación y teatralidad ese acto está proponiendo, es decir, qué tiene para decir esa acción. Clasificar no para denominar y poner rótulos, sino para seguir desplegando preguntas, para interpelarnos a nosotros mismos. Porque la ciudad es territorio de acción y disputa. Y si bien existe una vasta bibliografía producida en torno a ella –Aguilar (2007); Augé (1992); Ballent et al (1993); Delgado (2007) o Joseph (1988), por sólo mencionar a algunos autores– ¿qué significa la ciudad desde la propia visión del artista? ¿Qué es la calle para él? ¿Qué le sugiere creativamente un espacio como tal? ¿Qué considera necesario hacer visible y decir dentro de ella? ¿Qué desafíos, con el paso del tiempo, son los operantes en cada espacio particular? ¿Qué es arte público para el que se propone intervenir? Las charlas y debates del Coloquio problematizaron este punto de vista, pensando a las clasificaciones y denominaciones desde una perspectiva inter-relacional, tratando de no caer en un hermetismo conceptual académico, sino incluyendo al hacedor. Atender a las ideas, preocupaciones y desafíos que la propia fluctuación de la ciudad provee a los artistas fue parte del desafío propuesto y, claramente, conseguido.

En suma, la experiencia de este Coloquio necesitaba ser relevada en este artículo por el alto nivel de intercambio y discusión mantenido sobre el arte público performático contemporáneo. Cuán importante es tener estos espacios de reflexión para conservarlos, aumentarlos y propagarlos. Su organización y planificación nos permitieron participar de él, no quedándonos aislados, sino invitados a pensar en conjunto, animándonos a ello. Observar al otro, escucharlo y pensar con él sobre lo propio y lo ajeno, y trabajar a partir de ese encuentro. Celebro este tipo de reuniones y auguro muchos coloquios más.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Miguel Ángel. “La dimensión estética en la experiencia urbana” en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos; México: UAM. 2006. p.137-149.

ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 1993.

AUGÉ, Marc. *Los “No Lugares”*. *Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. 1992.

BALLENT, Anahí, Mercedes Daguerre y Graciela Silvestre. *Cultura y proyecto urbano: La ciudad moderna*. Buenos Aires: CEAL, 1993.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana. 2007.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama. 2007.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Barcelona: Akal. 2005

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2004

GONZÁLEZ, Malala. *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona. 2015

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1988.

MANCUSO, Hugo. *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB. 2010.

IDENTIDADE SETOR SUL, GOIÂNIA-GO

Croquis urbanos e o reconhecimento dos jardins internos

Priscila Pires Corrêa Neves¹

Resumo

O espaço urbano do Setor Sul, com seu traçado reservado e minucioso revela a partir do fenômeno livre da expressão urbana um museu a céu aberto, onde ruas e áreas verdes fazem papel de galerias de expressões artísticas. O vazio provocado pelo esquecimento do poder público se enche com a nova tendência. O grafite encontra abrigo nas áreas verdes e estas precisam de ser abrigadas. Este artigo analisa o novo panorama das configurações urbanas e sociais, o sentido de ressignificar o espaço público. De que forma o espaço negativo revela à sociedade novos significados. Entender o processo da construção da identidade do imaginário do artista como produção estética do local e a maneira que foi feito.

Palavras chave: graffiti, espaço urbano, apropriação, cidade-jardim

Abstract

The urban space of the Setor Sul, with its reserved and meticulous layout reveals from the free phenomenon of urban expression an open-air museum, where streets and green areas make it a gallery of artistic expressions. The emptiness caused by the forgetfulness of the public power fills with the new tendency. The graffiti finds shelter in the green areas and these need to be sheltered. This article analyzes the new panorama of urban and social configurations, the sense of re-meaning the public space. In what way negative space reveals to the society new meanings. To understand the process of constructing the identity of the artist's imagination as the aesthetic production of the place and the way it was done.

Keywords: graffiti, public space, appropriation, city-garden

¹ Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU e pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design na Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD).

Introdução

Esse artigo é um recorte do desenvolvimento da pesquisa com o nome inicial de “Imaginários de um Bairro Jardim, Setor Sul, Goiânia-GO: Experiências urbanas – da transgressão à requalificação do espaço público”, em que estuda como as expressões urbanas como pichações, grafites, etc., dialogam com muros, postes, caixas de telefonia pública e áreas verdes, e do processo de degradação destas. O grafite ainda enfrenta o preconceito da sociedade por ser, e avalia, também, sua essência, a prática de contestação, marginal e vândala. Parte da sociedade ainda considera que o grafite está distante do que se entende como arte e os muros grafitados passam a ser apenas uma ação transgressora contra a cidade. Por outro lado, compreende-se que o grafite possui papel importante para a retomada de áreas desprezadas pelos moradores locais e pelo poder público, transformando-as numa ferramenta de reurbanização voluntária e que faz ressurgir, para as pessoas que passam ou para aqueles que vão apenas contemplar o local, um cenário cheio de dizeres, imaginários e cores.

Estimulado pela perspectiva teórica do livro, Cidades-jardins de Amanhã de Ebenezer Howard² (1902), acerca da cidade-jardim, e concretizado por Unwin e Parker³ com Letchworth (1905) e Radburn (1929) por Clarence Stein⁴, o engenheiro Armando de Godoy⁵ seguindo caminhos diferentes dos projetos tradicionais de traçados geométricos e racionais resgatou as teorias de Howard e as referências citadinas de Radburn e Letchworth de traçados orgânicos com intenção à escala humana, áreas verdes com reminiscências ao campo, num bairro de caráter residencial, formado por cul-de-sacs – vielas, e assim como fez Stein, Unwin e Parker em seus projetos de cidade-jardim (figura 1). As características adotadas no projeto de Godoy eram que o Setor Sul, num total de área equivalente a 3.255.276 m², destes 17,33% seriam destinadas às áreas verdes, constituindo, portanto, 28 áreas verdes localizadas nos miolos das quadras que, interligadas por caminhos de pedestres, garantiriam espaços livres e de lazer para o uso público. A intenção poderia ter sido interessante caso não fosse a forma que as casas foram implantadas erroneamente à medida que as construíam, já que a prefeitura à época não informou aos moradores que as casas deveriam ser implantadas com suas

² Ebenezer Howard (1850- 1928) nasceu em Londres- Inglaterra. Idealizou o modelo de cidade autogestionada, mais conhecida como cidade-jardim, em que pelo crescente descontrolado da urbanização das cidades industrializadas, propunha a criação de novas cidades planejadas com limite populacional de 30mil a 60 mil pessoas. Excedendo esse contingente criavam-se outras cidades próximas umas às outras, entre elas haveria um cinturão verde com indústrias (situado na periferia próxima à linha férrea) e atividades agrícolas, estes serviria a cidade com empregos e progresso.

³ Raymond Unwin (1863 -1940) foi um importante engenheiro, arquiteto e urbanista inglês, que se associou em 1906 a Barry Parker (1867 – 1947) com intuito de divulgar o movimento Arts and Crafts. Em 1903 foram convidados pela Garden City Company a construir a primeira e preeminente garden-city fundamentada nas ideias de Ebenezer Howard.

⁴ Clarence Samuel Stein (1882 - 1975) importante arquiteto urbanista americano que colaborou para a difusão das cidades-jardins. Fundou em 1929 Radburn, no condado de Bergen em Nova Jersey, Estados Unidos, em que priorizava a separação dos tráfegos de pedestres dos veículos, “uma cidade para a era do motor”.

⁵ Armando A. de Godoy (1876-1944) formado em engenharia pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1900. Considerado um dos profissionais mais importantes à respeito do planejamento no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Profissional engajado, não media esforços para difundir as teorias do urbanismo moderno preocupando-se com a luta da união entre profissionais urbanistas no Brasil. Tamanho engajamento sobre questões urbanas e interesse à respeito de moradias sociais e novos conhecimentos do urbanismo na Europa e EUA que obteve como resultado artigos divulgados em revistas especializadas. Godoy esteve envolvido desde a princípio na construção da capital do Estado de Goiás contribuiu na escolha do sítio próximo à região de Campinas enviando ao interventor de Goiás um parecer técnico tanto para as condições físicas e geográficas da área como econômicas. Segundo Gonçalves: “o engenheiro Armando de Godoy foi contratado como consultor técnico da Construtora Coimbra Bueno para dar continuidade à urbanização da cidade, em 1936.” (GONÇALVES, 2002, p. 50). Godoy fica encarregado de prosseguir com o plano urbano de Goiânia rumo à região Sul, colocando em prática as teorias urbanas sobre Garden-City, aprendidas em suas viagens para Europa e EUA.



O Setor Sul, do Plano de Goiânia, que mereceu cuidados especiais. Trata-se de uma concepção nova, nos moldes da cidade de "Radburn", nos Estados Unidos, única no gênero: São grupos de residências, em "Cul-de-Sacs", num harmonioso conjunto arquitetônico, em extenso parque onde predomina exuberante vegetação e arborização adequadamente estudada, para "piaz-grasslands", recreio, descanso, etc.

frentes viradas para as áreas verdes e o fundo para as ruas, o que gerou o abandono destas áreas somado ao esquecimento público.

Contra o fluxo desse esquecimento, o Setor Sul passou a ser um bairro com características e identidade próprias. A atmosfera da "cidade-jardim", arborizada, calma, e agora com as expressões urbanas compondo muros, pilares, portões desgastados com o tempo, decifra por meio do fenômeno urbano, o diálogo que a sociedade possui com a sua história, a cidade, a arte, o corpo e a política. O ser urbano utiliza de seus imaginários para preencher o vazio predominante nestas áreas, desmistifica o medo de estar ali e faz com que seja reconhecida e vivida pelos que contemplam a "arte da cidade". Essa redescoberta coletiva de lugares esquecidos transforma o setor na concepção lógica e humana em um lugar de memória, cuja paisagem está repleta de expressões urbanas.

O objetivo desse estudo é analisar o Setor Sul como lugar ressignificado pelo grafite, onde o ser urbano encontrou para expor suas subjetividades individuais e coletivas, símbolos e ações sociais e como o setor vem se tornando um lugar de memória para a sociedade.

Grafite - Requalificar, resignificar e urbanizar vazios urbanos

Sabe-se que a cidade é basicamente um cenário. Constituída por elementos além do homem e edifícios, trata-se de um conjunto de edifícios, vias, praças, árvores, relevo, água, postes, luzes, *outdoors*, monumentos e tantas outras formas que colabora para o despertar das emoções. Por essa composição urbana, o fim do século XX e início do século XXI retrata o início de atmosferas fugazes e tecnologias midiáticas. O desenvolvimento desenfreado da cidade e o aumento de veículos automotivos transfiguram as paisagens urbanas de algumas localidades, cujas proximidades e tempo modificam os limites geográficos tradicionais dos espaços públicos. As ressonâncias contemporâneas ampliam as fronteiras. A nova geografia é desenhada conforme a transmutabilidade da cultura mundial, onde a noção do limite perde sentido graças às tecnologias de informação. Para Di Felice (2009, p. 153),

As praças, as ruas, as avenidas, deixam de ser os lugares únicos da experiência social urbana e passam a ser flanqueados por outras especialidades imateriais e informativas (publicidades, imagens, luzes, paisagens sonoras etc.) que se sobrepõem, criando meteorografias e novas experiências de habitar.

Surgiram diferentes formas de utilizar os espaços e uma delas é a reterritorialização dos espaços perdidos.

As transformações ocorridas na sociedade moderna do tipo política, econômica e sócio-cultural no final da década de 1960, no cenário europeu, americano e na América Latina, nos revelam a construção do imaginário social representado em diferentes e desprezíveis lugares nas cidades. A subjetividade ganha voz nos muros e nas áreas ocultas antes nunca imaginadas, e o homem se torna interventor de lugares antes sem identidades.

Os fenômenos urbanos são resultados das construções da psique individual e dos estados coletivos dos imaginários. Pode-se dizer que os dois tipos de pensares quando se juntam, formam correntes de memória e passam a ser um condicionante das ações sociais para a escolha arbitrária de uma determinada área. Para Cornelius Castoriadis (1982, p. 220) os imaginários são "capacidade de fazer surgir como imagem algo que não é, e que nem foi". Desse modo, pensares, sonhos e ficção dão origens às organizações sociais, ou seja, dão formas a signos e símbolos reais característicos de um meio social.

As transitoriedades do indivíduo, feitas de um local para outro, possibilitam a reconstrução do espaço na cidade por meio de experiências subjetivas e ideológicas. Essa característica nômade, do indivíduo chegar ao local abandonado, intervir e ir para outra rua ou outra área carente de reconhecimento e de memória que a identifique, faz desses não-lugares um lugar reconhecido e particular. Transgressor ou não, o artista constrói sua identidade onde o lugar apresenta-se carente e necessitado.

Logo, compreende-se como não-lugares, na visão de Augé (2012), aqueles espaços necessários para as passagens rápidas advindas dos modos capitalistas, sem características e sem identidade, são lugares apagados nos espaços da cidade. A exemplo disso, por analogia de situações, Henri Pierre Jeudy (2005) esclarece que:

Os lugares indeterminados - como as friches industriais, as docas (...) - tornam-se lugares referenciais. O não-lugar é a garantia simbólica universal do lugar. Ele devia designar o território sem nome, sem identidade, ele se torna, por excelência o ornamento do desenvolvimento cultural. (apud BAUDRY em CORPO E CENÁRIOS URBANOS. Territórios urbanos e políticas culturais. 2005, p. 34)

Dessa maneira, quando analisamos processos de restauração em edifícios antigos, que antes viviam à mercê do descaso e abandono, sem valor de uso e/ou material, se tornam monumentos pertencentes a um imaginário. Assim também os não-lugares ou os espaços de passagens, guardam no oculto verdadeiros potenciais contemplativos de material imagético.

A velocidade faz com que os movimentos rápidos produzam imagens desfocadas condicionando no homem novos habitats, e as vias se tornaram lugares apropriados para criar e mostrar suas aflições, questionamentos e formas de sentimentos contidos no seu inconsciente. Essa forma, conhecida como habitar exotópico, definiu-se como a nova experiência de "estar no mundo", o homem tornou-se direta e indiretamente

influenciado pelas relações fugazes entre o indivíduo, a tecnologia e a paisagem moderna da cidade.

Os novos habitares contemporâneos do homem e as características exotópicas, além de constituírem um habitar de apenas um lugar com imagens publicitárias e paisagens informativas são, também, o intenso deslocamento do espaço-imagens interligado com a tecnologia, os espaços midiáticos externos, os extracorporais e os mecânicos. A arte urbana também assume essa forma exotópica, pois deixa de estar num espaço pontual e fechado para se difundir sem regras e pudores nos diversos espaços livres da cidade. O grafite, resultado dessa maneira subjetiva de estar em novos habitares, nos revela em cada muro uma sequência de cenas em que o desenho dialoga consciente e inconscientemente com o indivíduo que passa como uma espécie de fio condutor entre a memória do que foi, do que é e do que vem a ser.

As novas práticas nos permitem refletir acerca das mudanças de sentido do lugar e, também, das características que a linguagem urbana vem ressignificando nos locais. Entende-se por urbanista errante aquele que vive a cidade, sente suas vibrações, mudanças e cheiros, caminha por ela e faz questão de desviar dos caminhos diários apenas para redescobrir e contemplar diferentes lugares. Semelhante sensibilidade ocorreu com Baudelaire⁶ e Walter Benjamin⁷ quanto ao modo de olhar a cidade moderna, logo: “Não poder orientar-se em uma cidade não significa grande coisa. Mas se perder em uma cidade como quem se perde em uma floresta requer toda uma educação” (BENJAMIN, 1995[1987], p. 73). Diferente do que se aprende na academia, saber fazer análise da cidade por meio de “mapas e planos, com o oculto do desenho e da imagem” (JACQUES, 2006, p. 118), além do uso de tecnologia como o *Glogal Positioning System* - GPS, mas sim pela experiência e prática diária de viver o urbano. A errância voluntária produz no indivíduo proximidade e sentimento de surpresa, faz da cidade um laboratório de pesquisa, cujas ferramentas são as análises, as observações, o toque, que resultam na produção de dados e referências diferentes dos que são encontrados nas tecnologias de mapeamento e arquivos digitais.

O urbanista errante, de acordo com Jacques (2006, p. 121):

(...) consegue se perder mesmo na cidade que mais conhece, que erra o caminho voluntariamente, e através do erro (e da errância que o erro provoca) realiza uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido.

Se perder e redescobrir são ações que levam o indivíduo a reterritorializar lugares ocultos e esquecidos o que ocasiona a possibilidade de ressignificar o meio. Entre o existente (territorialização) e a que está ocorrendo (reterritorializar) acontece a desterritorialização, esta confusa e incompreensível como todo processo de criação de algo existente.

6 Charles-Pierre Baudelaire (1821 - 1867) foi um poeta boêmio, mais conhecido como flâneur e teórico da arte francesa. Baudelaire, além de ser um dos maiores poetas de todos os tempos foi considerado também precursor do simbolismo e do modernismo francês. Importante ensaísta e observador da vida na cidade industrializada profetizou a respeito da modernização urbana e dos anseios que isso provocara na sociedade. Morreu com apenas 46 anos vítima da sífilis e mergulhado em dívidas. Apenas no século XX seu talento foi reconhecido, tornando-se ícone e referência de gerações de pensadores pós Primeira Guerra.

7 Walter Benjamin nasceu em Berlim no ano de 1892 e foi um dos pensadores mais conhecidos da Escola de Frankfurt. Suicidou-se em 1940, aos 48 anos de idade, durante uma fuga da temida invasão nazista, na fronteira da França e da Espanha.

Quem poderia conhecer mais a sua cidade se não aquele que vivencia o pulsar do cotidiano cidadão? A maneira que o indivíduo se perde nas novas fronteiras da cidade sem limites é o que é feito pelos grafiteiros e pichadores. Encontram nas áreas abandonadas a oportunidade de fazer testes e manipulações artísticas com spray e tinta. As redescobertas e as reminiscências de um lugar que foi embrulhado como um papel em branco descartado, jogado para o canto da sala e reaproveitado por alguém que o achou interessante. Como se percebe na localidade com potencial de diálogo social a ser reconstruído? A nova filosofia de flâneur da cidade grande do século XXI, o nômade da percepção sensorial afinada, a cidade fala, o grafiteiro escuta/sente e sua poesia visual urbana se torna elo com o meio social. Portanto, quando se pensa no grafiteiro como nômade pode-se entendê-lo como um ser desterritorializado e reterritorializador que, ao perceber a cidade através de suas caminhadas errantes pelos labirintos da selva de concreto, executa símbolos e desmistifica o oculto.

Pensando desse modo, quando o Setor Sul deixou de ser zona fechada em meados de 1950, e passou ser habitado num processo de territorialização e ampliação da cidade, de forma mal executada pelas entidades responsáveis, em comparação ao modo americano de implantar a frente das casas para as áreas verdes e praças, e esse fato resultou no abandono dessas duas últimas, o projeto CURA⁸ surgiu para amenizar ou melhorar o desuso delas com a implantação de equipamentos urbanos, atrativos para indivíduos de outras localidades. Muitos desses indivíduos, skatistas, poetas urbanos, grafiteiros, etc., iniciaram o processo de desterritorialização e reterritorialização dos lugares que involuntariamente ressignificaram algumas áreas.

A partir dessa ótica, Gianni Vattimo escreve na introdução do livro, *Perdesi*, de La Cecla (2000), “assim, é sobretudo o contrário: o que se perde no espaço homologado e planejado da cidade industrial moderna é a própria possibilidade de se perder, ou seja, de se fazer essa experiência de desorientação e de uma eventual reintegração que é parte constituinte da existência.” (2006 apud JACQUES, em CORPOS E CENÁRIOS URBANOS. Territórios urbanos e políticas culturais. 2005, p. 122). O urbanismo errante luta contra a rapidez da contemporaneidade, já que o movimento “lento e rápido não são graus quantitativos do movimento qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro e o atraso do segundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52).

É necessário que haja a percepção do espaço urbano no que se refere a subjetividade que está além da representação visual e somente pode ser apreendida de forma lenta, como o urbanista errante costuma fazer. Os novos urbanistas fazem de forma objetiva e absoluta, adquirindo resultados finais de representações simplesmente visuais.

O flâneur da contemporaneidade, da ácida cidade, compreende-se pelo poeta urbano, dotado de pequenas rimas de efeito, do desenho do grafite que cria formas e maneiras de agir voluntárias, conscientes e intencionais. Estão camuflados, anônimos e andando pela cidade, dia após dia, desmistificando e reterritorializando espaços esquecidos e mal vistos.

8 Projeto CURA - Programa de Complementação Urbana promovido pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), por meio da Carteira de Desenvolvimento Urbano – CDU, tinha como objetivo fazer melhorias em determinadas áreas com investimentos em infraestruturas e equipamentos urbanos afim de estimular a vivência dos moradores em espaços públicos.



Figura 2 - Equipamentos Urbanos Bosque dos Pássaros, Quadra F-38.
Figura 3 - Quadra F-43.
Fonte: acervo da autora.

O Setor Sul - Identidade em construção

Novas sociabilidades foram construídas ao longo dos anos no Setor Sul. A espera de mudanças e de dar usos para os jardins internos acarretaram na ação da própria sociedade na construção de uma identidade própria. Identidade e sujeito, segundo Sartre (1999), é o que entende-se por um ponto de referência para se ter característica ou referência.

O fato de procurar saídas para resgatar ou invadir as áreas são resultados visíveis que o indivíduo busca/procura o espaço público e usa seu imaginário para construir a identidade do lugar (figura 2). É uma resposta da sociedade para com o poder público quanto a ânsia por espaços e formas de urbanizar. Numa entrevista com o arquiteto e professor Bráulio Vinícius Ferreira sobre seu projeto de sair pela cidade para reconhecer a paisagem urbana, ele retrata que uma de suas expedições aconteceu no Setor Sul. Com o tema de “Poros dos Jardins Invisíveis”, percebeu que ao sair do Bosque dos Pássaros para outros jardins manifestava-se um estado de abandono completo (figura 3), quanto mais caminhava, mais percebia a degradação ambiental. Manifestou a “relevância da requalificação do espaço pelo grafite/arte urbana, a sensação de qualificar e ocupar e até mesmo a sensação de pertencer/assumir como local do cidadão”. O grafiteiro, aclamando o espaço que é seu, vê uma forma de qualificá-lo e apropriá-lo, pois é público. Desse ponto, fala que “ficou interessante, percebi que as pessoas começaram a ir porque tinha uma arte a ser vista.”

Armando de Godoy, no planejamento do bairro-jardim deixa um legado particular de ruas sinuosas, quadras compostas internamente por áreas verdes e vielas. Numa vista aérea ou por meio de mapas fica claro a distinção do Setor pelo seu traçado orgânico, diferente dos demais com traçados retilíneos.

Por meio dos protagonistas sociais localizados dentro e fora do bairro, do uso atribuído pelas mudanças político-econômicas, das representações simbólicas criadas pelos moradores e agentes externos, o Setor Sul passou a ter características singulares (figura 4). Numa dimensão menor e sobre a ótica da escala humana os curiosos conseguem ter uma visão espetacular das ruas, vielas e jardins ao adentrar o lugar; o sentimento de surpresa se desperta pelo contato com a atmosfera urbana.

A complexa ideia de galeria aberta de arte urbana existe pelo fato de haver inúmeras expressões compondo muros, postes, muretas de quadras poliesportivas e caixa de energias/telefonias nos jardins internos e, também, galeria fechada porque para se ter acesso a estes jardins as pessoas devem ser curiosas o suficientes a ponto de adentrar pelas ruas curvilíneas, cheias de mistérios e incertezas de ser ou não uma rua sem saída.

A serenidade encontrada nos museus e centros culturais também permeiam as galerias abertas das áreas verdes do Setor. O silêncio da atmosfera da região apenas deixa fluir o cantar dos diferentes pássaros que habitam as árvores (figuras 4 e 5). A produção do grafite nas superfícies dos muros dos fundos das casas expõe a relação e a identidade

dos artistas e, também aproxima o espectador interessado nas novas dimensões da arte contemporânea (figura 6).

Do início do Setor até o momento, poucas coisas foram executadas pelos agentes públicos. Em entrevista, a política da cidade Dra. Cristina retratou que o Setor Sul desperta interesses, curiosidades, vontade de estudar e aprofundar sobre a problemática que o envolve. Ao longo dos anos as pessoas se mudaram dali por mais que gostassem do local, das suas casas e da proximidade do centro da cidade, pois o clima de insegurança tomou conta do lugar. As praças abandonadas, sem iluminação, acumuladas de lixo, sem podas de árvores tornaram-se favoráveis para os malandros se esconderem. O sentimento de medo influenciou a maneira de habitar o bairro, não só pelos moradores comuns, mas também, pelos fundadores do bairro que deixaram o Setor ou reforçaram a segurança de suas casas, transformando-as em verdadeiras prisões. As mudanças nos usos e o esquecimento destas áreas estimularam as expressões urbanas e as pesquisas, com a intenção de resgatar o convívio humano e atrair pessoas interessadas em arte urbana.

A transfiguração e o interesse despertam grupos que estão iniciando suas carreiras, seja como artistas (galerias de arte e estúdios de tatuagens), empresários (boates, *pubs*, restaurantes e cafés), profissionais liberais, etc.

Em plena terça-feira entrevistamos uma psicóloga, recém-formada e seu amigo estudante em uma das praças. A jovem afirma que foi para o local com o intuito de apresentar ao amigo as expressões urbanas do lugar. O rapaz, surpreso com a quantidade de arte no local, nunca imaginara que o Setor Sul escondia inúmeras expressões pelos caminhos. A Vereadora, também, nos revelou sobre as reações de surpresa e encantamento das pessoas vindas de outras localidades, quando as levava para conhecer a cidade e o bairro em questão.

Será que o grafite tem capacidade de requalificar áreas como as do Setor Sul?

Ainda sobre o efeito da expressão urbana no lugar, professor Bráulio ressalta:

O que se faz não é uma transformação? Pois o fato de ser um produto ou ação bidimensional, seria um estaque, o artista é objetivo, vai lá faz sua pintura e depois vai para outra área. Mas só pelo fato dessa ação provocar uma ocupação, isso já é uma transformação. Nós, arquitetos, estamos muito habituados em fazer projeto ao contrário, nós projetamos, construímos e a pessoa vai à área construída para visitá-la, e o movimento do Setor Sul foi diferente, não foi feito nada planejado, foi uma ação espontânea de ocupação, da resistência e isso atraiu as pessoas.

Entendemos que pelo conjunto das expressões e da coletividade incluídas num mesmo local, e seguindo a ideia de Maurice Halbwachs (2004, p. 18) de que as correntes de memória são capazes de construir lugares com potenciais enérgicos de vida, e, ainda,

Figura 4 - Wes Gama e Morbeck. Bosque dos Pássaros, Quadra F-38.
Figura 5 - Bacião, Quadra F-41.
Figura 6 - Decy, 2014. Quadra F-40.
Fonte: acervo da autora.

Figura 7 - Grafite de Morbeck e Decy. Quadra -41.
Figura 8 - Quadra F-20.
Fonte: acervo da autora.



contrariando a ideia que é necessário construir arquiteturas fantásticas para poder fluir o crescimento econômico ao seu entorno, o Setor Sul concentra energia para a requalificação de suas áreas por meio do conjunto de sentimento de pertencer e de querer estar nelas.

Dessa maneira, Nietzsche no livro *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém, nos exemplifica o contexto local e global de que todo infrator é criador. Dessa maneira, ressignificar, reaver, remarcar e modificar o cenário vazio são as benfeitorias da reconstrução criada pelos grafiteiros cujo ato é de reterritorializar o feio e o esquecido (figuras 7 e 8).

A tomada do espaço público demonstra a ânsia da sociedade por lugares de estar e do sentimento de pertencer, além da necessidade de procura e criação de memória. O processo acelerado das mídias tecnológicas, da globalização e do crescimento dinâmico da cidade resultam no surgimento de espaços. A intervenção do grafite como fatos de transformação de espaço e de resgate da história é absolutamente indispensável para a identidade de lugares e do homem. Decy lembra que intervenções artísticas iniciaram na Quadra F-41 “Bacião” (figura 4), no período de 2009/2010, pois o lugar “era dominado pelas pichações e as praças eram zoadas que nem imagina como era, um lixo.”

O professor Bráulio deixa bem claro o que o aflige quando dizem que o piche ou o grafite é algo que degrada a cidade, reflete além desses pensares que o que na verdade degrada é o indivíduo que joga lixo, restos de materiais de construção e seus pertences na calçada. É quando alguém estaciona seu veículo em cima da calçada (figura 8).

A indignação de ver as praças abandonadas, dominadas por lixos e restos de materiais de construção é que levou Decy a elaborar um painel denominado por ele de “Painel do Desespero”. Este painel interage com a paisagem natural e torna-se completo com o “cabelo” formado pela copa da árvore. A denúncia é o grito daquele que utiliza dos traços para expressar os sentimentos de angústia, sufoco, aflição, tristeza, melancolia e descaso. Tantas tentaram fazer para mudar a realidade, mas é na arte que a sociedade consegue transfigurar a negligência do poder público e social (figura 9).

Pergunto se ele notou que as pessoas vão ao Setor Sul por conta dos grafites, e Decy responde que “o Setor Sul se tornou um ponto de referência do grafite porque há uma grande concentração da arte no lugar, logo, se a pessoa deseja ver muitos grafites de uma vez, só é possível nas praças, ruas e vielas do Setor.”

Cada praça transferia uma emoção particular. O único ponto em comum entre elas é a surpresa, a curiosidade e o receio de não saber se os caminhos levarão à uma saída.

Figura 9 - Bacião. Quadra F-41.
Fonte: acervo da autora.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma Antropologia da Super modernidade. São Paulo: Papirus, 2008.

BENJAMIN, W. *Rua de mão Única* (1987). 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. Obras escolhidas, v.2.

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynoud. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Título original: L'institution imaginaire de La société.

CORPOS E CENÁRIOS URBANOS. *Territórios urbanos e políticas culturais*. (Orgs.): PIERRE, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein. (Textos): Jeudy Henri Pierre, Patrick Baudry et al. (Trad.): Rejane Janowitz. (Revisão técnica): Lillian Fessler Vaz. Salvador: EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2006. 182 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 43, 1997.

DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas - o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2009.

E-METROPOLIS. *Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais*. (Editor chefe): RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. (Revisão técnica): Tamara Grisolia. Edição n. 2, ano 1, setembro de 2010.

GONÇALVES, Alexandre ribeiro. *A construção do espaço urbano de Goiânia (1933 -1968)*. Dissertação (mestrado) - UFG, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

MOTA, Juliana Costa. *O Setor Sul em Goiânia: o espaço público abandonado*. [S.l.]. In: *Anais do 3º Seminário*. DOCOMOMO Brasil, 1999. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B5F/Juliana_mota.pdf> Acesso em: 19 set. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. v.2 Editora: Martin Claret. 2012.

RINK, Anita. *Grafitagem*: Resistência e criação. Revista Tamoios, v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/tamoios/article/view/1171>>. Acesso em: 27 out. 2016.

SENO, Ethel. (Ed.). *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Köln: Taschen, 2010.

Arquivos

SEPLAM – Secretaria Municipal de Planejamento e Urbanismo

Entrevistas

Bráulio Vinícius Ferreira, professor, arquiteto e urbanista. Entrevista concedida em 20 de janeiro de 2017.

Cristina Lopes Afonso, vereadora, educadora física, fisioterapeuta, e especialista em dermato-funcional. Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2017.

Valtecy Ferreira Batista (Decy), grafiteiro e tatuador. Entrevista concedida em 15 de dezembro de 2016.

Websites

MARTON, Scarlett. Café filosófico: Foucault, Deleuze e Derrida frente à crise. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mPBN2vYsOLI>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

Roberta Krahe Edelweiss¹
Celma Paese²

Resumo

O artigo apresenta, a partir da análise do Barrio del Oeste, em Salamanca, a apropriação do território por parte da sociedade civil onde a Associação de Vizinhos tem protagonismo em sua atuação política. Para tal, a pesquisa vale-se da observação participante quanto não participante, construindo uma metodologia híbrida e adequado para a apreensão da apropriação do território no estudo de caso. Esta apropriação apresenta-se de diversas formas, desde a sua intenção inicial de coletivamente ter força política até as ações contemporâneas de engajamento social e atuações em arte urbana. A participação social e a inserção do exemplo no contexto das cidades criativas apresentam-se como os elementos principais observados no presente artigo. A crítica à falta de identidade nas construções coletivas de habitação em meados do século XX soma-se às ações da Associação de Vizinhos ZOES sob a forma de transformação urbana. O grafite, bem como demais ações como o *knitting* ou os microjardins são algumas das ações capazes de conferir uma nova e particular identidade ao bairro.

Palavras-chave: ZOES, apropriação urbana, cidades criativas

Abstract

The article presents, from the analysis of the Barrio del Oeste in Salamanca, the appropriation of the territory by civil society where the Association of Neighbors plays a leading role in its political activities. For that, a research is based on participatory observation as non-participant, constructing a methodology and a support for an appreciation of the appropriation of the territory without case study. This appropriation is presented in several forms, from its initial intention of collectively having political strength to the contemporary actions of social engagement and performances in urban art. Social participation and the insertion of the example in the context of creative cities are the main elements observed in this article. The criticism of the lack of identity in collective housing constructions in the mid-twentieth century is presented as a reason to the actions of the Association of Neighbors ZOES in the form of urban transformation. Graphitti, as well as other actions like knitting or microgardens are some of the actions that can give a new and particular identity to the neighborhood.

Keywords: ZOES, urban appropriation, creative cities

¹ Doutora em Projetos Arquitetônicos (ETSAB/UPC). Docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado Associado Uniritter/Mackenzie

² Doutora em Arquitetura (PROPAR/UFRGS). Bolsista do PNPd CAPES no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado Associado Uniritter/Mackenzie.

Introdução

O artigo apresenta, a partir da análise do Barrio del Oeste, em Salamanca, a apropriação do território por parte da sociedade civil onde a Associação de Vizinhos do bairro tem protagonismo em sua atuação política. Esta apropriação apresenta-se de diversas formas, desde a sua intenção inicial de coletivamente ter força política até as ações contemporâneas de engajamento social e atuações em arte urbana. Para o estudo de caso apresentado, desenvolveu-se a análise a partir da apreensão do espaço vivido bem como do espaço percebido. Apoiando-se na experiência pessoal de vivência no lugar, de maneira qualitativa, e valendo-se da observação participante, a pesquisa utiliza-se de diversos instrumentos constituindo uma ferramenta híbrida de observação. A coleta de dados disponíveis nas redes sociais e bem como a sua análise, apresenta-se como instrumento imprescindível e fundamental no sentido de validar as observações elaboradas a partir da experiência de vivência. Utilizando-se, então, de entrevistas-diálogos informais com moradores e frequentadores do bairro, bem como de pesquisa em bases de dados geradas ou motivadas pela Associação de Vizinhos, aliados à experiência de vivência e integração nas atividades do bairro, pode-se observar, no meio social, os valores abstratos atribuídos ao lugar.

A partir do complexo estabelecimento de limites entre a atuação dos agentes construtores da cidade é apresentado, no exemplo da ZOES como um exemplo onde sucesso no que tange a qualidade urbana. Neste exemplo a atuação por parte da sociedade civil, sob a forma de participação apresenta-se como protagonista. O fato de o espaço urbano ser carente de infraestrutura, neste exemplo motivou o engajamento da associação de vizinhos do bairro, resultando em ações de sucesso. Este engajamento apresenta-se como um valor imaterial capaz de transformar o material.

A participação social e a inserção do exemplo no contexto das cidades criativas apresentam-se como os elementos principais observados no presente artigo. A crítica à falta de identidade nas construções coletivas de habitação em meados do século XX soma-se às ações da Associação de Vizinhos ZOES sob a forma de transformação urbana. A atuação dos moradores, em consonância à crítica, consiste em intervir na configuração urbana dando individualidade a cada construção. A aplicação de grafites em diversas fachadas, bem como demais ações como o *knitting* ou os microjardins são algumas das ações capazes de conferir uma nova e particular identidade ao bairro.

História do Bairro del Oeste e a Associação de Vizinhos

Chamado de ZOES (Zona Oeste) pelos seus moradores e visitantes, o Barrio del Oeste, em Salamanca tem a sua origem na massiva construção referente ao crescimento urbano a partir da industrialização. O bairro tem sua origem em 1570 com construção do Convento das Carmelitas. É em princípios de 1960 que a configuração do bairro, a partir do no entorno da Praça das Carmelitas, se transforma pela construção, predominantemente, de edifícios habitacionais.

A arquitetura predominante do bairro, de edifícios habitacionais, pela ausência de ornamentos, semelhança entre as construções, emprego de materiais uniformes, ausência de vegetação, conferem a monotonia de seu conjunto. Esta uniformidade monótona, característica de arquiteturas com uma clara raiz no movimento da era industrial que, em sua época, marca a arquitetura de inúmeros novos bairros habitacionais periféricos no contexto da industrialização moderna na Europa.

A austeridade das construções, aliada à ausência de vegetação, é resultante de uma política urbana. A morfologia do bairro, conforme pode ser observada em imagens

Figura 1 e 2 - Imagens aéreas do Bairro del Oeste.
Fonte: Google Maps.



aéreas (figuras 1 e 2) com construções sem recuo frontal ou lateral e a ausência de vegetação nas calçadas resulta em corredores urbanos impermeáveis e sem vida. A relação entre o público e o privado apresenta-se, neste caso, como uma predominância do espaço construído de caráter privado. As edificações apresentam implantação em alinhamento com o passeio público e os espaços verdes limitam-se a praças isoladas no bairro. Neste sentido, observa-se uma relação de dualidade entre espaço público e a configuração das ruas, com limitados espaços de circulação.

Na atualidade, o Barrio del Oeste apresenta-se como um bairro com um forte engajamento por parte dos moradores representado fisicamente por manifestações artísticas e ainda presente em redes sociais, mídias como o rádio e com atuação política em causas locais e de participação social. Isto se deve à forte atuação política da associação de vizinhos, organização dos moradores e seu impacto na configuração do bairro a partir de intervenções físicas.

A associação de vizinhos do Barrio del Oeste, ZOES, data de 1977. O seu surgimento provém de uma crítica por parte dos moradores ao contexto físico do bairro. A falta de infraestrutura, ruas sem pavimentação e precariedade do sistema de saneamento leva então à fundação de uma associação que pudesse, coletivamente, ter força política junto ao poder público.

A página web da associação de vizinhos do Barrio del Oeste (figura 3) apresenta as atividades do bairro. A página, neste sentido, atua como uma ferramenta tanto de informação como de interação entre os moradores do bairro. Além disto, é ferramenta de divulgação pública por sua disponibilidade de acesso aberto a qualquer visitante. Alinhado ao conceito de código aberto, a disponibilidade de conteúdo sobre o bairro alinha-se a ações democráticas de transparência da informação e apresenta-se como um modelo livremente disponível para demais comunidades que tenham interesse em apropriar-se de seu conteúdo.

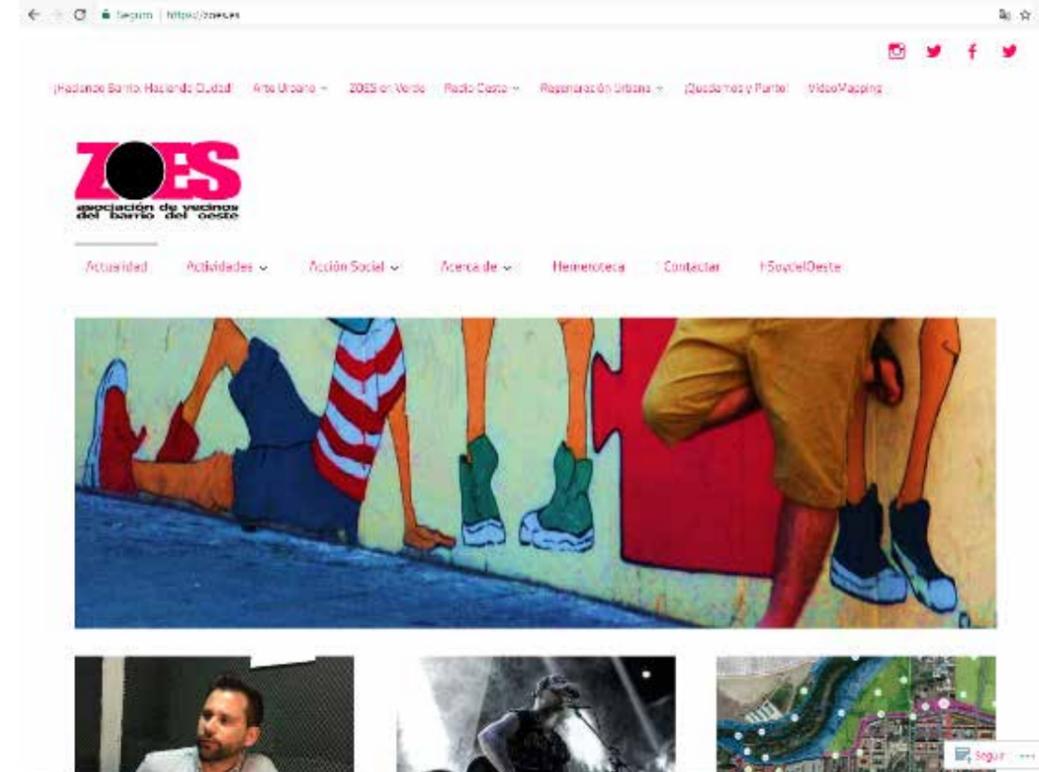


Figura 3 - Página web da Associação de Vizinhos do Barrio del Oeste.
Fonte: <<https://www.zoes.es>>.

Os *softwares* de código aberto, ou *open source*, são aqueles cujo código fonte é licenciado para que tenham desenvolvimento público e colaborativo. A expressão *copyleft* surge, em contraposição aos direitos autorais ou patentes *copyright*, como permissão para copiar e distribuir conteúdos de maneira aberta e gratuita. O *copyleft* se opõe à expressão *all rights reserved* (todos os direitos reservados), típica dos produtos com *copyright*, por meio do termo *all rights reversed* (todos os direitos invertidos). Tais noções se inserem em uma lógica que explora o potencial das redes de comunicação para promover a difusão do conhecimento livre e buscar a construção de uma sociedade mais solidária. (SÁ, 2014)

Observa-se na definição de Sá a extensão do conceito de código aberto desde as tecnologias da informação ao espaço urbano. Esta abordagem contemporânea ao espaço urbano deixa clara a relação indissociável entre o físico e o virtual, além de apresentar oportunidades sob a forma de redes e de uma “sociedade mais solidária”, onde a replicação de modelos bem como a colaboração se fazem possíveis em distintas escalas.

Uma galeria a céu aberto

A breve história do bairro e da atuação da associação de vizinhos mostra a personalidade do bairro como agente político e transformador. Fica clara, a partir da exposição de sua história, a origem da imagem do bairro a partir de grafites nas fachadas de seus edifícios. Sob o lema *hacemos barrio, hacemos ciudad* o bairro vem se configurando desde a década de 70 como um processo orgânico e coletivo. Neste sentido, o valor imaterial construído no bairro tem um impacto material pela transformação do território.

A apropriação urbana no ZOES a partir da adesão aos movimentos artísticos é, ao mesmo tempo individual e coletiva. O bairro atua como uma galeria e o movimento do grafite (figuras 4, 5, 6 e 7) faz com que, individualmente, cada edifício afirme seu pertencimento e sua adesão ao movimento coletivo do bairro.

Além do grafite, tem tomado conta do bairro o *knitting* (figura 8). Entendido como um



grafite ecológico, limpo, que trata de dar cores aos elementos da cidade a partir do crochê. O movimento chamado de *quedamos y punto*, assim como o grafite, confere cores ao bairro a partir da arte. Este movimento, entre outros configuram o bairro como uma galeria a céu aberto.

O movimento *ZOES en verde* soma-se aos movimentos do bairro que tratam de atuar na configuração do bairro a partir de ações coletivas em prol do bem estar. Trata-se de um grupo aberto à participação com atuação na inclusão de áreas verdes no bairro. Estímulos de aprendizagem sobre a horticultura e a inserção do bairro no movimento ecológico e sustentável contemporâneo conferem ao bairro uma maior qualidade urbana a partir de ações como por exemplo a construção de microjardins (figuras 9 e 10).

A observação atenta à relação entre a esfera privada e a esfera coletiva, no exemplo do ZOES, mostra a contaminação entre as esferas. A paisagem urbana em seu conjunto apresenta-se como uma fusão de ações, sejam elas grafite, agricultura urbana ou *knitting*. A relação de diálogo entre as ações e a identidade do bairro, são parte de um todo que constitui o bairro como expressão de um coletivo. O movimento verde, por sua vez, iniciado como um movimento coletivo, de atuação nos espaços públicos em sua essência, apresenta-se como um estímulo aos espaços individuais. O bairro conta com a propagação de floreiras e microjardins na escala individual (figura 12) a partir do exemplo observado e absorvido por seus moradores.

A partir de diálogos com moradores do ZOES, os mesmos afirmam viver em uma galeria a céu aberto. Tal afirmação acompanha o orgulho em pertencer a uma realidade transformada a partir de seus usuários. O nome ZOES – Zona Oeste – conferido ao Bairro por seus moradores, diferentemente do nome oficial pertencente ao cadastro municipal, traduz também a organicidade e identidade do movimento coletivo pela sociedade civil. Somam-se a este sentimento de pertencimento a ocorrência da *hashtag* #SoyDelOeste nas redes sociais. Mais uma vez, a realidade do bairro apresenta-se como uma relação entre o físico e o virtual e a sua ocorrência nas redes sociais, também apresenta-se de maneira orgânica.



Figura 8 - Colagem elaborada a partir de árvores revestidas por crochê.
Fonte: <<https://zoes.es/quedamos-y-punto-pasion-por-tejer>>.

Figura 9 - Jardim coletivo.
Fonte: <<https://zoes.es/zoes-en-verde/#ip-carousel-7057>>.

Figura 10 - Floreira/jardim coletivo.

Figura 11 - Interação entre o grafite e as zonas verdes.

Figura 12 - Floreira suspensa na fachada.

Fonte: autores.

Fonte: autores.

Fonte: autores.

A expansão das tecnologias digitais de comunicação se integram à experiência e à infraestrutura das metrópoles contemporâneas como elementos codependentes e indissociáveis de sua dimensão físico-territorial, protagonizando uma mudança de paradigma profunda para a arquitetura e o urbanismo. (SÁ, 2014)

Corroborando com esta afirmação, a vida coletiva da ZOES ultrapassa o território físico e estende-se às redes sociais. No entanto, a relação entre o físico e o virtual, no exemplo da ZOES é uma relação de colaboração. Não há o virtual sem a experiência físico e, na contemporaneidade, a potência das redes sociais contribui para os acontecimentos físicos. Neste sentido, é importante salientar o entendimento de que o virtual e o físico são ambos pertencentes à realidade e estão vinculados.

Souza (2004) diferencia o planejamento estratégico do planejamento dialógico. O planejamento estratégico, para o autor tem como tônica o seu fim e traça as estratégias necessárias para lograr alcançá-lo. Já o planejamento dialógico, segundo o autor, tem como tônica o meio e desconhece o seu fim. Esta diferença entre a estratégia e o diálogo apresenta-se como uma importante observação da gestão democrática, onde os agentes estão em diálogo e deve-se conciliar os seus pontos de vista visando o maior equilíbrio possível entre os mesmos. A organicidade das ações da Associação de Vizinhos do ZOES e a configuração do bairro somam-se ao entendimento de Souza como um modelo resultante de um processo dialógico.

Reis (2011) chama a atenção a três conceitos que se apresentam em exemplos de cidades criativas. São eles, as inovações, as conexões e a cultura. As inovações entendem-se como a criatividade aplicada à solução de problemas ou à antecipação de oportunidades. As conexões entendem-se a partir das dimensões geográfica, histórica, de governança, de diversidades e entre o global e o local. A cultura, por sua vez, entende-se seja por seu conteúdo cultural, seja por uma indústria criativa ou por agregar valor a setores tradicionais.

ZOES apresenta-se como um exemplo de atuação criativa. O engajamento, surgido a partir da falta de solução para os problemas urbanos conferiu ao bairro a conexão entre os seus moradores através da Associação de Vizinhos. As buscas por soluções locais apresentam-se como uma tônica de cidades ou bairros que têm a vontade de melhoria da qualidade de seu meio ambiente urbano e que agem coletivamente. No exemplo apresentam-se soluções criativas a partir dos problemas locais. Diferente do reclame de ações no espaço público por parte do poder público observa-se neste exemplo a atuação direta da sociedade civil. A apropriação urbana vem, neste sentido, apresentando uma solução e um novo equilíbrio entre os papéis dos agentes construtores da cidade.

Conclusão

No exemplo do ZOES apresenta-se uma realidade onde a participação da sociedade civil na configuração do bairro é positiva. A identidade e o sentimento de pertencimento apresentam-se como valores imateriais construídos ao longo da história do bairro e da Associação de Vizinhos. No exemplo, sublinha-se a atuação da sociedade civil como um valor imaterial capaz de transformar o material. O construído coloca-se como pano de fundo onde a sociedade civil se apropria do território. Neste sentido, o território é o motivo da organização social e o resultado desta organização é a transformação do território.

A contemporaneidade apresenta novos desafios à organização urbana. O entendimento da sociedade como uma relação entre o físico e o virtual apresenta-se tanto como desafio quanto como oportunidade. O uso da página web e a organicidade do bairro apresentado pela *hashtag* #SoyDelOeste apresentam-se como interação e promoção social. A adesão da Associação de Vizinhos às redes sociais coloca o ZOES como um modelo replicável, uma vez que suas ações estão disponíveis com acesso aberto na internet.

Observa-se também a efetividade da construção de uma metodologia híbrida de apreensão da apropriação do território. A partir da observação participante, faz-se possível perceber questões sociais e valores qualitativos do cotidiano e vivenciar o espaço como construção tanto material quanto imaterial. A observação não participativa, empregada durante a pesquisa, a partir de conteúdo disponível nas redes sociais leva à conclusão acerca da complexidade da relação entre o físico e o virtual, na construção de significado social.

Os resultados formais observados no bairro como o grafite, o *knitting* ou os microjardins coloca-se como coadjuvantes de um valor maior. O imaterial construído a partir do protagonismo da Associação de Vizinhos ZOES apresenta-se como uma forte ferramenta de transformação urbana e a arte urbana, conferindo ao bairro um caráter de galeria a céu aberto, coloca-se como resultado de interação e participação social.

Referências bibliográficas

REIS, A. C. F. *Cidades Criativas da teoria à prática*. São Paulo: SESI-SP, 2012.

SÁ, A. I. J. A. *Cidades de código aberto: por um urbanismo de segunda ordem*. VIRUS, São Carlos, n. 10, 2014. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus10/?sec=4&item=5&lang=pt>>. Acesso em: 06 Jul. 2017.

SOUZA, M. L. *Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e gestão urbanos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STOTT, R. *5 Iniciativas que mostram a ascensão da arquitetura open source* [5 Initiatives That Show the Rise of Open Source Architecture] 22 Out 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Santiago Pedrotti, Gabriel) Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/797398/5-iniciativas-que-mostram-a-ascensao-da-arquitetura-open-source>>. Acesso em: 06 Jul. 2017

ZOES. Website <<https://zoes.es/>>. Acesso em: 06 Jul. 2017.

A CIDADE COMO PROCESSO CORPOGRÁFICO: Corpo e palavra

Taís Beltrame dos Santos¹
Débora Souto Allemand²

Resumo

O artigo retrata o processo e pontual experiência de uma futura arquiteta e sempre bailarina, que procura na cidade os motivadores criativos de suas composições. De modo a ressignificar o cotidiano por meio de leituras urbanas, procura estabelecer conexões entre criação, corpo, espaço, escala, visualidades e cidade. Permeia campos multidisciplinares e não limitados, de forma a encontrar pequenas respostas para questionamentos cotidianos. Baseia-se nas possibilidades da cartografia, através da leitura dos processos pelo corpo e busca, através da crítica sensível, apreender a cidade e a si mesma. Esse processo tem como resultado uma sequência coreográfica, que recorre ao fim à poética e aos recursos descritivos e visuais das palavras. Conclui que a cidade não pode ser representada pelo corpo e que sua leitura é somente uma alusão pessoal aos fluxos que a qualificam.

Palavras-chave: Corpografias urbanas, dança, arquitetura.

Abstract

This paper presents the process and punctual experience of a future architect and ever ballerina, who seeks the creative motivators of her compositions in the city. In order to resignify the daily life through urban reading. It seeks to establish connections between creation, body, space, scale, visuality and city, permeating multidisciplinary and non-limited fields, in order to find small answers to empirical questions. Based on the possibilities of cartography, through sensitive criticism, to apprehend the city and herself. This process results in a choreographic sequence. Finally, turning to the poetic and the descriptive and visual resources of words as a field of abstraction approaches to understand the technique of apprehending the city. It concludes at all, that the city can not be represented by the body and that its reading is only a personal allusion to the flows that qualify it.

Keywords: urban bodygraphys; dance; architecture.

Os movimentos da cidade

Nos deslocamentos possíveis do corpo pela cidade, surgem inesperadas ocasiões. Essas são permeadas por qualidades espaciais e temporais que nos atingem de forma direta e indireta. Temos a escolha de entendê-las como parte do ato de criação, enquanto arquitetas, urbanistas e artistas, ou somente refutá-las. O artigo objetiva, no seu corpo, apresentar o processo de composição em dança, que se dá, nesse caso, justamente na observação e compreensão dessas referências sugeridas pela cidade e pelos corpos que qualificam ela.

A coreografia foi criada a partir da poética e das visualidades sugeridas pelos caminhos e paisagens percorridos. As sequências e deslocamentos enquanto parte do compor são entendidas como cartografias. O processo culminado fez parte da disciplina de expressão corporal, cadeira do curso de graduação em Dança-licenciatura da UFPel, a qual cursei como aluna especial.

É importante ressaltar que o recorte e compreensão da cidade e dos movimentos nela inseridos são compreendidos a partir da leitura de uma estudante de Arquitetura e Urbanismo que dança, e é essa visão que é apresentada quando o texto se expõe em primeira pessoa. O desvendamento e entendimento das poéticas, a docência da disciplina e a escrita do presente texto foram orientados pela Professora Débora Allemand, também arquiteta, urbanista e bailarina. O conjunto de debate das compreensões e processos, quando referidos no plural, equivalem ao entendimento de ambas autoras.

A proposta principal da matéria baseou-se na produção de sequências coreográficas através de estímulos exteriores, que propunham o reconhecimento da dança como expressão do corpo no espaço urbano. A pesquisa e as sensações observadas foram relatadas em um caderno/diário de processo. Esse, foi usado por mim como uma forma de expressar em palavras, as sensações e movimentos estimulados enquanto experimentação. Vale lembrar que os movimentos observados foram testados e ensaiados enquanto dinâmicas para então se tornarem composição.

Corpografias e composição

A expressão da síntese da interação - entre corpo e cidade, segundo Paola Jaques (2008) chama-se corpografia urbana. A corpografia é, segundo Paola, uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia), onde a experiência do corpo pela paisagem urbana é inscrita, em diversas escalas de temporalidade, mesmo que involuntariamente. Os gestos e movimentos do corpo que compõem a experiência urbana, revelam suas corpografias, mesmo que esses não tenham sido cartografadas, mapeadas, representadas ou ilustradas.

Segundo Paola Jacques (2008), nos movimentos e gestos de um corpo, estão contidas as corpografias sugeridas pela experiência urbana que o corpo se dispõe. Partindo desse pressuposto, a ressignificação da realidade que atinge o corpo, enquanto processo de criação, pode ser identificada como parte dos movimentos criados por esse mesmo corpo, e é desse conceito que se baseia a técnica. As diferentes intenções que surgem enquanto possibilidades de ampliar as referências, também fazem parte das estratégias de compreensão das ambiências presenciadas.

Finalmente, definimos que compor - tanto na arquitetura quanto na dança -, é conceber uma análise visual, perceptiva e sobretudo crítica da realidade que nos cerca. É estabelecer conexões de tempo, corpo e cidade e a partir disso, jogar.

¹ Estudante de Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

² Professora substituta no curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).
Mestra em Arquitetura e Urbanismo. Graduada em Dança - Licenciatura e em Arquitetura e Urbanismo.

Montar e desmontar, errar e acertar, e por fim, estabelecer. Determinar parâmetros que demonstrem o que sentimos, resistimos e criticamos. É exprimir as aproximações e corpografar o que nos orienta, ou nos incomoda. Segunda Fayga Ostrower (1977) é também exercer a capacidade de compreender, ordenar e significar. Relacionar os estímulos que recebemos a cada instante e entendemos como ordenações.

Nesse processo de identificação, qual escala nos é referência?

Caminhamos pela cidade como transeuntes. Agimos³, como necessidade, como manutenção do espaço, do corpo e das subjetividades. Andamos. E produzimos reações. Respostas de autorreflexão, de prática e de apatia. Sem perceber, muitas vezes, o que reproduzimos, e como o fazemos. E percebemos que o que define nosso percurso está muito além de uma distância ou caminho linear. Estamos expostas, todo tempo à cidade. E somos, por que nos dispomos a ser, observadoras desse meio.

Neste sentido, entendemos cidade como um conjunto de relações políticas e estruturais onde o corpo-agente – como cidadão –, está submetido da forma mais ampla. Abrangendo desde a área referencial perceptiva sugerida por Lynch (1999), onde essa se coloca como uma construção em escala e referenciais ao longo do tempo, até o entendimento de Garcés (2008), em que a cidade se dá como um fluxo de sociabilidades, identidades e subjetividades, que estão todo tempo em estruturação e desestruturação. Adotamos aqui, um conceito misto, onde todas essas possibilidades de leituras, reconhecimentos e possíveis conflitos, são abarcadas.

Sabemos que a urbe não se dá àqueles que a ocupam como uma entidade abstrata ou como instrumento destinado apenas a certos usos técnicos (circular, trabalhar, morar etc.). Ela possui uma realidade espessa de sentidos particulares relacionados às pulsões mais profundas do próprio sujeito. (FREIRE, 1978, p. 25)

Esses estímulos ou signos, estão contidos na percepção que surge quando nos deparamos com algo novo ou inesperado. São agentes modificadores externos, que podem ser compostos por uma ampla gama generalista, que engloba desde uma conjuntura político-econômica, até uma ação temporal isolada, como a característica do andar de uma pessoa ao atravessar a rua. São estímulos potenciais de criação, que apresentam os padrões ou heterogeneidades necessárias para gerar impulsos e disposições individuais, em meio a malha coletiva. São corpos múltiplos e singulares.

Corpos, cotidianos, vinculados aos fluxos e contra fluxos, que se expõem e reagem a toda essa contradição inerte ao meio urbano. Os corpos não são somente corpos, são indivíduos, são compostos. Os corpos são uma experiência coletiva. São campos, são batalhas, enfrentamentos. Conjuntos de segmentação. (PIRES, 2007, p. 143)

São ou somos, corpos criadores e produtores de resistência, que encontram nesses desdobramentos, as sensibilidades e os pormenores de suas reflexões e composições. O processo de observação dessas correlações procura conectar os olhares e estender o observar como crítica e possibilidade. Buscando interpretar o próprio corpo como uma parte da cidade que o atinge. E entendê-lo, como um catálogo aberto, e abstrato, das vivências e percursos progressos, que qualifiquem essas experiências para a

³ Relata PIRES (2007, p. 137), que o agir deve ser pensado do ponto de vista das resistências e/ou da abertura e realização de espaçamentos possíveis na contemporaneidade.

interpretação e composição artística.

A composição coreográfica a ser descrita, parte, primeiramente, da criação de um personagem a ser interpretado, que exterioriza, através do corpo, sua leitura de cidade. Um indivíduo qualquer, genérico, que demonstra através de sua linguagem corporal, as pertinências que nos atravessaram, como compositora e orientadora, em algum momento do processo. E detém, nisso tudo, parte de todos transeuntes, que dentro de seus percursos cotidianos, foram assimilados como parte. Ou, expressa, ainda, as texturas, volumes e sombras encontrados nesses caminhos, que também me incentivaram a ressignificar os caminhos percorridos, justamente pela forma que me despertaram interesse. Isso se desdobra, muitas vezes, nos ritmos e movimentos gerais apresentados na sequência do corpo. A disposição de entender ou refletir sobre todo esse universo se coloca como questão primordial na busca dessas referências, ou inquietações.

A apresentação em si, enquanto coreografia é iniciada a partir de uma caminhada quadrada, dura. Que se refere justamente aos transeuntes que somente passam, apressados. Leem as ruas e a cidade de forma não fluída. E é interceptada, num primeiro momento, por mudanças de direção. Questiona-se: quais os fatores externos que moldam o caminhar? O que nos faz mudar de direção? Essas pessoas, que caminham apressadas pelas ruas são interceptadas por quais estímulos?

São essas mesmas pessoas, que geram o personagem que interpreta a sequência. É preciso lembrar, que ao propor uma crítica através da dança, as autoras propõem também uma autoanálise. Não somente como ser único, mas como agente social e plural: parte de uma cidade que corre em massa e esquece do indivíduo. Esse protagonista a ser representado se sensibiliza com essa realidade. É ansioso e observador e por isso, cria para si um mundo paralelo, como uma brecha da verdade corriqueira. Esse ser, assexuado, é resultado da cobrança, da ansiedade e da vontade de potência. Do que se tornou e do que almeja ser. E repete-se, buscando desculpas para continuar, ou motivos.

A cidade se apresenta aqui como uma grande metáfora. Uma repetição de pessoas, enigmas e verdades, que se fazem globalizadas. As ambiências e observações interceptam a sequência a todo momento, justamente por a qualificarem enquanto ritmo e intenção. A coreografia se dá como um relato desse recorte de ambiência. E é expansível, acreditam as autoras, por poder ser aplicada de uma forma ampla em diversas realidades e urbanidades, que de alguma forma, se repetem.

Leitura e percepção como processo

Querer compor através de corpografias é mergulhar em um ambiente e se dispor. É necessário associar diferentes inquietações de uma forma contínua. Esse procedimento, em que o corpo se permite ser interseccionado pelos espaços é entendido como uma leitura de urbanidade. Ou seja, tendo claro que os condicionantes são qualidades de um lugar, e esses nos afetam, é necessário assimilar o modo como nos colocamos a perceber esses condicionantes e a entender que esses não são suscitados somente pelo recorte a qual estamos inseridos, mas compõem um movimento muito maior: a cidade.

A urbanidade, segundo CASTELLO (2007) é vinculada à dinâmicas existenciais. Se relaciona com o uso que as pessoas fazem do ambiente público e como se pre-dispõem a comunicar o que está infundido nesse ambiente. Pode ser conceituada também como a capacidade de intercambiar os condicionantes imbuídos nesse local.

Logo, refere-se à intenção de troca entre o ambiente e seu usuário, como uma forma de leitura intencional.

É necessário compreender, entretanto, que a urbanidade não é contínua, pois é sensível. Os elementos constituintes e as ações em um dado momento perceptivo, diferenciam as leituras que se podem suceder, tanto na interpretação de escala quanto na própria questão de lugar. Os espaços, cotidianamente, são pluralizados. O jogo de escalas e as relações entre fenômenos são amplos e suscitados por fatores diversos. Cabe aqui um exemplo: se considerarmos uma rua comercial, localizada no centro de uma cidade de porte médio, perceberemos ao menos três leituras possíveis e generalistas. Uma, em dias úteis, quando os estabelecimentos comerciais estão abertos, as pessoas estão se movimentando em ações diversas, e há a luz do dia. Muito provavelmente, se pode considerar também poluição sonora, tanto dos veículos, como dos próprios estabelecimentos comerciais. A segunda leitura, refere-se aos dias de domingos e feriados, quando ainda assim há luz, mas o movimento de pessoas e veículos é menor do que em dias em que os comércios e serviços estão ativos. A terceira, consideraria os movimentos estabelecidos durante a noite, quando a iluminação é restringida. Se nessa rua não houver um número de serviços voltados ao público noturno, as vitrines não estarão iluminadas, as portas estarão fechadas e o número de transeuntes se dará de uma forma muito mais diminuta, podendo causar, por vezes, até medo nas pessoas que circulam por essa rua.

Um arquiteto ou um artista que se proponha a intervir nesse espaço, deve primeiramente assimilar as configurações e condicionantes de cada tempo. É necessário que esses se exponham as diferentes urbanidades que qualificam essa rua. Mas entendam, mais além, a malha urbana à qual essa rua pertence. Só assim, poderão decodificar, mas inteiramente, as dinâmicas dadas no espaço.

Escala e intenção: cidade e dança

A morfologia e a configuração perceptiva desses espaços tomados como referência, cabem também em uma essencial interpretação dos elementos doutrinados e dinamizados pela escala. Essa, conceitualmente, segundo Castro (1995, p. 136) é “a forma que encontramos para dividir os espaços, e perceber ou conceber uma realidade.” É também, a forma de dar uma figuração ou representação ao mesmo segundo um ponto de vista, de modo a substituir com representações e lógicas coerentes, o espaço observado.

A dança, entra aqui, como uma ferramenta de análise da própria arquitetura. Pois explora e expressa, por meio do corpo, as diversas proporções que as escalas apresentam. Pode-se brincar com os ritmos e com a amplitude e dureza dos movimentos. Assim como com sua expressão ou minuciosidade. O corpo, na coreografia sequenciada, aparece como uma alusão dessas realidades pertinentes a reinvenção da cidade. Podendo ser suave, ou exagerado. Podendo expressar felicidade ou raiva. E brincando, com essas proporções de leitura, que podem ou não destacar alguns elementos. Reunindo assim, a multiplicidade formal, que encontramos ao caminhar, e perceber.

Essa amplitude de conceitos, é relatada na sequência, através do jogo de movimentos e intenções. Os movimentos quadrados são moldados pelo concreto, modernismo, aço, carro. Os movimentos orgânicos se colocam como referência ao paisagismo e aos jogos de composição que o contemporâneo se atenda em traduzir, bem como aos movimentos não corriqueiros das próprias pessoas ao caminhar. Podendo apresentar até mesmo os ciclistas, que irrompem a paisagem pela escala pessoal. O corpo, na segunda parte da composição se restringe a ser essa máquina.

É possível brincar com o tronco e com as partes desse composto de uma forma segmentada. O corpo, quando máquina, é rotina: acorda, trabalha, dorme. Acorda, faz, dorme. E prende-se a redundância, condicionada à necessidade de sobrevivência e acesso no/ao meio urbano. As máscaras usadas nessa sequência, apoiadas na teoria de Lenora Lobo em o teatro do movimento (2007), são abstrações das expressões observadas nos transeuntes.

Regressando a sequência coreográfica, corpo, já curioso, procura através de expressões o entender. Faz experimentações de espaço, velocidade e fluidez. De uma forma sensível, reflete a suavidade ou brutalidade dos edifícios, e das ruas. E morre, enquanto personagem, diariamente ao resistir. Expressa a fadiga do tentar e não conseguir, como se o que o inquieta e o faz suportar fosse, repetidamente, retomado pelas contradições que o cegam. De uma forma crítica e poética

O mundo nos corrói e engole a todo momento. As máquinas, como engrenagens, nos limitam a ritmos predestinados. Estamos impostos a fazer parte de um sistema que rege nossas escolhas. Isso, se reflete em ações praticamente incontroláveis, como se nossas próprias decisões de movimento como ação, não partissem de nós. Como movimentos do corpo a partir de estímulos externos multidirecionais e fragmentados. Onde cada parte desse inteiro segue a uma diferente “consciência” não guiada, apesar de ser corpo como um todo. São os fluxos e contra fluxos, que nos condicionam, nos envolvem e nos equilibram. Como uma corda bamba: que ao mesmo tempo que nos suporta, não nos assegura. Somos, corpos segmentados, guiados por decisões coletivas, que na verdade, partem de uma parte, lotada de interesses pessoais. Uma sociedade de fragmentos e hierarquia. De limites e fronteiras, bairros e periferias. Cidade, em que o direito de ir e vir, se colocam como um privilégio. Assim como os movimentos que esse corpo problematiza e procura evidenciar. (Trecho retirado do diário de processo, escrito pela primeira autora).

Obviamente esses retratos e relatos surgem de uma opinião muito mais ampla do que somente a observação rápida do cotidiano. São análises mais expandidas, que resguardam a posição que possuo enquanto cidadã que pensa e toma posições. O texto retrata também a crítica que tenho enquanto estudante de arquitetura e urbanismo, que vê a cidade de uma forma repartida e heterogênea.

Mas por fim, voltando a técnica utilizada, qual o processo que retrata o conjunto sensível que liga o corpografar ao compor? Fayga Ostrower sugere que o ato de criação é um “processo contínuo, regenerado por si mesmo” (1977, p. 35), e entende ainda o ampliar e o delimitar como processos de oposição e unificação. Segundo a autora, os campos de estudo, necessitam ser delimitados, para que se possam ampliar os estudos pontuais. É necessário que se façam contornos, de modo a investigar de forma mais ampla as possibilidades de criar.

Se considerarmos a dança, por exemplo, e a observação da linguagem corporal de transeuntes, teremos que escolher algumas pessoas que se destaquem. Esse será o recorte, como para, por exemplo definir máscaras. Ou ainda perceber os movimentos que revelam mais significativamente a expressão dessas pessoas. E então passaremos a explorar somente esses movimentos e abstraí-los, de forma a incorporar novas expressões a uma sequência coreográfica. Já na arquitetura, a linguagem visual concreta, por exemplo, se destacará. Se formos fazer uma análise de entorno, algumas edificações representarão de melhor forma a ambiência, e serão essas que servirão como resguardo para a nova composição, de modo a projetar algo que dialogue com o

entorno eminente e os estilos que o caracterizam.

Indo ainda mais além, afirma Pallasma (2013), para conceber arquitetura, é necessária uma mente vinculada a corporificação, pela função carnal e vívida que a mesma possui. Segundo o mesmo autor, é função da arquitetura expressar a forma que o mundo nos toca. E isso vale, para qualquer expressão artística que busque ressignificar as vivências cotidianas inerentes a cidade. Nesse sentido, delimitar os processos de apreensão, que se caracterizam por serem pessoais e compreender as variantes gerais e já determinados é essencial para poder criar e traçar capacidades. É necessário entender que:

Cada materialidade abrange de início, certas possibilidades de ação e tantas outras impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras dentro das delimitações, pois, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1977, p. 32).

Através das ressalvas impostas, se disporão novos elementos e alternativas, que dependerão dos caminhos e processos definidos pelo criador. Serão as diversas tentativas, acertos e erros que sustentarão o compor e decompor, para que se ampliem as combinações possíveis de elementos e/ou movimentos. Resultando assim, em um objeto mais ou menos complexo, que desperte um nível maior ou menor de interesse em um espectador⁴. Levarão em questão os sentidos, por meio de sons, luz, sombra, calor e frio. E proporão, por excelência, uma experiência estética, inseparável do conceito ético em que ambas atitudes estarão situadas.

Reconsiderando um corpo que dança, a cidade, portanto, não só deixará de ser cenário, mas segundo Paola Jaques (2008), ganhará corpo a partir do momento em que será praticada. Se tornará “outro” corpo. Dessa relação entre o corpo do cidadão e esse “outro corpo urbano”, poderá surgir uma nova forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea.

Considera-se, portanto, que mesmo que a concepção de criação possa ter levado em conta preceitos gerais e globalizados, a identidade formadora das propostas em si, só poderá ser reconhecida e entendida por inteiro por aquele que vivenciou o processo integral, pois mesmo que submetida e apresentada para testemunhas desses qualificadores, gerará diferentes experiências para cada um, que dependerão, entre outros fatores, das vivências pregressas dos mesmos. Consideramos que:

Quando falamos na experiência, precisamos ter presente não uma subjetividade pura em ação, mas uma ação que envolve uma miríade de relações, algumas conscientes e perceptíveis, a maioria não. Daí a insistência no termo ex-periência, o “ex” indicando o que vem de fora- ao contrário, por exemplo, do termo vivência, que aponta para uma dimensão mais “interna”, psicológicas, pessoal. (HELLER, 2014, p. 42)

Ou seja, a interpretação que se intenciona não seguramente será alcançada. Não é possível que um movimento represente a cidade, muito embora possa fazer alusão a ela. E mesmo que se relate o objetivo que se teve ao propor uma composição,

⁴ Pressupondo um espectador que seja obrigado a refletir sobre os conteúdos que estão sendo expostos, e trabalhar a síntese desse conteúdo. Definido por RANCIÈRE (2008) como espectador emancipado. Nesse sentido, o observar/olhar também é agir e, portanto, de ser um observador não passivo.

as correlações feitas serão referentes a memórias pessoais. Portanto, encontramos em toda intervenção um campo aberto e não controlável de experimentações, onde, continuamente, o autor da intervenção e os espectadores, estarão produzindo e absorvendo sensações. Mesmo uma construção arquitetônica, inerte e materializada, participa de contínuas apropriações e ressignificações. A cidade é, portanto, um fluxo contínuo de relações e leituras coreográficas, e os produtos, tanto da bailarina, como da arquiteta, serão sempre lidos de formas específicas por cada leitor, muito embora ambos conjuntos de experimentos, tenham tempos e durabilidade diferentes.

A composição coreográfica: uma ressignificação da cidade através do corpo

Visualizando a arquitetura como estrutura significativa de cidade, no sentido de modificação da mesma, e a dança como possibilidade de resistência e intervenção, ambos vinculados aos processos e movimentos inerentes aos questionamentos da arte como formação, de que forma unimos os dois caminhos? Onde, a arte, se coloca como conectora da arquitetura e da dança? Como esses projetos, da ótica do criticar e criar, se encontram?

Vale, no momento, citar Alberto Heller (2014, p. 42), que afirma que “o artista expressa a si mesmo e ao expressar a si mesmo, expressa muitas outras coisas. Expressa o mundo, o tempo, a cultura, que o atravessam a todo momento. Expressa o próprio eu, que por ser fugaz, é transbordado continuamente”. Expressa, por assim dizer, a sua compreensão de mundo. O seu relato e visão do que é ou não relevante. O seu ponto de vista. E, portanto, expõe, através do corpo a dinâmica que o compõe, como corpo singular em meio ao coletivo.

A busca por expor de uma forma mais compreensível os entendimentos que surgiram durante o desenvolvimento e compreensão das dinâmicas, bem como de repassar as experiências de uma forma mais objetiva, de modo a revelar também a percepção da artista, foram relatadas através da poética. A interpretação das ambiências às quais o corpo foi exposto, viraram palavras.

A poética, por si só, já possui o encargo de possibilitar diversas perspectivas de compreensão. E permite, por sua durabilidade, recorrentes leituras. Foi escolhida como forma de introduzir a sequência coreográfica pois é passível de:

Circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido a obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objeto, como da própria arte, engloba, simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. (LOUPE LAURENCE, 2012)

Explora, portanto, a expressão através de outros campos, que possibilitam outros entendimentos. E é, também arte, pois desperta os diversos sentidos e sentimentos que a memória pode abarcar.

Encontrando, como uma ressignificação semântica de tudo o que foi observado e transformado, ao final, em sequência coreográfica. O primeiro e último momento do processo-produto de composição surge como o poema “Máquinas”⁵, que procura

⁵ Poema autoral; junho de 2016.

apresentar as pertinências do processo, justamente como uma forma de explorar e elucidar os objetivos de reflexão e crítica que a coreografia propõe.

Lembrando sempre, que a experiência não se dará da mesma forma para todos os espectadores, bem como, é muito provável, que as intenções e reflexões propostas, não sejam completamente entendidas, ou possuam diferentes entendimentos.

Máquinas

*Trilhos amargos, amarrados em engrenagens falhas
Sistemas ocultos operantes, que nos fazem acreditar na dedução
Caos do homem, o homem do caos
Máquinas, humanas
Sistema obsoleto novo, que faz o homem se achar esperto,
Burro, tolo
Máquina, que opera, que nos opera, que nos mantém
Máquinas humanas exploradas e interligadas que vivem a cumprir suas funções,
Enferrujadas, ininterruptamente
Máquinas, o que nos tornamos, máquinas o que fugimos
São máquinas que nos prendem a sermos máquinas
E somos então: máquinas
Operantes de uma indústria que não tem dia, não tem noite
Não tem amanhã, não tem agora
Somos máquinas
Mortas, no não viver, atemporais.*

O corpo como composto inerte

O personagem coreografado se encontra caejado. Percebe que há máquinas novas sendo produzidas a todo momento. Percebe-se como objeto substituível, mais uma vez. Conclui que o seu despertar é apenas, um parafuso enferrujado, em um autômato muito maior e mais complexo. E que, muito embora possa contaminar outros parafusos, será uma diminuta adversidade.

Permite-se sentir o objeto como corpo, o corpo, como objeto. Expressa o drama, o cansaço e o sofrimento de todos que procuram resistir. E percebe, que por mais um dia ou dois será, enquanto indivíduo, máquina. Sucata. No entanto, não repara que há muitos outros elementos, que não querem ser parte disso tudo. Termina.

A sequência, se desconstrói, nesse questionamento. Nesse vazio. E nessa percepção de que somos, ao transgredir os movimentos corriqueiros que nos foram estabelecidos, partes de um todo. Não diminutas, quando comunicadas. Somos potenciais, que percebem as consequências de um mundo que consome e produz, todo tempo, quase que involuntariamente.

A poética envolta nesse contar, é parte do processo de criação. Os movimentos do corpo, também são ditados pela consonância das frases que os descrevem. E as palavras mais pertinentes, são qualificações dessa leitura de cidade ampliada pela coreografia.

Cidade, corpo e poética: observações

Expectar a cidade é partir de uma compreensão primária. É observar a causa do

que se quer atingir ou superar, e analisar em todos os entremeios as problemáticas dispostas, de forma a possibilitar o ato de compor. A cidade, por si só, se coloca como um diverso cenário. Pois contém, em uma série de minuciosidades e padrões, os estímulos responsáveis por caracterizá-la.

É necessário, para compor através do processo de corpografias urbanas, apreender. Apreender os signos, as verdades e não verdades. E apreciá-las. De forma a exprimir, através dos objetos finais, um entendimento ampliado de urbanidade. É indispensável observar, retratar e relatar. Buscar através do corpo, da arte ou da arquitetura a sintetização dos produtos que se espera. Entender o que se pode causar no espectador. Compreender e expor, através de uma linguagem palpável os deslocamentos e sensibilidades possíveis.

Os atos de criar, tanto na dança, como na arquitetura, se aproximam por serem possibilidades. Ambos os campos podem partir do observar para compor. Os dois partem da lógica de estruturação e desestruturação enquanto elaboração dos seus produtos. Buscando, fundamentalmente, no corpo a referência primordial de escala. Possuem técnicas de composição, que aliadas as referências já reconhecidas em cada campo, instruem o compositor a ressaltar uma ou outra parte.

É preciso lembrar que, quando consideramos cidade,

São os “erros”, principalmente de dimensionamento, que exigem do corpo o aprendizado da ginga, ou seja, quanto mais difícil e cheio de obstáculos é o caminho a ser percorrido, mais o corpo é exigido em movimentos diferentes, que a princípio não são habituais para aqueles que estão acostumando aos espaços planos e retilíneos, sem surpresas. (VARELLA; BERTAZZO; JACQUES, 2002)

Quanto mais nos colocamos em espaços fora de nosso cotidiano e nos predispomos a analisá-los, mais coisas nos atingirão e retornarão como estímulos e ideias. Os caminhos não lineares e a expectativa do diferente, enquanto não padrão, nos despertam enquanto criadoras e produtoras de movimento. São os diferenciais que nos prendem. E nesse todo, de fluxos berrantes e incontidos, é necessário, saber como trabalhar os pormenores de forma a ressaltar o que se pretende.

Nos descuidos da vida urbana que encontramos a formação do processo criativo, tanto na arquitetura quanto na arte. Percebemos, por fim, ou começo, que são as entrelinhas que importam.

Não é a linha que está entre dois pontos, mas o ponto que está no entrecruzamento de diversas linhas. A linha nunca é regular, o ponto é apenas a inflexão da linha. Pois não são os começos nem os fins que contam, mas o meio (DELEUZE, 1992, p. 200)

O todo, já está dado. Os lugares já estão consolidados. E por isso resistimos. Queremos aprender a apreender o que não está dito. Mas existe.

O projetar, tanto arquitetura como dança, é entender o que se pretende. É partir do princípio de que tudo já foi inventado, e que, para produzir algo, que se assemelha a novidade, precisamos reativar os procedimentos de composição. E nesse ponto que se encaixa a resistência. Em encontrar, nos não-lugares e não-processos as brechas para intervir no que se apresenta como verdade absoluta. É repensar os espaços, para questionar o que está todo tempo sendo reproduzido. Repensar as possibilidades e ampliá-las, acreditar que as coisas não precisam ser da forma que são. Tudo é mutável.

Tudo que está na cidade, é cidade. E tudo pode desencadear uma composição. Basta querer ver. Basta querer compor.

Referências bibliográficas

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos UFBA Paisagens do Corpo*, v. 7, p. 79–86, 2008.

CASTELLO, L. *A percepção de lugar, repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo*. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, PROPARG, 2007.

CASTRO, I. E. DE. O problema da escala. In: *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 117–140.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34 Ltda, 1992.

FREIRE, C. *Além dos mapas, os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: FAPESP-SP, 1978.

GARCÉS H., A.; HERNÁNDEZ, C.; IMILAN, W. A. Antropologías urbanas en Latinoamérica: De objetos, territorios y movimientos. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 3, n. 3, p. 327–331, 2008.

HELLER, A. A. A experiência do compor. In: *Tubo de Ensaio - Composição*. 1. ed. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2014. p. 41–47.

JACQUES, P. B. *Corpografias Urbanas*. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, p. 1–13, 2008.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. 2 ed. Brasília: LGE Editora, 2007.

LOUPE LAURENCE. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: ORFEU NEGRO, 2012.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

PALLASMAA, J. *A imagem corporificada*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PIRES, E. *Cidade Ocupada*. 361. ed. Rio de Janeiro: Tramas Urbanas, 2007.

LUDUS HUMANUM EST Brincar é humano, errar é um dever

Emanuela Di Felice¹

Resumo

Partindo de uma ação performática coletiva de atravessamento na cidade de Pelotas/RS - "Explor-Ações Urbanas, errar no limiar" - O artigo aborda a exploração como reapropriação da cidade e modo de investigar o território através da imersão total nele. O convite à ação se transformou na possibilidade de experienciar a cidade em uma escala 1:1, corporal. A experimentação de novos paradigmas de conhecimento do urbano, a criação de uma aproximação lúdica na compreensão da contemporaneidade, a profanação dos paradigmas contemporâneos como uma forma de negligência, que abre as portas à apreensão, amplia as possibilidades de uso e apropriação do espaço urbano. Na visão de que perder tempo é ganhar espaço, a proposta se apoia na cartografia e na teoria da deriva, assim, abre novos métodos de conhecimento, onde a pesquisa e o pesquisador reúnem teoria e prática no território. Entendendo que a possibilidade de tropeçar e de cometer erros numa interação do corpo a corpo é uma necessidade para conhecer e imaginar a cidade e o contemporâneo como novas ferramentas.

Palavras-chave: exploração urbana, profanação, cartografia.

Abstract

Starting from a collective performative action of crossing the city of Pelotas / RS, Brasil - "Urban Exploration-Actions, err on the threshold" - The article approaches exploration as reapropriation of the city as a way of investigating the territory through the total immersion in it. The call to action became the possibility to experiencing the city on a scale 1:1. The experimentation of new paradigms of urban knowledge, the creation of a playful approach to understanding contemporaneity, the desecration of contemporary paradigms as a form of negligence, which opens the door to apprehension, widens the possibilities of use and appropriation of urban space. In the view that wasting time is gaining space, the proposal is based on cartography and drift theory, thus opening new methods of knowledge, where research and researcher meet theory and practice in the territory. Understanding that the possibility of stumbling and making mistakes in a body interaction is a necessity to know and imagine the city and the contemporary with new tools.

Keywords: urban exploration, profanation, cartography.

¹ Graduada em Desenho Arquitetônico Università degli studi di Roma 3, Doutora em Projeto Urbano Sustentável Università degli studi di Roma 3. Atualmente pesquisadora de Pós-Doutorado (PNPD-CAPES) na linha de Urbanismo Contemporâneo, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Rio Grande do Sul, Brasil.



Figura 1 - Cartaz Explor-Ações Urbanas, errar no limiar, 2016-2017, disciplina oferecida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), FAUrb/UFPel. Fonte: autora.

O biólogo, sociólogo e urbanista Patrick Geddes, no início do século XX, começou a falar de cidade em evolução, de cidade como órgão independente, um organismo que pode crescer como um sistema autônomo, com regras que nunca foram tratadas nas leis do urbanismo, mas antes o resultado da evolução biológica e do território humanizado.

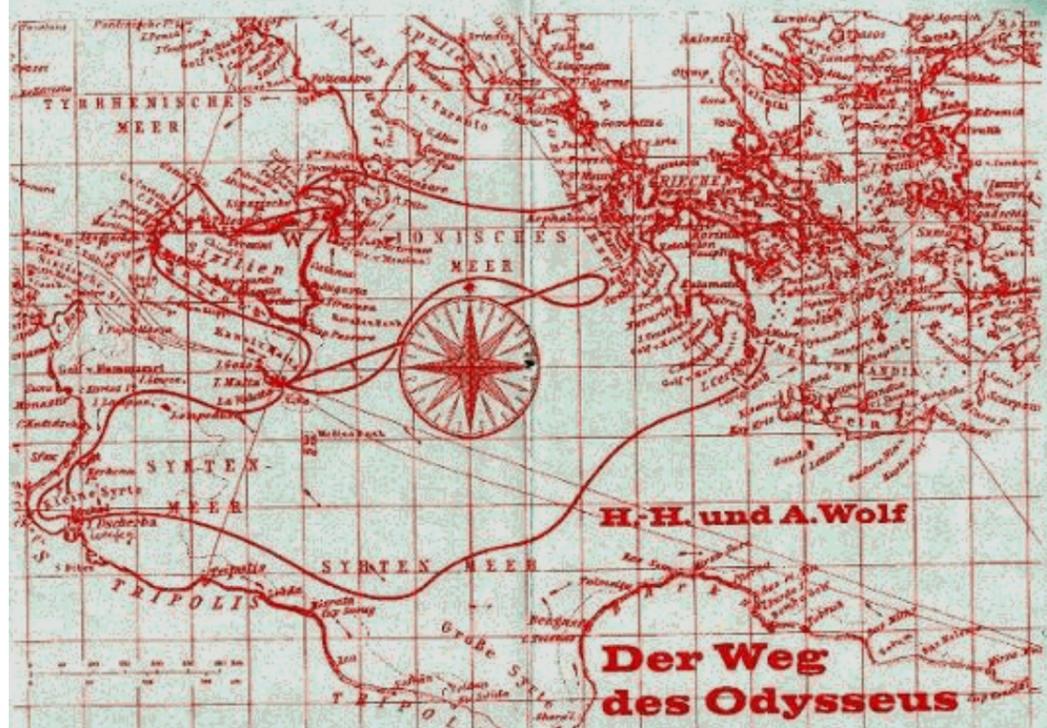
As cidades são desenvolvidas de baixo para cima de forma incremental, mas o planejamento se dá a partir de cima, assim o projeto acaba por ser uma pequena parte de um desenvolvimento orgânico muito maior.

Os planos para cidades ideais não nascem com uma lógica geradora de processos em devir, eles são projetados em uma única peça. A noção de fruto imaturo nunca é levada em conta (GEDDES 1915).

Nesta visão, Geddes se colocou na *Outlook Tower* (Câmara Obscura em Edimburgo²), uma estrutura que poderia servir como observatório e laboratório cívico, para pensar como entrelaçar o pensamento com a ação, a ciência com a prática, a sociologia com a moral, etc. O lema era "conheça a sua cidade!". Para isso é necessário observá-la de fora e de dentro.

² Combinando uma câmara obscura de seis andares e uma torre de observação, este farol de estilo em Edimburgo é considerado o primeiro laboratório de sociologia do mundo, concebido como um modelo para preservar um edifício antigo e também como um espaço de antecipação, um conservatório de história local, museu de engenharia civil, site educacional e memorial onde se pensava sobre o meio ambiente através de vários pontos de vista, ópticos e temáticos. G. Paba dall'outlook tower alla Casa della Città, La Nuova Città, Fondazione Michelucci, Serie nona n. 1 - novembre 2013.

Figura 2 - Mapa do hipotético percurso cumprido por Ulisses, reconstruído pelo Prof. Wolf Hartmut Hilbertz onde os lugares são reconstruídos segundo o reconhecimento da geografia e a hipótese dos ventos de navegação. Fonte: Hans-Helmut Wolf, Armin Wolf, Der Weg des Odysseus Gebundene Ausgabe, 1968.



O errar voluntário, a herança, a transumância, o vagar sem rumo como forma de conhecimento e aventura, são na história os relatos dos poemas épicos de peregrinação como a *Odisséia*, atribuída a Homero. A obra é uma coleção de contos das primeiras derivas dos navegantes pelo Mar Mediterrâneo, onde o hipotético percurso dos lugares contados é o fruto de derivas épicas. A viagem é a reflexão e a projeção no imaginário das explorações realizadas em regiões novas e remotas por marinheiros de Creta e Micenas - fenícios que trouxeram de volta, além de mercadoria, contos extraordinários de costumes estranhos e aventuras fantásticas e até mesmo o desejo da pesquisa, a curiosidade e a liberdade.

A teoria da deriva, ligada a uma condição deliberadamente poética procurada e ligada à cidade, nasceu em Paris nos anos 50³. Durante o século anterior a cidade francesa tinha sofrido grandes transformações, as ruas estreitas e pitorescas, lugar da resistência do povo durante a Revolução Francesa (1789 – 1799), foram substituídas por grandes avenidas e fachadas monumentais pelo onipotente desenho urbano do prefeito Georges-Eugène Haussmann (entre 1852 e 1870). Os trabalhos foram principalmente a liberação do tecido urbano para facilitar manobras militares, abrindo 165km de novas ruas, reorganizando a renda fundiária indo a delinear as áreas e as classes sócias, o centro foi tomado pela representante arquitetura burguesa, a periferia pelos subúrbios populares. Na cidade de Paris, onde o povo derrubou o governo, mais de uma vez na história, reivindicando os direitos dos homens como cidadãos, queriam ter a certeza de que essas mudanças revolucionárias sociais e políticas não fossem repetidas.

Foram expropriadas muitas casas do centro de Paris para realizar o plano de demolição de uma grande parte dos edifícios mais centrais em favor da higiene, que traçava a ordem e o controle exigido por Napoleão III. A estrutura social do centro da cidade se viu assumindo a imagem da burguesia em edifícios e praças monumentais. As classes mais pobres, que antes viviam em estreito contato com outras classes, foram expulsas para os subúrbios de Paris, transformando a cidade em uma estrutura sociogeográfica⁴,

3 Sem mencionar as experiências nos anos 20 das deambulações e desterritorializações do grupo Dadaísta e as “caminhadas” dos Surrealistas, que já haviam reconhecido no errar uma forma de anti-arte cheia de possibilidades expressivas.

4 Esquemáticamente, os edifícios antes de Haussmann podiam ser considerados um retrato da hierarquia social parisiense: no segundo andar habitava a burguesia, no terceiro e no quarto os funcionários e empregados de algum grau, funcionários de baixo nível no quinto, funcionários, estudantes e pessoas pobres em geral no sótão. Desta forma, todas as classes sociais vivendo lado a lado no mesmo edifício.



Figura 3 - Navegando Pelotas, mapa do percurso realizado entre agosto 2016 e março 2017, em sobreposição ao mapa do Mediterrâneo e das aventuras das Odisseias de Ulisses. Fonte: autora, 2017.

ainda presente na contemporaneidade, que separa em áreas da cidade a antiga configuração de mistura entre pobres e burgueses.

Nos anos que seguiram, artistas e escritores começaram a manifestar o mal-estar nessa cidade com desenho tão rígido, e não só se alimentaram de certo ceticismo sobre mudanças drásticas e totalitárias, como também já estavam à procura de uma fuga. Os impressionistas começaram a sair nas ruas, preferindo sujeitos e paisagens da vida cotidiana; os surrealistas, influenciados pelo livro *A interpretação dos sonhos* de S. Freud, embarcaram na viagem introspectiva da mente humana. A reavaliação da componente pré-racional e irracional da criatividade humana e a libertação dos impulsos inconscientes: a rejeição da lógica e gargalos da civilização em favor de uma total liberdade de expressão.

Guy Debord, em 1954, formula a teoria da deriva:

O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos (DEBORD, Guy. Apud JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003, p. 17)

Entre os diversos procedimentos situacionistas,

A Deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (DEBORD, 1958, p.87).

Figura 4 - Brincar na cidade com a cidade.
Fonte: autora, 2016.



Acerca de dez anos atrás aprendemos a deambular com Francesco Careri⁵, autor do livro *Walkscapes, o andar como uma prática estética*⁶. Quando eu era uma estudante da faculdade de arquitetura, conheci ele em seu primeiro curso de caminhadas em Roma, chamado *Arti Civiche* (em honra de Patrick Geddes). Desde então andei com ele, meu professor, em várias ocasiões, por muitos anos em Roma, mas também em Viena, Nápoles, Montevidéu, Valparaíso e João Pessoa.

Entre agosto de 2016 e Março de 2017, reuni uma pequena tribo que me levou a atravessar a cidade de Pelotas (Brasil) numa experiência de ir a se perder. Atravessamos o perímetro exterior, o limiar, coreografamos o espaço urbano com nossos corpos, em um jogo coletivo que gerou uma imagem fabulosa da cidade. A ocasião foi proposta por mim como “Explor-Ações Urbanas, errar no limiar” (figura 1), disciplina oferecida no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), FAUrb/UFPeL.

Um convite para deixar o conforto das salas da universidade, para conhecer de dentro a cidade, suas nuances e suas contradições. Nós exploramos a borda em um errar voluntário ao longo de cerca de 50 km, os pontos de reuniões mudavam de semana em semana, caminhamos na chuva ou no sol, durante o inverno e durante o verão. O ponto de encontro foi mudando ao longo do percurso, bem como a conformação dos participantes e a intensidade emocional da experiência.

Errar é para mim uma oportunidade dupla: por um lado, o vagar sem rumo é capaz de nos empurrar para além das nossas próprias limitações (física e psicológica), por outro, nos dá a oportunidade de sermos capazes de cometer erros, tropeçar para sermos

⁵ Francesco Careri (Roma, 1966) é arquiteto e professor do Departamento de Estudos Urbanos, do Laboratório de Projetos e do curso de Artes Cívicas da Faculdade de Arquitetura da Università degli Studi Roma Tre, um curso totalmente peripatético em que se caminha interagindo *in situ* com os fenômenos urbanos emergentes; desde 2011, é diretor do Programa de Pós-Graduação “Artes arquitetura cidades” da mesma universidade. Foi cofundador, em 1995, do Laboratório d’Arte Urbana Stalker/Osservatorio Nomade e é autor do livro *Caminhar e parar* (versão brasileira: Editora G. Gili, São Paulo, no prelo), que dá continuidade ao livro anterior *Walkscapes - O caminhar como prática estética*, publicado em 2013 pela mesma editora, e do livro *Constant. New Babylon, una città nomade* (Turim, Testo & Immagine, 2001).

⁶ O andar como ato cognitivo e criativo capaz de transformar simbólica e fisicamente tanto o espaço natural como o antrópico. Este livro narra uma história da percepção da paisagem através do ato de caminhar: do nomadismo primitivo às vanguardas artísticas do começo do século XX, da Internacional Letrista à Internacional Situacionista, do minimalismo à *land art*. Francesco Careri revisa algumas das propostas históricas que conceberam o ato de deambular não só como uma ferramenta de configuração da paisagem, mas como uma forma autônoma de arte, um instrumento estético de conhecimento e de modificação física do espaço atravessado, que se transforma em intervenção urbana.



Figura 5 - Jogos e alimentação no ato nômade performático.
Fonte: autora, 2016.

Figura 6 - Brincar na cidade com a cidade.
Fonte: autora, 2016.

capazes de andar novamente adiante, contanto que você nunca mais voltará atrás.

Errar

A aproximação lúdica-construtiva é o espírito com o qual realizamos este errar voluntário, uma fuga da estrutura acadêmica, uma ocasião para passar o tempo de forma coletiva, entrando com nossos corpos na dimensão urbana, em um evento de estimulação contínua, para viver suas ruas. Descobrir os lugares onde nunca havíamos passado, descobrir as conexões informais feitas de trilhas, mais além do concreto, ouvindo as vozes e os silêncios de quem habita esses territórios, observando seus movimentos, explorando seus lugares mais remotos e desconhecidos.

A partir do culto do capitalismo, da produção e do consumo que Agamben (2007) descreve, com as mesmas regras de qualquer religião, na qual o sagrado permanece junto à capacidade de criar culpas, nos opusemos de forma ociosa, lúdica e sem sentido de culpa alguma. Essa cisão radical que se cria na esfera do sagrado capitalismo se contrapõe ao mundo meramente humano, onde subsiste a maioria das pessoas, o mundo fora do tempo do trabalho, onde é consentido ser simplesmente pessoas.

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas ao usufruto ou gravadas de servidão. Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente ‘sagradas’ ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas ‘religiosas’). (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Nos propusemos a romper com essa religião, decidimos voltar a ser homens e mulheres comuns. Assim profanamos a cidade. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. Na experiência, o jogo do errar se apresentou como estratégia para reconciliar ao uso comum algo que havia sido consagrado ao sacro.

A reapropriação do espaço e do tempo da cidade. Um ato performativo que envolve a preparação física e mental, a hipersensibilidade a estímulos, nesse cruzamento lento do território, na condição de contato direto com o ambiente físico e humano. Segundo

Benveniste (apud Sperber, 2009), cada religião tem em si sempre o mito e o ritual, onde o mito conta uma história e o ritual implementa o culto; neste contexto, o jogo permite que você possa quebrar essa relação gerando mitos sem ritos (*jocus*) ou ritos sem mitos ou jogos de ação (*ludus*).

O jogo tem, nesse sentido, uma grande importância, pois permite ao ser humano tornar-se agente de seu conhecimento progressivo, formulando imagens, usando símbolos e o imaginário, a fabulação ou diretamente a pulsão de ficção (SPERBER, 2009, p. 67).

O brinquedo é aquilo que pertenceu - uma vez, agora não mais - à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica. Mas sendo assim, a essência do brinquedo (aquela alma do brinquedo que Baudelaire diz ser o uso do brinquedo até sua mesma destruição) é, então, algo eminentemente histórico: aliás, por assim dizer, é o Histórico em estado puro.

Pois, em nenhum lugar como em um brinquedo, poderemos captar a temporalidade da história no seu puro valor diferencial e qualitativo [...]. Aquilo que o brinquedo conserva do seu modelo sagrado ou econômico, aquilo que deste sobrevive após o desmembramento ou a miniaturização, nada mais é que a temporalidade humana que aí estava contida, a sua pura essência histórica. O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular; [...] o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente - jogando, pois, tanto com a diacronia quanto com a sincronia - presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o uma vez e o agora (AGAMBEN, 2005, p.86).

Se errar é humano [...] é um aforismo para expiar erros e sentimento de culpa, enquanto eles são esporádicos, em um futuro do *homo ludens* podemos concluir que o vagar, o errar pode se tornar uma experiência fundamental para conhecer o território em que vivemos e pretendemos agir. Em uma escala de corpo a corpo, o vislumbre do errar passa a acreditar que a experiência é capaz de inovar o passado, e este tanto esse toma espaço e consciência de quem comigo atravessou Pelotas, no nosso imaginário futuro e presente, podemos contar com outro aforismo [...] *ludus humanum est!*

O jogo, portanto, é uma oportunidade para reduzir o tempo histórico na atualidade, uma manipulação instantânea em que passado e presente são condensados, se aproximam e, acima de tudo, podem ser manipulados de forma criativa. No livro *Homo Ludens*, publicado em 1938, o historiador holandês Johan Huizinga examina o jogo como fundamento de toda a cultura e da organização social. Este texto irá afetar vários movimentos culturais, incluindo o Situacionismo. Em 1976, Constant Nieuwenhuys disse:

O *Homo Ludens* vai querer transformar e recriar esse ambiente e este mundo de acordo com as suas necessidades. A exploração e a criação do ambiente, então, coincidem, porque o *Homo Ludens*, criando seu território para explorar, irá a explorar a sua criação (NIEUWENHUYS apud CARERI, 2003, p. 36).

Nós deambulamos por essa linha tênue entre a cidade e o campo, entre os subúrbios e os pântanos, um circunvagando a cidade de Pelotas em seu limite geográfico-urbano. Subtraindo do capitalismo a coisa mais sagrada, o tempo. Decidimos perder tempo



para ganhar espaço (TALOCCHI; MUZZONIGRO, 2012).

A possibilidade de ter tempo disponível para o jogo na cidade significa que você pode visualizar a hora atual como condensações espaciais e humanas, uma oportunidade atemporal e a-histórica de viver o contexto urbano de Pelotas. Um retorno à condição primordial onde as regras e os processos são ditados no instantâneo, onde os caminhantes podem gerar uma narrativa da cidade que leva em conta não só o conhecimento acumulado, não só a única experiência corporal, mas a sensação de que a passagem lenta faz com que tenhamos a possibilidade, através do jogo, de escapar do tempo para entender o contemporâneo. Agamben (2009) diz que é realmente contemporâneo o que não coincide perfeitamente com o seu tempo ou o que não se adapta às suas reivindicações e é, portanto, neste sentido, desatualizado; mas, através dessa lacuna e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender seu tempo.

É preciso sentir-se inadequado, fora da zona de conforto, para perceber o nosso contemporâneo? O que podemos dizer com certeza é que o errante, ou o caminhante, ou transurbante, como você preferir chamá-lo (a menos que você não chame de passeio), é um jogo que nos permite experimentar a cidade de forma direta. O ponto certo de desconforto, capaz de nos projetar em um estado de leveza (espacial e temporal), capaz de nos posicionar na experiência da cidade neste tempo e neste espaço ou fora dele, reconhecendo nela todos os elementos e forças que estão presentes. Uma narrativa definitivamente contemporânea, em uma visão imaginária e fantástica, que muitas vezes incorpora o mais relevante e o mais trágico da realidade.

Figura 7 - Jogar com os objetos encontrados, profanar fisicamente o território, ato performático contínuo de sobrevivência urbano-nômade à chuva. Fonte: autora, 2016.

A metodologia proposta foi a deriva urbana, o andar sem rumo e seus princípios de ação elaborados por Careri⁷:

*Ouvir a intuição e desejo
Entrar na condição de tropeçar
Perder tempo para ganhar espaço
Disponibilidade ao indeterminado
Construir um campo relacional
Mudar, salutar
Sempre deixar um final aberto*

A deriva como técnica do andar sem rumo, da passagem rápida por ambiências variadas, tendo como motivação a cidade, sua visualidade, seus conflitos e tensões, instiga a reflexão crítica sobre as tensões atuais que organizam a cidade, sua imagem e possíveis identidades. O conceito de desvio está indissoluvelmente ligado a reconhecer a natureza e os efeitos psicogeográficos dela na afirmação de um comportamento lúdico-constructivo. A deriva como forma de vivência e método para romper com a racionalidade das representações dos espaços dominantes.

O local onde este jogo ocorreu foi o limiar de Pelotas. O limiar como um espaço entre os entres, um espaço de diferença que permite a abertura de novos instintos, ou melhor, instintos perdidos, a capacidade de atravessar os limites.

Um limite só pode ser atravessado, designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, de similaridade e de diferenças, interior com exterior, é algo que é de um dos lados da fronteira que separa o interior a partir do exterior: é o mesmo contorno, a tela que é a membrana permeável entre o interior e o exterior.

No caso do limiar urbano, ele pode ser definido como qualquer coisa que não é centro, essa cisão entre o que é cidade e o que não é.

Se o centro institucional, comercial, representante da cidade, é um lugar conhecido para a maioria das pessoas (mas nem todas), pelo contrário, como em qualquer cidade do mundo, os subúrbios são o limite no qual o tecido fragmentado se dilui em uma metamorfose das terras e das pessoas que estão nesses territórios.

Os espaços de limite são aquelas terras limiar, indecisas, ambíguas, instáveis, híbridas, onde é possível repensar a relação entre as partes e, por outro lado, habitá-los com a prática, é a oportunidade de criar uma ligação entre os olhos, o corpo e o espaço, entre a alteridade. O espaço de fronteira entre dois mundos distintos não deve ser pensado como uma linha nítida e decidida, mas sim como uma espessura (ZANINI, 1997).

Em qualquer caso, um espaço que, por sua separação formal do resto do mundo, apresenta, ao mesmo tempo, uma esfera de instabilidade e possibilidade. "Pense na margem como uma espessura, e não como uma linha. Pense na margem como um campo de pesquisa sobre a riqueza que vem em si reunida pelos diferentes ambientes". (CLÉMENT, 2004, p. 62).

A escolha de atravessar o limiar da cidade - o que limita e define a transição entre áreas urbanas e não-urbanas -, esse limite que vê o potencial da cidade chegando, ainda não cumprindo com a imagem máxima, e olha entediado a uma campanha que se destina a ser cidade.

⁷ Metodologia elaborada pelo Prof. Francesco Careri, Prime parole per una metodologia della deriva, 2013. Disponível em <<http://articiviche.blogspot.com.br>>.



Nesta dicotomia, o cruzamento significava observar o campo das transformações mais eminentes: a expansão da cidade. Seu crescimento frenético, no caso de Pelotas, significa especialmente subtrair águas superficiais para terraplanar com aterros.

A deriva revelou um território descontínuo em expansão, um perímetro irregular de bairros satélites onde a vida é reduzida quase a uma parada. A cartografia dos lugares banais, dos encontros fugazes, da criação de um mapa de afectos, das relações e das forças que nela apareceram durante o caminho e que com ela provocaram sentimentos e imaginários, é o resultado final desta experiência físico-prática.

O objetivo desta proposição não é tanto a transcrição de um território segundo ferramentas tradicionais, mas o atravessamento pela criação de uma cartografia subjetiva, de um mapa psicogeográfico.

A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento dos indivíduos (DEBORD, 1955, apud JACQUES, 2003). Nesse sentido, com a psicogeografia, os situacionistas estavam tentando criar uma metodologia diferenciada para a análise do espaço urbano, ao contrário dos urbanistas modernos, que baseavam seus estudos nas leis universais.

Para os situacionistas, o lúdico não era apenas o fim a ser alcançado pela psicogeografia, era antes o meio para se conseguir explorar as cidades. O jogo seria ao mesmo tempo utilizado para apreender o espaço e criar uma forma mais lúdica de utilização do mesmo.

Essa passagem lúdico-constructiva no território real vai gerando uma cartografia subjetiva. O processo de formação se refere à complexa configuração das formas de funcionamento do subjetivo como forma de conhecimento, que inclui as mais diversificadas possibilidades, onde conexões e rupturas são o palimpsesto experiencial das caminhadas.

O que interessa no estudo com essas configurações são as interferências e os agenciamentos das relações de força e as forças liberadas nessas relações (política), os critérios de referência produzidos a partir delas, que permitem ao sujeito relacionar-se consigo mesmo e com os outros (ética). A geração de um sentimento ético e político, de alguma forma cívico.

A cartografia enquanto método de pesquisa, formação de uma ética-estética, tem uma série de particularidades, é um método que não se aplica, mas se pratica. Não há um conjunto de passos abstratos a serem aplicados a um objeto de estudo, pois a cartografia é um método em processo de criação, coerente com a processualidade daquilo que se investiga.

Figura 8 - A cidade limiar, comunidade de pescadores embaixo da ponte desativada Alberto Pasqualini em direção à Rio Grande. A comunidade em risco de remoção mora há anos na beira do canal São Gonçalo. Fonte: autora, 2016.

Figura 9 - El camino no es el camino... Geração de uma cartografia pelotense, atravessando territórios atuais. Fonte: autora, 2016.

A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática em um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real (DELEUZE, 1995, p. 21).

Ela se apresenta como um método que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto, a ideia do método cartográfico em pesquisas de campo e no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. Não se trata de buscar uma teoria geral, mas de contar com uma apreensão no sentido de ter receio, ou preocupação, e também pressentimento, percepção, ficar atento ao entorno, desenvolver novas sensibilidades, conectar-se de alguma forma ao tempo da contemporaneidade.

O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo.

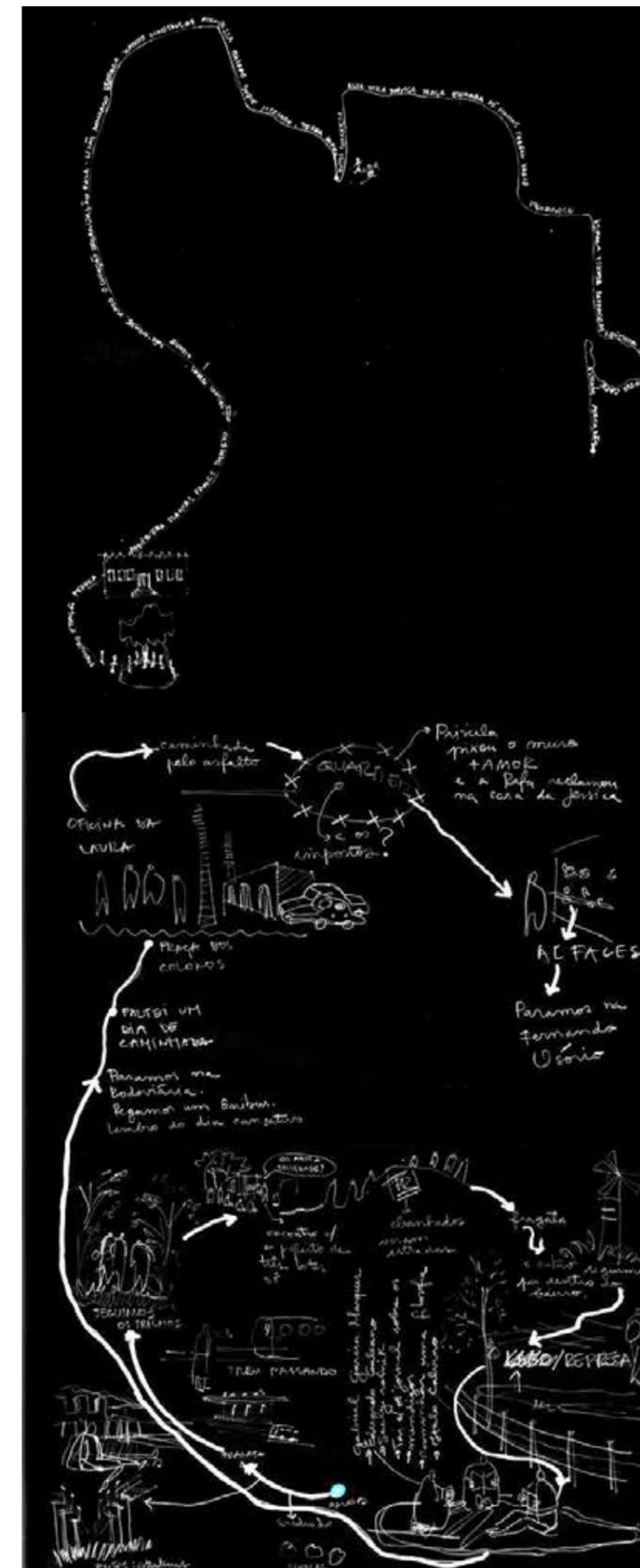
Cartografar é, portanto, habitar um território existencial. Na cartografia, o manejo da experiência daquilo que acontece não se dá pela via do controle, mas pela via do cuidado e do cultivo para que ela aconteça em sua efetiva expressividade.

A cartografia se apresenta como ações do habitar, ela significa acessar o plano coletivo de forças que compõe o território, ultrapassar os limites impostos, voltar a ser caminantes e nômades da terra, sentir-se livre e transitar nela.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (ROLNIK, 1989, p.15-16).

Nesta perspectiva a pesquisa como experiência não é uma mera aplicação de teorias ou a execução de procedimentos técnico-metodológicos prescritivos. A experiência, a pesquisa cartográfica não separa teoria e prática, espaços de reflexão e de ação. Conhecer, agir e habitar um território não são experiências separadas e distantes. A proposta da cartografia é que o pesquisador se inclua no território, componha sua paisagem, acompanhe os seus ritmos e processos, numa posição de atenção ao acontecimento para captá-lo em sua expressividade e singularidade.



Figuras 10 - Mapa cartográficos da aluna Taiana Pitrez Tagliani. Fonte: autores, 2017.

Figuras 11 - Mapa cartográfico do aluno Gustavo Oliveira. Fonte: autores, 2017.



Figura 12 - Atravessamento do Rio Pelotas. Fonte: autora, 2017.

Figura 13 - Prática de expressão corporal durante o atravessamento, coordenada pela Prof. Laura Backes. A pré-apropriação espacial e física passa pelo corpo e sua subjetividade. Fonte: autora, 2017.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGABEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. O capitalismo como religião. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CARERI, F. Constant: New Babylon, Una Città Nomade. Turim: Testo & Immagine, 2001.
- CARERI, F. Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Editora G. Gili, 2003.
- CLEMENT, G. Manifest du Tiers paysage. Paris: Editions Sujet/Objet, 2004.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1995.
- GEDDES, P. (1915) Cities in Evolution, Williams and Norgate, London. Em português Cidades em evolução. São Paulo: Papirus, 1994.
- GENETTE, G. Figures. Rhetoric and structuralism, Seuil, Paris. 1966.
- HUIZINGA, J. Homo ludens. O jogo como elemento da cultura. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ROLNIK, S. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SPERBER, S. Ficção e razão. Uma retomada das formas simples. São Paulo: HUCITEC- FAPESP, 2009.
- TALOCCI, G.; MUZZONIGRO, A. Chi Perde Tempo Guadagna Spazio, ovvero: Spazi e Tempi di Reciprocità tra São Paulo, Salvador de Bahia e Nicosia. In: Lo Squaderno. n°26, 2012. p. 77-79. Disponível em <<http://www.losquaderno.professionaldreamers.net/wp-content/uploads/2012/11/losquaderno26.pdf>>. Acesso em: 18 Jul. 2017.
- ZANINI, P. Significati del Confine. I limiti naturali, storici, mentali. Milano: Bruno Mondadori, 1997

Figura 14: Modelos de cidade contemporânea, de um lado os prédios dos condomínios Minha Casa, Minha Vida, ainda não entregues, são vigiados para evitar a ocupação; do outro lado da rua a comunidade Dunas representa uma das situações de instabilidade e precariedade mais reconhecida de Pelotas. Figura 15: Plantações urbanas intensas, casa de um habitante da periferia de Pelotas que desenvolve uma horta vertical para a produção de alface e morango. Figura 16: Os caminhantes, percorrendo a estrada do Engenho, antigo percurso chamado "Passo dos Negros" que lembra a passagem dos escravos para as charqueadas (lugar de produção do charque) até o centro da cidade. Fonte: autora, 2017. Fonte: autora, 2017.

VIABILIZAR OU INVISIBILIZAR?¹

Uma crítica feminista à cidade

Shirley Terra Lara dos Santos²

Resumo

A partir do ponto de vista feminista interseccional serão exemplificadas algumas práticas urbanas atuais que estão servindo a favor da violência urbana contra a mulher brasileira. Desde o início da formação das cidades, as mulheres – de diferentes cores, classes e sexualidades – são oprimidas dentro e fora de suas residências, seja pela sua estrutura familiar ou pela sociedade culturalmente naturalizada a perceber a mulher como objeto sexual e de conquista. Porém cabe a nós profissionais de arquitetura e urbanismo - responsáveis socialmente pela idealização e projeto das cidades – refletirmos sobre as formas e práticas adotadas por nós, que vêm contribuindo e oportunizando as vivências hostis, agressivas e violentas entre cidade e a mulher. Segregação urbana, mobilidade – transporte público, desenho das vias, iluminação pública, assim como legislação, equipamentos e mobiliário urbano, serão apontados aqui como possibilidades de transformação social.

Palavras-chave: feminismo, cidade, mulher.

Abstract

From the intersectional feminist point of view, some current urban practices that are serving urban violence against Brazilian women will be exemplified. From the beginning of the formation of cities, women - of different colors, classes and sexualities - are oppressed inside and outside their homes, either by their family structure or by the culturally naturalized society perceiving the woman as a sexual object and conquest. However, it is up to us architecture and urban planning professionals - socially responsible for the idealization and design of cities - to reflect on the forms and practices adopted by us, which have been contributing and opportunizing the hostile, aggressive and violent experiences between city and woman. Urban segregation, mobility - public transportation, road design, street lighting, as well as legislation, equipment and urban furniture, will be mentioned here as possibilities for social transformation.

Keywords: feminism, urbanism, woman.

¹ Artigo originalmente escrito para a disciplina “Estudos Antropológicos de Gênero e Teoria Feminista”, ofertada pelo Departamento de Antropologia e Arqueologia - DAA - ICH/UFPel. Ministrada pelas professoras Flávia Rieth, Loreadana Ribeiro e Lori Altmann, em 2015.

² Feminista, Graduada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFPel.
Email: ssantosufpel@gmail.com.



Em 1961, Jane Jacobs – jornalista americana – já alertava sobre a insegurança percebida cotidianamente nas ruas das grandes cidades, é internacionalmente reconhecida como precursora na crítica ao planejamento urbano, arquitetura e, conseqüentemente desenho urbano “ortodoxo moderno”. Jacobs denuncia, desde então, traçados urbanos que concretizava a “anti-cidade”, ruas e arquitetura hostis à vida humana e em comunidade. Autora de um manifesto de mais de 500 páginas, que evidencia a discussão e defesa sobre cidades que promovam a autonomia dos bairros, onde esses sejam “acolhedores” e “voltados para si mesmos”. A força da teoria sobre a cidade que estava em crescente formação em meados do século XX, não poderia ser tão atual, até hoje o olhar de Jacobs é considerado por estudos que buscam uma prática profissional mais humana e sensível às diversidades que compõem as grandes cidades. Não é capacidade exclusiva do arquiteto e urbanista a percepção sobre os “poderes” que ordenam e planejam as cidades, o mercado capitalista e a política neoliberal que veem transformando as ruas em um grande cenário publicitário de ambientes urbanos labirínticos que são a expressão visual e literal da palavra hostilidade.

Porém, ainda assim, poucos são os profissionais que tomam para si a responsabilidade sobre a violência, segregação, saúde urbana –entre outras pautas dos movimentos sociais- na hora de projetar e pensar a cidade. Idealizar a cidade, dizer-se planejador urbano, ditar leis, diretrizes e planos urbanos, sem ter a consciência sobre os impactos sócios econômicos e culturais que as nossas decisões sobre a materialidade urbana é no mínimo, irresponsável, além de contradição ética profissional. Segundo Maricato, 2013:

As cidades são o principal local onde se dá a reprodução da força de trabalho. Nem toda a melhoria das condições de vida, é acessível com melhores salários ou com melhor distribuição de renda. Boas condições de vida dependem, frequentemente, de políticas públicas urbanas – transporte, moradia, saneamento, educação, saúde, lazer, iluminação pública, transporte, coleta de lixo, segurança. Ou seja, a cidade não fornece apenas o lugar, o suporte, ou o chão para essa reprodução social. Suas características e até mesmo a forma como se realizam fazem a diferença. (MARICATO, 2013)

A defesa de Ermínia Maricato confirma a necessidade de desenvolver uma nova lógica de política e cultura, de atentar ao compromisso profissional para a potencialização de práticas urbanas que produzem espaços, sendo assim, vetores de transformações sociais.

Como praticar uma arquitetura e urbanismo que venham a viabilizar as mudanças que as lutas sociais tanto reivindicam? A partir da perspectiva político feminista, acredito que possamos atender diferentes pautas dos movimentos que abarcam as urgências do ambiente urbano. Portanto, manifesto aqui, a defesa de propormos cidades “feitas para mulheres”. Alguns acharão essa ideia redundante, absurda, outros até mesmo, preconceituosa, afinal as mulheres já conquistaram o mercado de trabalho, somos

Figura 1 - As ruas sem visuais para o pedestre se tornam hostis e inseguras, diferente de quando damos usos aos terreos das edificações, trazendo à via pública movimento transeuntes e maior segurança.
(a) Vias públicas de bairro sobre da cidade de Vila Velha/ES. Fonte: Google Street View, 2015.
(b) Vias de acesso de condomínio residencial fechado na cidade de Campo Grande/MS. Fonte: Blog Urbanidades, 2015.)

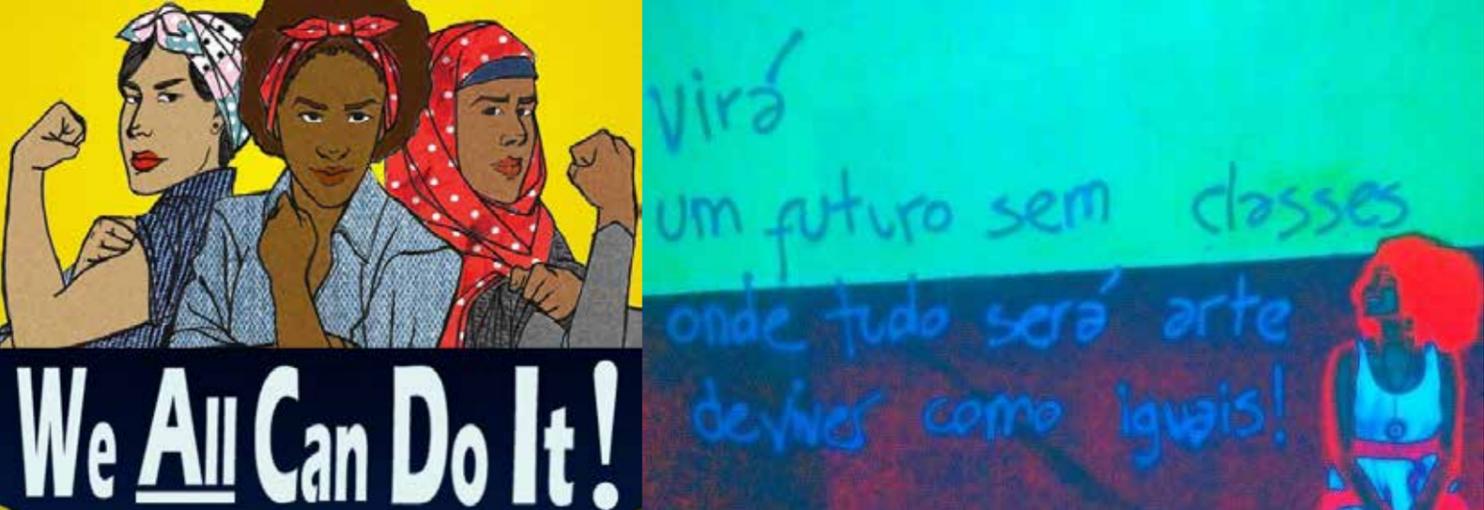


Figura 2 - Cartaz - "We all can do it!" (todas nós podemos), exemplifica sobre a união das diferentes mulheres em prol da luta feminista, sem invisibilizar as suas diferenças. Fonte: Google Imagens, 2015.
 Figura 3 - Foto de mulher em frente à pilação a respeito da luta de classes. Fonte: Google Imagens, 2015.

atualmente 57% da população brasileira. Mesmo assim, sigo na minha defesa, e vamos primeiro desconstruir algumas socializações a cerca do que é "ser mulher" e sobre o movimento feminista.

Feminismo Interseccional: contexto e política feminista

Sobre o movimento feminista é importante salientar que é um movimento que pode ser compreendido e estudado por diferentes vertentes. Visto que a mulher é discriminada, violentada e oprimida desde os tempos ancestrais em diversas culturas e distintas maneiras. Sendo assim é preciso ter um recorte de tempo/cultura para contextualizar "qual feminismo" está sendo abordado. Neste artigo, a perspectiva feminista interseccional, considerada uma das ondas feministas da contemporaneidade. Portanto, é importante a reflexão para quais e por quais mulheres o feminismo luta, tendo como pauta principal a luta das mulheres descolonizadas (negras, indígenas, latinas, mestiças), mulheres LBT's (lésbicas, bissexuais, transexuais, ou seja, não heterossexuais/cisgêneras), com recorte de classes (contra a atual estrutura social de classes). Segundo Djamilia Ribeiro e Audre Lorde, é construído este discurso:

É sabido que existem vários feminismos, que o movimento é diverso e heterogêneo. Existem várias vertentes, perspectivas, modos de atuação. Feminismo não é dogma, se constrói todos os dias, é um movimento em aberto. Eu me sinto contemplada pelo **feminismo interseccional, ou seja, de não existir primazia de uma opressão sobre outras, já que todas são subordinadas a mesma estrutura** [...] (RIBEIRO, 2015)

Segundo (Lorde, 1938): Da minha participação em todos esses grupos, aprendi que opressão e intolerância de diferenças aparecem em todas as formas e sexos e cores e sexualidades — e que entre aqueles de nós que compartilham objetivos de libertação e um futuro viável para nossas crianças, não pode existir hierarquia de opressão. Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo. (...) E quando elas aparecem para me destruir, não demorará muito a aparecerem para destruir você. (LORDE, 1938)

Ou seja, ao pensarmos para qual mulher queremos construir a cidade, é preciso entender que todas as mulheres sofrem opressões, porém, diferentes opressões. Os índices de violência contra a mulher, dependendo de qual mulher se trata, são diferentes, é preciso então, a conscientização de que a partir da atual estrutura social patriarcal, capitalista, racista e LGBTfóbica, há diferentes lutas a traçar, em prol de um objetivo único. Então, desconstruir a ideia de "mulher" que é socializada pelos dogmas religiosos, padrões midiáticos, heteronormativismo, heterossexualismo e círculos

personais, é fundamental para proposta de espaços públicos que venham a contribuir para o empoderamento e futura emancipação e libertação da mulher brasileira.

O feminismo interseccional propõe então, uma luta unificada, mas diversa, entre essas distintas mulheres que sempre estiveram à margem social, um feminismo que atenda apenas a uma "categoria" de mulher, não o representa.

Espaço Urbano: movimento LBT's e as implicações das doutrinas religiosas nas diretrizes urbanas

De acordo com (Nicholson, 2000): Precisamos entender as variações sociais na distinção masculino/feminino como relacionadas a diferenças que vão "até o fundo" — aquelas diferenças ligadas não só aos fenômenos limitados que muitas associamos ao "gênero (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de se entender o corpo." (Linda Nicholson, 2000)

A respeito das lutas sociais dos LBT's*, alguns dados: o GGB (Grupo Gay da Bahia) diz que a cada 28 horas, um LBT's* morre no Brasil. Sendo que a taxa de expectativa de vida de uma mulher transexual é de 35 anos. (SAMMARCO, 2013). Pesquisas apontam que se nada for feito a respeito da qualidade de vida das mulheres transexuais, as taxas de morte por transfobia, falta de saúde e péssimas condições de habitação-trabalho, só irão aumentar. A sociedade como um todo é responsável pela falta de cidadania que proporciona a essas mulheres. Guetos urbanos são constituídos, turismo sexual legalizado, bairros e comunidades são espacialmente destinados a essas mulheres LBT's*. Precisamos nos atentar a essas questões quando planejarmos as cidades, não é porque "sempre foi assim", que algumas decisões devem ser mantidas. Mulheres lésbicas, bissexuais e principalmente, transexuais, vivem à margem da sociedade a décadas, e nada é feito, a respeito de políticas urbanas. Os projetos urbanos são ainda idealizados por um discurso e realidade patriarcal, heteronormativa, sexista e branca. Baseado em argumentos estritamente de origem religiosa, temos a nossa ciência autorizada a naturalizar sexismos e que se não forem desconstruídos na prática, poucos avanços serão conquistados em relação à segregação urbana. Como pensar uma cidade que atenda às mulheres LBT's* se elas se quer são consideradas mulheres pela legislação? Se as políticas para educação sexual ainda não consideram a sexualidade da mulher lésbica, ao informarem suas jovens? Como incluir essas mulheres, totalmente invisíveis, ao pensar a cidade formal - visível? Toda a cidade tem o seu "gueto", sua zona de prostituição, zona residencial, zona comercial e etc, definidas e regulamentadas nos seus planos diretores, não é mesmo? Mas definidas por quem?! Muitos profissionais fazendo uso da atribuição de urbanista são aqueles que definem esses zoneamentos quando descartam algumas áreas da cidade em prol de especulação imobiliária ou quando direcionam o crescimento da cidade para uma direção específica por ordem de "outros poderes". Visibilizam áreas da cidade, em detrimento de outras, sendo coniventes com a segregação social, e com a formação dos guetos. Portanto autorizam e propõem espaços urbanos com a cabeça de homem, cissexual, branco de classe média, como lhe é ensinado nas universidades, onde dificilmente se projeta uma cidade segura para população LBT que vive à margem econômico-social.

Conforme (Jacobs, 2000, p 30 a 32): O principal atributo de um distrito urbano próspero é que as pessoas se sintam seguras e protegidas na rua em meio a tantos desconhecidos. (...) E nos fala que a ideia

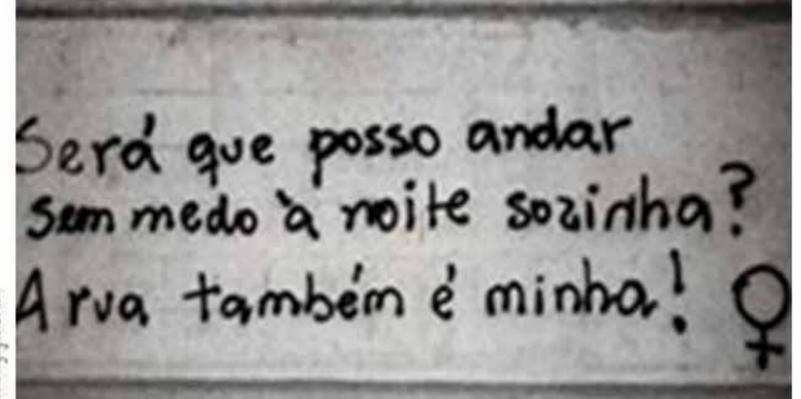


Figura 4 - Cartazes a respeito da visibilidade Lésbica e Bissexual durante marchas auto-organizadas por mulheres. Fonte: Google Imagens, 2017.

de segurança não é mantida apenas pela polícia, que o desenho urbano, o traçado da cidade, as decisões urbanísticas implicam na manutenção da segurança. “[...] pela rede intrincada, quase inconsciente, de controles e padrões de comportamento espontâneos presentes em meio ao próprio povo e por ele aplicados.”

Baseada na leitura de Jacobs, pode-se relacionar a mulher e a ideia de “cidade legal” com tal questionamento: por qual razão as mulheres LBT’s se sentem mais seguras em guetos sociais, zonas de violência que muitas vezes são insalubres, do que nos territórios considerados da cidade “legal”? Reconhecer a importância atual e histórica, desses guetos para a integridade física e sensação de pertencimento entre iguais é o importante para o “sentir-se segura”. Porém há que existir, na contemporaneidade, a defesa de um espaço urbano que seja totalmente livre das doutrinas religiosas, que rompa com o *status quo* e que proporcione real segurança física e psíquica à comunidade LBT’s. A urgência por um governo que opere sem as amarras das doutrinas de qualquer que seja a religião é eminente para descriminalização e libertação da comunidade LGBT’s*, enquanto cidadãos com direito à cidade.

A cidade “legal”: mobilidade urbana e violência contra a mulher

No contexto de violência, logo se pensa tratar apenas de casos de violência física e/ou sexual, mas atualmente, entende-se também, como violência a mulher diferentes ações, como: psíquica, física, econômica, sexual, etc. O Brasil ocupa hoje, o 7º lugar no *ranking* mundial dos países mais violentos contra a mulher. De acordo com o “Mapa da Violência” (Flacso/Brasil 2015), o índice de morte de mulheres brancas, nos últimos 10 anos, caiu para 10 %, enquanto no mesmo período de tempo, subiu 54% o índice de mulheres negras mortas no país. A mesma pesquisa, nos mostra que o segundo local onde as mulheres mais sofrem violência é a na via pública. Considerando, a cidade legal – formal – sendo os centros urbanos das cidades como as conhecemos hoje, construídas a favor do patriarcado. Pode-se dizer sobre mobilidade urbana, infraestrutura, transporte público, vias, acessos, equipamentos urbanos, elaborados por um sistema que não priorizar o pedestre, o pobre, a mulher. As formas

Figura 5 - Desenhos do cartunista político Vitor Teixeira, sobre o caso de transfobia - agressão policial-sofrido por Verônica Bollina – modelo, mulher transexual. Fonte: perfil Facebook do artista, 2015.



da cidade – desenho urbano, bem como o trânsito – mobilidade urbana, e os traçados urbanos – vias e acessos, trajetos público privados, ainda estão sobre perspectiva do homem branco, hetero de classe média/alta. As poucas mulheres que conseguiram romper com a barreira, sócio cultural, histórica, saindo de casa e alcançando o mercado de trabalho ainda não têm posse da cidade, ainda não fazem uso dos espaços urbanos da mesma maneira que os homens sempre fizeram.

O homem pensa a cidade a partir das suas relações cotidianas com a cidade: casa-trabalho, não consideram as dinâmicas sociais da mulher, que ainda mantém turnos de trabalho doméstico e compromissos ligados à manutenção da casa, mesmo tendo ingresso no mercado de trabalho. A vivência da mulher está relacionada a múltiplos deslocamentos urbanos que vão além do trajeto casa-trabalho, incluem, por exemplo: idas e vindas de mercado, feira, creches, escola, farmácia, lojas, ou seja, a mulher ainda é responsabilizada por tarefas domésticas que acabam determinando uma experiência urbana diferente e não percebida pela experimentação cotidiana dos homens. Podemos então dizer que as cidades ainda expressam e naturalizam as desigualdades e opressões à mulher. A defesa é de uma cidade proposta para as diferentes mulheres, que contribua como agente transformadora, a favor da luta feminista: contra o patriarcado e a heteronormatividade.

A maioria das mulheres que usam a cidade diariamente o faz por meio de transporte público, seja ele ônibus ou metrô. Visto que as mulheres ainda recebem menores salários em relação aos homens, e as mulheres negras menores salários que as mulheres brancas, é totalmente explicável que a mobilidade urbana de qualidade, se transforme em uma ferramenta fundamental para a emancipação da mulher urbana. Ainda mais, se considerarmos a cidade a partir de perspectiva da mulher que vive na periferia e que, conseqüentemente, demandará maior tempo de deslocamento até o seu local de trabalho. A relevância e panorama da qualidade do transporte público brasileiro são evidentes, porém foi em junho de 2013, a partir das manifestações em prol do passe-livre, que pudemos visibilizar a luta dos movimentos sociais que defendiam a mobilidade urbana como uma dos retratos da discriminação e segregação social. Se a situação, do transporte público, já é considerada caótica pela vivência



Figura 7 - Manifesto durante marcha por emancipação da mulher. Cartaz de Debate organizado por mulheres bikers, transversalizando as lutas sobre cidade, mulher, mobilidade urbana e feminismo. Fonte: Google Imagens, 2015.

Figura 6 - Cartaz manifesto reivindicando a autonomia do corpo da mulher, contra o assédio da mulher nas ruas. Pixo que denuncia a falta de segurança da mulher na via pública, ou seja, a rua determinando o ir e vir da mulher. Fonte: Google Imagens, 2015.



Figura 8 - Campanha organizada pelo projeto "chega de fiufiu" por maior visibilidade aos assédios sofridos pelas mulheres nos espaços públicos. Fonte: Google Imagens, 2015.

urbana do homem, vejamos pela perspectiva das mulheres brasileiras.

As lutas feministas denunciam cada vez mais a relação do descaso com o transporte público e as agressões às mulheres: paradas (pontos de ônibus) e estações de metrô mal iluminadas, atrasos em relação ao horário do transporte – que ocasionam em esvaziamento das ruas, além das denúncias mais óbvias e recorrentes que são das agressões psicológicas e físicas às quais as mulheres são refém dentro do transporte. Em busca de sentirem-se mais seguras, as mulheres que dependem do transporte público para deslocarem-se passaram a buscar outras alternativas, uma delas é confirmada pelo crescente número de mulheres que aderiram ao uso das bicicletas. Mas ainda são poucas, em relação à quantidade de homens *bikers*, visto que muitas ainda não se sentem confortavelmente seguras ao andar de bicicletas pelas ruas, devido aos frequentes assédios provenientes dos homens. Porém, as cidades ainda não estão preparadas para essa nova dinâmica urbana, há falta de mobiliário urbano público específico para a prática, como bicicletários e postos de manutenção para as bicicletas e claro, a quantidade de ciclo faixas e ciclovias nas cidades brasileiras ainda é muito abaixo do ideal.

A objetificação e sexualização do corpo da mulher são umas das maiores reivindicações dos movimentos feministas, palavras de ordem que fazem relação da vivência da mulher com a cidade, e das violências urbanas contra a mulher nas ruas, são inúmeras. Cresce o número de movimentos organizados, coletivos e frentes de mulheres que saem às ruas manifestando as suas vivências urbanas opressoras. O próprio fato de mulheres ocuparem as ruas - seja pelo grito, ou pelo pixo- delas sentirem-se durante o tempo da manifestação, donas das ruas e seguras de não terem seus corpos assediados, já faz da intervenção urbana um ato de emancipação e empoderamento de seus corpos e da cidade para a mulher. A ideia de território corpo e território cidade é extremamente cohabitado para a mulher, ao sair nas ruas, desde a infância, ela é ensinada a como se comportar, o que vestir e por onde andar, para que não esteja à mercê das inseguranças das ruas. Sabe-se que uma política educacional sobre equidade e respeito às diferenças de gênero é fundamental para a construção de uma sociedade que faça da cidade um ambiente seguro para as mulheres. Portanto, não nos responsabilizarmos por uma estrutura urbana que contribui à violência da mulher é inadmissível. Como defende Moschkovich (2013) "Segregar transporte público é sugerir, como outrora, que mulheres são culpadas pela própria sexualidade – e pela dos homens [...]".

O governo já reconhece a violência à mulher como uma pauta importante

para a segurança pública e desenvolvimento social, porém há muito a avançar a respeito de políticas públicas a mulher, principalmente pela falta de responsabilização do governo pela legitimação de uma cidade dita "formal" que propicia os assédios e agressões a nós, mulheres. Práticas como a do "Vagão Rosa" de trem, destinados somente às mulheres, confirma sobre a ciência do Estado e dos órgãos reguladores das cidades, de que algo deve ser feito para segurança das mulheres no transporte público. Mas como dito antes, a decisão não corresponde a um governo comprometido de fato com a causa feminista, para que haja tal comprometimento é preciso antes, que haja uma responsabilização social. Determinar vagões específicos para o uso de mulheres além de reforçar o sexismo e o heteronormativismo que são construções socioculturais fortemente enraizadas nas sociedades atuais, desde a ancestralidade, não promove segurança pública à mulher, ao contrário. Quanto mais a sociedade achar que homens e mulheres não podem coexistir no mesmo espaço com respeito, equidade de direitos e uso dos espaços urbanos – públicos ou privados- maior serão os índices de violência contra a mulher. Políticas públicas que conscientizem a população em defesa da mulher, e não que culpabilizassem a vítima e/ou reforçassem os estereótipos socializados de que o homem e a sociedade obtêm poder sobre a vida e corpo da mulher, devem ser colocadas em práticas e tratadas como prioridade. Ao invés da sensação de segurança, que deveria ser o resultado dos "vagões rosas", as mulheres estão sendo quase coagidas a terem que usá-los, pois caso elas sofram qualquer tipo de assédio em um dos outros vagões, são culpabilizadas pela ação opressora dos homens. Além do absurdo de uma vítima ser acusada de "querer" ser violentada, o número de vagões destinados às mulheres não corresponde a proporção mulher por habitante das cidades onde foram implementados. Talvez, melhor decisão tivesse sido de pintar todos os vagões de rosa, talvez assim os homens pudessem vivenciar em algum momento do dia, como é viver num cenário dito público, sem se sentir dono daquele lugar. Pois é essa a sensação



Figura 9 - Manifestação contra os vagões rosa. Fonte: Google Imagens, 2015.



Figura 10 - Manifestação em metrô a respeito dos assédios e agressões ocorridas dentro do transporte público. Fonte: Google Imagens, 2015.



Figura 11 - Pixo em cidade latina demonstra a transversalidade das lutas feminista e anticapitalista, manifestam o empoderamento do corpo e da terra. Fonte: Google Imagens, 2015.

da mulher brasileira ao andar nas ruas, somos coagidas, assediadas, agredidas o tempo inteiro, não nos sentimos donas da nossa cidade, temos nossos corpos e vontades sobre poder de uma sociedade que tem suas diretrizes guiadas pela perspectiva social do homem.

A cidade como ferramenta de empoderamento para mulher

Lo quiero es contar con las tres culturas – la blanca, la india. Quiero la libertad de poder tallar y cincelar mi próprio, cortar la hemorragia com cenizas, modelar mis propios dioses desde mis entrañas. Y sir ir a casa me es denegado entonces tendré que levantarme y reclamar mi espacio, creando una nueva cultura – una cultura mestiza – com mi própria maderá, mis próprios ladrillos y argamassa y mi própria arquitectura feminista (Anzaldúa, 1987).

As cidades são então palco, cenário e agente transformador das dinâmicas sociais. Desconsiderar tamanha potência do espaço urbano como este agente é, no mínimo, irresponsável do ponto de vista da função social do profissional de arquitetura e urbanismo. Para ação urbanística é necessária a reflexão sobre teorias sociais, entendimento sobre diferentes críticas culturais. Entendendo que a luta feminista se dá no âmbito pessoal (a mulher e a sua vivência corporal), mas também por meios de políticas públicas e práticas urbanas, pode-se sim, projetar e planejar as cidades considerando o posicionamento político feminista. Com tudo, é eminente nos responsabilizarmos em quanto mulher/homem, sociedade e categoria profissional no combate a violência contra a mulher. Com a conscientização, respeito e projeto para as diferentes mulheres que coabitam as nossas ruas, concretiza-se uma cidade de fato diversificada, que atenda as demandas mais básicas do urbanismo, como: desenho universal, permeabilidade visual, iluminação pública, mobilidade urbana, infra-estrutura, saneamento, equipamento e mobiliário urbanos, etc. Pois há mulheres de diferentes idades, cores, classes sociais, limitações físicas, gostos, padrões, performances; dificilmente consiga-se projetar para tamanha diversidade de pessoas sem tal recorte político feminista, visto que, mesmo ao pensar em todas essas “categorias”, sem atentar-se a vivência da mulher, haverá invisibilização das experiência da mulher com a cidade, e contribuição para a manutenção da desigualdade entre gêneros.

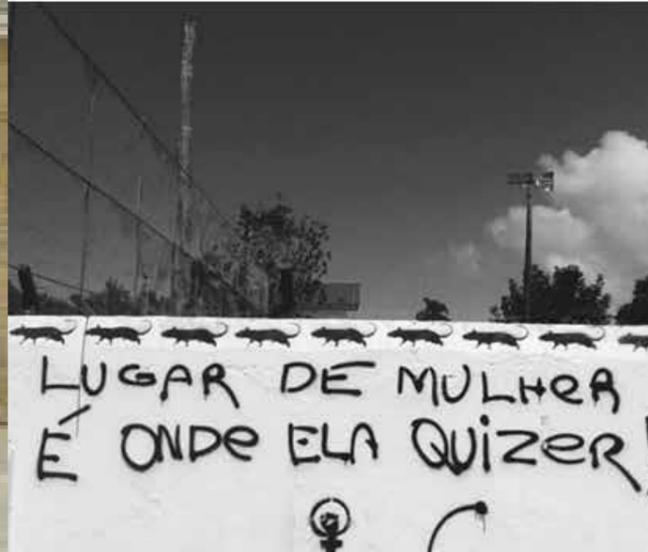


Figura 12 - Manifestações feministas. Fonte: Google Imagens, 2017.

Viabilizar um plano político para diretrizes urbanas, considerando a proposta feminista é concretizar a prática profissional como ferramenta de transformação social, atualmente, de maneira mais abrangente. Transgredir então, o olhar androgênico e eurocêntrico ao ensinar e praticar o urbanismo, é fundamental. A cultura latina está expressa não só na cor e no corpo da mulher brasileira, mas também nas suas cidades. Padrões europeus são colocados como ideais de beleza, tanto nos corpos, quanto nas ruas. É necessário que as mulheres desconstruam esses padrões naturalizados como “certos” e reivindiquem suas cores, formas e dinâmicas sociais que determinam os traços que as suas cidades expressam. Porém, não podem deixar de refletir quais dessas culturas e dinâmicas são de fato originárias e quais estão a tanto tempo sendo impostas no cotidiano que passaram a ser consideradas “naturais”. E mesmo quando identificadas como originárias, algumas experiências com seus corpos e com os corpos das outras, é importante que seja questionada, algumas feministas nos alertam sobre as opressões que as mulheres já sofriam do patriarcado ancestral, mesmo antes da dominação europeia sobre seus corpos e suas terras, que vem hoje a ser: a padronização imposta pelo patriarcado ocidental. Ngozi (2012), escritora, poetiza e feminista nigeriana, levanta questões sobre essas amarras sociais enraizadas: “Para quem serve a cultura? A cultura funciona, afinal de contas, para preservar e dar continuidade a um povo.[...] A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.”

Tal fala, remete a ideia de cidade defendida pelo sociólogo urbano Park (1967, p.3):

[...] a mais consistente, e no geral, a mais bem sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma ideia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refez a si mesmo.

Percebendo estas dinâmicas sociais adversas para homens e mulheres e a reprodução e naturalização de opressão contra a mulher através de práticas urbanísticas, retomo aqui a ideia de cidade Park: “A cidade é a mais consistente, e no geral, a melhor experiência corpo-consciência da mulher, sobre a sua

realidade enquanto sujeito, de acordo com o desejo de um coração que não é o seu. Porém se a cidade é um mundo que não pertence à mulher, então é esse mundo que de agora em diante, ela esta convidada a reivindicar. Assim, diretamente, com total consciência do seu corpo, sua alma e seu coração, essa é a sua tarefa: empoderar-se de si, emancipando assim seu desejo, seu corpo, sua cidade”. Por fim, se a cultura é feita por todas as pessoas, deixemos de seguir às ordens, doutrinas e diretrizes que nos são impostas. Há urgência da tomada da instrumentalização profissional para transformação cultural, de maneira que possam ser construídas cidades humanamente justas. Para isso, se faz mais que necessário relevar as diferentes realidades das mulheres brasileiras no momento em que legislações e diretrizes são aprovadas.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo, Cia das Letras, 2014. Disponível em <<http://feminismoaesquerda.com.br/wp-content/uploads/2015/03/247288220-Adichie-Sejamos-Todos-Feministas.pdf>>. Acesso em 24 nov 2015.

ALESSI, Gil. *Morte de mulheres negras dispara com falta de amparo na periferia*. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/06/politica/1446816654_549295.html>. Acesso em: 24 nov 2015

ALMEIDA, Miguel Vale de. “*Ser mas não ser, eis a questão. O problema persistente do essencialismo estratégico*” Working Paper CRIA 1, Lisboa. 2009. Disponível em <http://cria.org.pt/site/images/ficheiros_imagens/working_papers/wp_cria_1_ser_mas_nao_ser_vale_de_almeida.pdf>

FLACSO. Julio J. Waiselfisz. *Mapa da violência 2012. Atualização: Homicídio de Mulheres no Brasil*. CEBELA. FLACSO Brasil. Agosto de 2012. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2012_mulheres.php> Acesso em: 24 nov 2015.

HARKOT, Marina. “*A mulher, a cidade e o debate sobre o urbano.*” Disponível em: <<https://observasp.wordpress.com/2015/09/02/a-mulher-a-cidade-e-o-debate-sobre-o-urbano/>>. Acesso em: 24 nov 2015.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LORDE, Audre. *There is no hierarchy of oppression*. In: Byrd, Rudolph P.; Cole, Johnnetta Betsch and Guy-Sheftall, Beverly (eds). *I Am Your Sister*. Collected and unpublished writings of Audre Lorde. Oxford: Oxford University Press, 2009:219-220. Tradução parcial disponível em: <<http://www.geledes.org.br/nao-existe-hierarquia-de-opressao/#gs.7qaWe68>>. Acesso em 24 nov 2015.

MACRAE, Edward. *Em defesa do gueto*. Disponível em: <<http://www.giesp.ffch.ufba.br/Textos%20Edward%20Digitalizados/3.pdf>>. [1983] Acesso em: 24 nov 2015.

MARICATO, Ermínia. [et al.] *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013. 112 p.

MARICATO, Erminia. *Morte e vida do urbanismo moderno*. (Resenha de: *Morte e Vida de Grandes Cidades* de Jane Jacobs.) São Paulo, Martins Fontes, 2000. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. Janeiro de 2001. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/deprojeto/labhab/biblioteca/textos/maricato_resenhajacobs.pdf>. Acesso em: 24 nov 2015.

MARTINS, Felipe. *Brasil tem uma morte de LGBT a cada 28 horas, aponta estudo*. Disponível em: <<http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/02/12/brasil-tem-uma-morte-de-lgbt-a-cada-28-horas-aponta-estudo/>>. Acesso em: 24 nov 2015.

MAYORGA, Claudia; COURA, Alba; MIRALLES, Nerea e CUNHA, Vivane Martins. *As críticas ao gênero e a pluralização do feminismo: colonialismo, racismo e política heterossexual*. Rev. Estud. Fem. [online]. 2013, vol.21, n.2 [citado 2014-08-12], pp. 463-484. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24 nov 2015.

MOSCHKOVICH, Marília. “*O vagão para mulheres só anda para trás*”. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/o-vagao-para-mulheres-so-anda-para-tras-1088.html>. [2013] Acesso em: 24 nov 2015.

NICHOSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas* 8(2), 2000, p.9-42. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em 24 nov 2015.

NETO, Lucas. “*Expectativa de vida de travestis é de 35 anos, mas deve aumentar*”, afirma psicólogo social. Disponível em: <<http://www.nlucon.com/2015/02/expectativa-de-vida-de-travestis-e-de.html>>. Acesso em: 24 nov 2015.

RIBEIRO, Djamila. *Por um olhar interseccional*. Disponível em: <<http://lugardemulher.com.br/feminismo-interseccional/>>. 2015. Acesso em: 24 nov 2015

SABOYA, Renato. *Segurança nas cidades: Jane Jacobs e os olhos da rua*. Disponível em: <<http://urbanidades.arq.br/2010/02/seguranca-nas-cidades-jane-jacobs-e-os-olhos-da-rua/>>. Acesso em: 24 nov 2015.



DEZ QUADRAS AO REDOR DO ESTÚDIO

De Francis Alÿs
México: Antigo Colegio de San Ildefonso, 2006



Gustavo dos Santos Nunes¹

Em meio aos estudos para uma dissertação de Mestrado em Educação que trata do processo de formação do arquiteto e urbanista a partir da prática do caminhar, dá-se o encontro com o artista belga Francis Alÿs, radicado na Cidade do México desde 1986. Chega na capital para cumprir dois anos de serviço militar como arquiteto e urbanista, a fim de colaborar nas obras de reconstrução urbana posterior ao terremoto de 1985.

Em meio aos diversos catálogos, produzidos junto às exposições do artista ao redor do mundo, um deles captura a atenção devido a proximidade com os modos de vida que proliferam na cidade, chamado Dez quadras ao redor do estúdio(2006). Organizado pelo crítico de arte Cuauhtémoc Medina, que escreve o texto Urbanismo da Imaginação, traz também um levantamento das obras que Francis Alÿs desenvolveu num raio de dez quadras ao redor do local onde mora e trabalha, bem como uma entrevista do artista concedida a Corinne Diserens, intitulada O tribunal dos Milagres.

O texto Urbanismo da Imaginação define o papel do artista em investigar quais são as possibilidades de vida em uma cultura. Para isso, ele cria uma infinidade de práticas poéticas que constroem a sua subjetividade como também alteram a percepção que se tem de um determinado lugar. A maioria delas está relacionada com as caminhadas, que Francis Alÿs considera um método de interação com o contexto urbano.

Pode-se afirmar que sua produção artística, sobretudo a que ocorre ao redor do seu estúdio localizado na Praça de Santa Catarina, no Centro Histórico do México, é apenas um efeito da sua tentativa de constituição de um território em uma Megalópole caótica e por ele desconhecida. Além disso, é também uma tentativa de crítica à sua profissão, decorrente de uma percepção que teve da cidade de Palmanova. Fundada no século XVI, na Itália, a cidade incorpora o ideal racionalista da época. Sua malha hexagonal se desenvolve a partir de um princípio radial e simétrico, circunscrita por uma muralha que define o contorno em forma de estrela do tecido urbano. Nesse lugar, Alÿs detecta uma grande apatia que não seria alterada nem por um projeto

¹ Formado em Arquitetura e Urbanismo pela FAUrb (UFPEL). Faz mestrado em Educação, estuda a formação do arquiteto no encontro com a diferença na cidade a partir da prática do caminhar.

arquitetônico, urbanístico ou artístico. Foi assim que ele decidiu fabular um episódio falso, uma anedota, a fim de intervir na memória local e causar um “burburinho” na comunidade.

Ao estudar as formas de controle social impostas às cidades pré-renascentistas, como Palmanova, em sua tese de doutorado, Alÿs reconhece na Cidade do México uma transposição de um modo de vida anterior ao controle e a matriz racionalista e moderna. É com essas formas ora microscópicas, ora massivas, ora subterrâneas, ora públicas que o artista tenta dialogar.

Tais dicotomias são mostradas em sua obra. À elas, Alÿs dá o nome de Tribunal dos Milagres, como explica à Corinne Diserens, mostrando a condição humana encontrada nas ruas da capital. Muitas vezes desesperadoras e excludentes, obrigam os moradores da cidade a se reposicionarem frente a uma realidade urbana desmesurada, e inventarem formas de vida como um modo de resistência.

A arte de Alÿs é feita de diferentes maneiras, com vários tipos de materiais e formas de expressão, como desenho, pintura, escultura e vídeo performance. A seguir, apresentam-se algumas das 36 obras presentes em Dez quadras ao redor do estúdio. Prioriza-se àquelas em que o artista encontra-se imerso na cidade, caminhando por ela.



Figura 1 - O coletor (1991)

Caminha pelas ruas da Cidade do México puxando um carrinho imantado com o formato de um cachorro. No percurso, o objeto captura pequenos objetos metálicos. O objetivo é introduzir uma fábula de um homem alto e magro que caminha periodicamente carregando um brinquedo, ao mesmo tempo que a ação funciona como meio de investigação do espaço.

Figura 2 - Conto de fadas (1995)

Caminha pela cidade com um blusão de lã que vai se desmanchando no percurso, deixando um rastro de linha. Se O coletor fazia alusão à acumulação, Conto de fadas é uma metáfora da perda.

Figura 1 - O coletor (1991).
Figura 2 - Conto de fadas (1995).
Figura 3 - Se é um espectador típico, o que realmente fazes é esperar que aconteça o acidente (1996).
Fonte: Francis Alÿs (2006).

Figura 3 - Se és um espectador típico, o que realmente fazes é esperar que aconteça o acidente (1996)

O artista grava um vídeo em que persegue uma garrafa pelo Zócalo, no Centro Histórico da cidade. Tal objeto se movimenta de lá pra cá, ao poder do vento, dos transeuntes que a chutam, das crianças que com ela brincam. De repente, ele é atropelado por um automóvel; a câmera cai ao chão e o vídeo acaba.



Figura 4 - Paradoxo da práxis 1: Às vezes fazer algo não leva à nada (1997)

Durante mais de nove horas, empurrando um grande cubo de gelo pelas ruas do México até que ele derreta. Na obra, faz alusão à maioria dos trabalhos informais que a todo o momento surgem na capital. Haveria neles um grande esforço físico e poucos ganhos em termos econômicos ou subjetivos, como no caso dos catadores de lixo e garis.

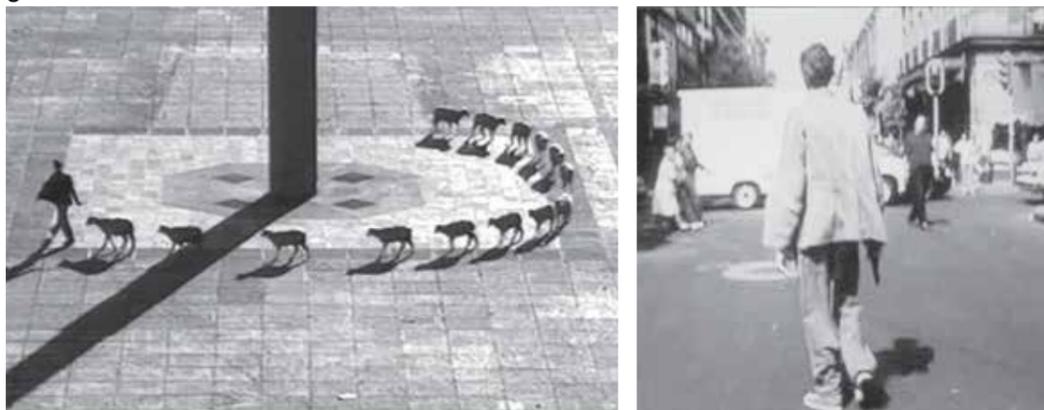


Figura 5 - Cantos patrióticos (1998 – 1999)

Em Cantos Patrióticos, de 1997, é problematizado um episódio que ocorrera trinta anos antes, quando burocratas se reuniram no Zócalo a fim de apoiar um governo corrupto e ditatorial, demonstrando seu caráter de animal de rebanho. Na performance, Alÿs caminha ao redor da bandeira do México em círculos, acompanhado de ovelhas que o seguem.

Figura 6 - Re-enactments (2000)

Caminha pelo centro da cidade segurando uma arma, recém comprada, até que é detido pela polícia. Problematiza a facilidade em adquirir uma arma na capital do México, bem como o descaso dos moradores que encontro no percurso frente a tal situação.

Referências Bibliográficas

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc; DISERENS, Corinne. *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, Diez cuadras alrededor del estudio en el centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

Figura 4 - Paradoxo da práxis 1: Às vezes falar algo não leva a nada (1997).
Fonte: Francis Alÿs (2006).

Figura 5 - Cantos patrióticos (1998-1999).
Figura 6 - Re-enactments (2000).
Fonte: Francis Alÿs (2006).



parede branca

UMA BREVE CADÊNCIA MOVEDIÇA

Traços da intervenção urbana "Passos Tortos"

Mariana Danuza Corteze¹

É encorajada por cruzamentos e questionamentos da arte e da arquitetura que apresento e discorro destrosos de um vídeo-registro fruto da proposição urbana Passos Tortos (2017). Esta, por sua vez, foi desenvolvida coletivamente, em meio a movimentações e enfrentamentos do cotidiano urbano, no âmbito da disciplina Cidade e Filosofia da Diferença do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) mediada pelo professor Dr. Eduardo Rocha. Participaram dela os pesquisadores: Carolina Mesquita Clasen, Fernando Ritiéle Teixeira, Luana Detoni, Mariana Danuza Corteze, Olnei Nizoli Vieira, Rafaela Barros de Pinho, Thais Debli Libardoni e Tulipa Martins Meireles.



Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/212408446>>.

¹ Graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC) e em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde atualmente é mestrandista bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

PERCURSOS PARTICULARES

Marielen Baldissera¹

Esta série de fotografias é resultante de uma viagem à cidade de Roma, na Itália. Procurei captar imagens diferentes do turismo habitual, voltando as lentes para os habitantes da cidade na vivência do seu cotidiano. Como eles utilizam os espaços da cidade? De que forma seus corpos se relacionam com essa metrópole?

Roma, além de ser a capital de um país, é uma cidade muito turística, por todos os lados podemos ver pessoas apreciando e fotografando as construções arquitetônicas, ruínas e estátuas que estão pelas ruas. Mas, para seus habitantes, essa paisagem é algo costumeiro e, a tela do celular ou as páginas de um livro podem ser um meio mais interessante para se passar o tempo. Esse comportamento de afastamento do ambiente caótico poderia ser relacionado com a “atitude blasé” descrita por Georg Simmel², uma atitude mental de reserva e proteção em reação aos múltiplos estímulos e contatos inesperados e indesejados existentes na metrópole.

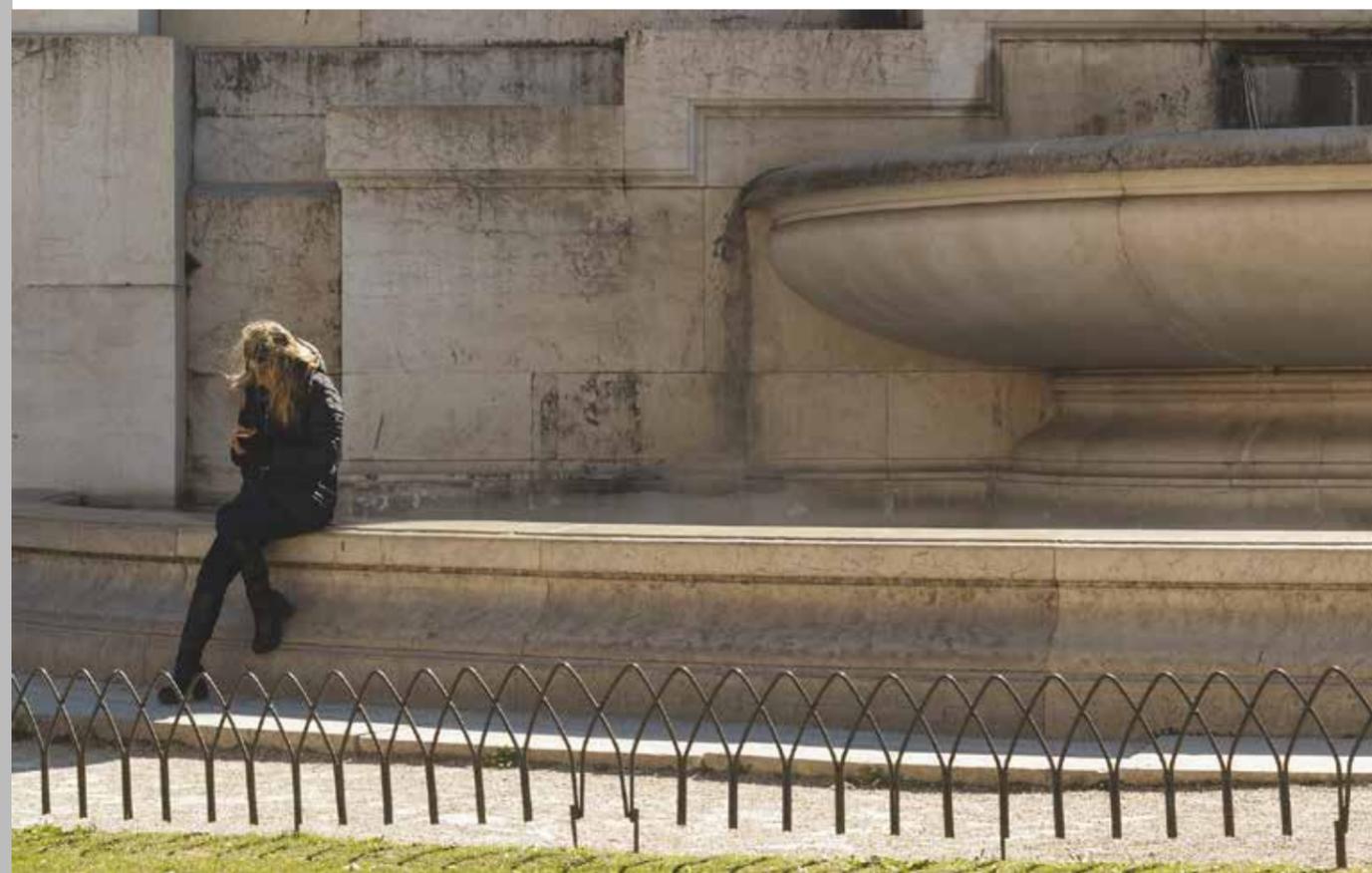
Na região central de Roma há um ar de exagero, por todos os lados há construções monumentais, igrejas super ornamentadas, profusão de estátuas, carros, motos e pessoas. Resta aos moradores locais adotarem táticas para dividir esse local com a horda de turistas e até mesmo com os outros habitantes, que estão sempre presentes e em constante movimento. Nas fotografias apresentadas, há a intencionalidade de localizar os pequenos momentos de silêncio criados por essas pessoas no seu dia-a-dia. Para Michel de Certeau³, esses “praticantes ordinários” da cidade jogam com seus espaços, apropriam-se deles e os trazem novos significados através de suas caminhadas e práticas cotidianas no espaço vivido. Segundo o autor, no momento em que diferencia os conceitos de “espaço” e de “lugar”, “[...] o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (CERTEAU, 1998, p.202)

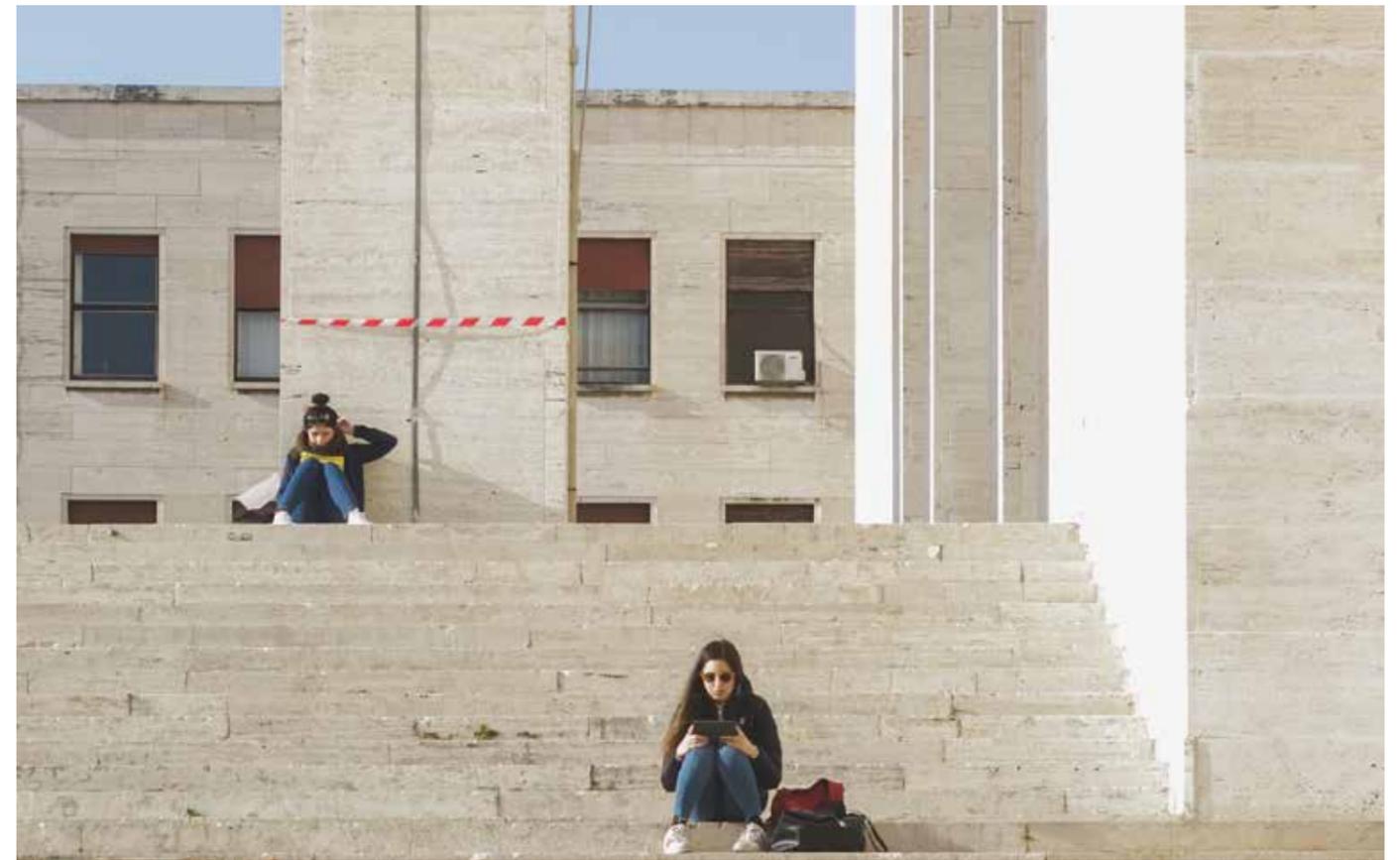
Essa relação do corpo com a cidade e sua arquitetura a partir de uma transformação do lugar em espaço é retratada nas fotografias da série. Procurei isolar as pessoas do grande cenário citadino que é ocupado por grandes massas de pedestres e trânsito incessante, por muitas vezes confuso e desordenado, da mesma forma que eles escolheram se isolar em seus pensamentos. Cada um dos personagens fotografados está imerso em seus percursos particulares, em contato direto com essa cidade que é feita de uma mescla entre construções datadas de antes de Cristo e modernos prédios cobertos por propagandas publicitárias.

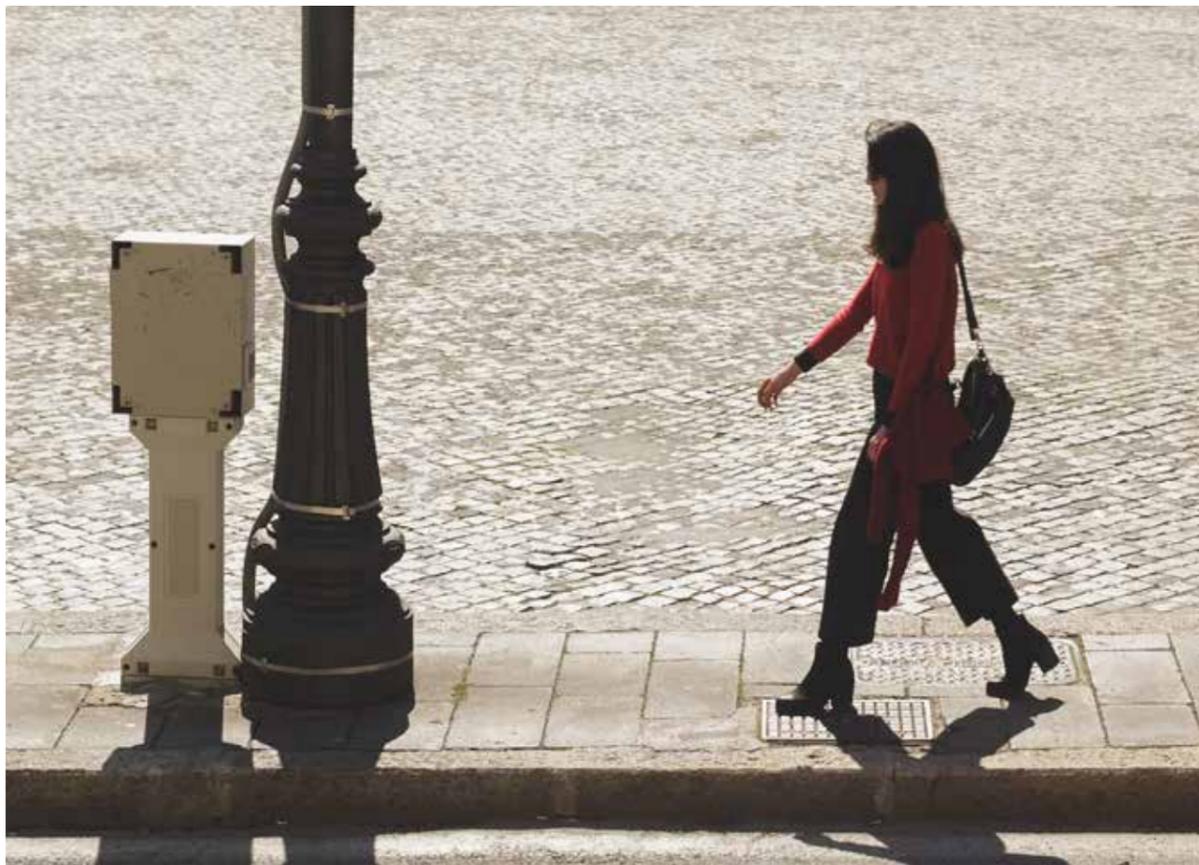
¹ Marielen Baldissera (Leli Baldissera) nasceu em Erechim - RS em 1990. Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharela em Artes Visuais pela UFRGS. Integrante do coletivo “Nítida - fotografia e feminismo” e do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) da UFRGS. Pesquisa sobre fotografia, mulheres artistas, gênero e cidade. Enquanto artista visual, tendo participado de diversas exposições coletivas e também individuais.

² SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) O fenômeno urbano Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

³ DE CERTEAU Michel de. A intervenção do cotidiano. Artes de fazer. Vol 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.







DOMUM

Julia Delmondes Santana¹

O espetáculo:

Julia Delmondes, arquiteta, urbanista e bailarina, expõe no “Domum” suas percepções espaciais advindas tanto da dinâmica arquitetônica/urbana quanto da dinâmica cênica. Ela acredita que a cidade pode ser vista como um palco que incentiva a busca de identidades significativas a partir da vivência de narrativas reais. O espetáculo “Domum” surgiu a partir de um vídeo-dança feito em 2013 para um projeto de conclusão de curso de Arquitetura e Urbanismo denominado “A poética da Arquitetura do Abandono: uma experiência além do olhar”. Neste projeto, a bailarina entrevistou em uma arquitetura abandonada [objeto arquitetônico] questionando e construindo sentidos sobre as imagens esquecidas daquele espaço. Em 2016, Julia propôs um novo estudo cênico sobre o “Domum” transformando-o em um espetáculo solo de dança contemporânea. O que antes era na escala de uma casa, agora passa para a escala urbana, visualizando as cidades abandonadas em sua completude e os “entres” que abrigam lacunas e vazios até então não percebidos. Neste momento, a cidade torna-se cúmplice do indivíduo e surgem novas possibilidades de ação.

Sinopse:

A poeira do abandono paira sobre a cidade e, imediatamente, o vazio torna-se uma potência sensorial. Nada mais existe, apenas mistérios do espaço edificado. Em um único instante, o abandono instaura percepções poéticas: memória enquanto passado; atenção enquanto presente; e espera enquanto futuro. A previsibilidade dos sentidos é apagada, e o espaço, ainda articulado, agora é entregue ao jogo do acaso em um intervalo de excitante exploração onde tudo é capaz de gerar poéticos eventos; é momento de [des]construção. O que antes não era visto, hoje é construído a partir do vazio como elemento responsável por fornecer ao indivíduo a produção de novas dimensões, a liberdade. É momento de construção.

Ficha técnica:

Direção artística: Julia Delmondes

Concepção Coreográfica: Ton Carbones e Rodrigo Castelo Branco

Intérprete: Julia Delmondes

Trilha sonora original: Elvis Boamorte e Dudu Prudente

Iluminação: Sérgio Robson

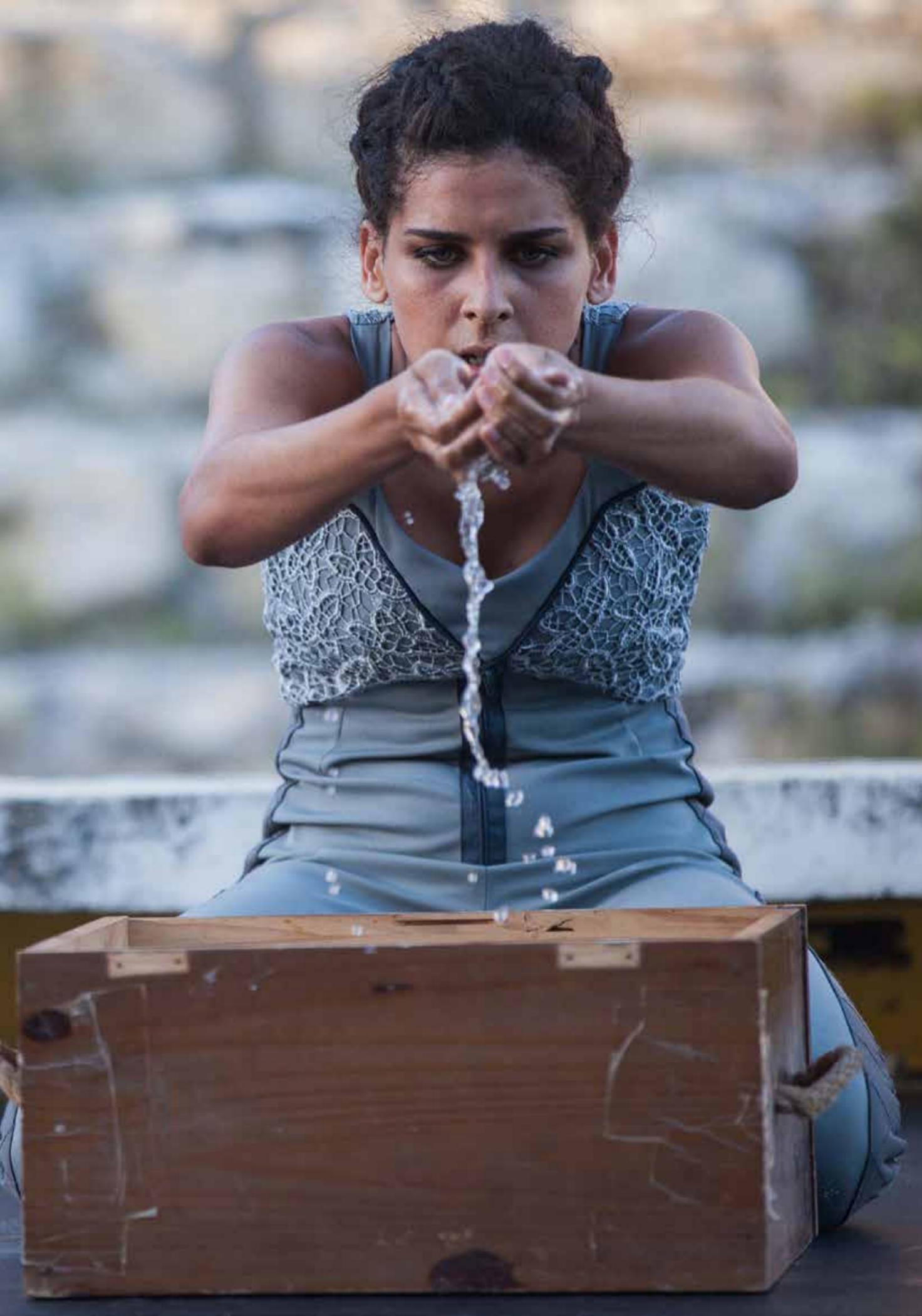
Figurino: Iris Rocha

Fotografia: Victor Balde

Ano: 2016



¹ Bailarina; Formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Tiradentes (2013.2) e mestranda em Arquitetura no Programa de Pós-Graduação de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).







MARÉ DANÇA

Renata de Mello Cerqueira Pereira¹

Oficina de Dança mediada por Renata de Mello, apresentada pelo coletivo de intervenções artísticas urbanas “Maré-Maré” em abril de 2014 na Praça Fausto Cardoso em Aracaju, Sergipe. O “Maré-Maré” tinha como proposta ocupar a praça, localizada no centro da cidade, com atividades e apresentações artísticas, fazendo do espaço urbano o palco para inúmeros artistas. Fotografias de Fabiana Aguiar.



¹ Graduada em Educação Física (UFS); Especialista em Psicomotricidade (Faculdade Pio Décimo); Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Mestre em Antropologia (UFS).



SEM TÍTULO

Apresentação de Carolina Clasen¹ e Lorenzo Bottiglieri² Imagens de Lorenzo Bottiglieri

*"(...) seres luminescentes,
dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes
enquanto tais."*

Georges Didi-Huberman

A gestologia apresentada mapeia a nau do encontro. Na fuga da representação do percurso é transcrito o movimento deslocado, o gesto. A cartografia como representação gráfica destitui o corpo do reconhecimento do espaço e aplica operações científicas, técnicas e artísticas para a orientação espacial. Para o ordenamento dos espaços o imperativo atua incisivamente sobre os corpos, obtendo uma experiência urbana modernizada de individualização e higienização. Haveria de ser proposta uma atuação corpórea que assumisse os deslimites privados e que chegasse à borda da representação da cidade hostil e acolhesse suas camadas de pele. Uma cartografia do corpo-a-corpo que, atirado no espaço, não observa, mas absorve e se remenda à paisagem; que não seja espectador, mas transforme corpo em espacialidade e espaço em corporalidade, continuamente. Mesclado, justaposto, aglutinado. Na borda da narrativa reguladora que se construiu historicamente está o limiar da contação nômade de corporalidades - que constituem as cidades em seus movimentos como trajetórias intermitentes e clandestinas.

O ato coreográfico em questão se deu em uma ação coletiva e é narrado nesta escrita potencializando a experiência de invenção dos elementos de corpo-tempo-espaço para contação de uma história que se faz e desfaz aqui e agora: os territórios urbanos. Como um jogo entre a constituição de fatos urbanos, devir e estratégias corpóreas que atualizam percursos epopeicos. Para retomar a paisagem em contínua transformação e, desta mesma maneira, transformando o que habita. Para regressar a paisagem em relação um ao outro, ao espaço, e não dispostos temporalmente.

O corpo, que é pulsão do espaço, dança com a paisagem do cenário narrado atemporalmente, enfrenta a historiografia anacrônica. Uma revoada luminescente adentra a narrativa insípida, dança com os corpos estáticos e sua assepsia, propondo o transbordamento da navegação espetacularizada na conquista de territórios nômades não apenas na circunspeção da pele, mas na produção de um outro modo de vida. A história que se faz cíclica e se pretende linear é vazada pela alforria, por corpos que caminham em desvio. Estranhos e entranhados, corpos nômades realizam movimentos

¹ Mestranda (Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFPel), arte/educadora perambulando a rua entre espaços expositivos e de educação.

² Dipartimento di Architettura - Università degli Studi Roma Tre, percorrendo la città di Roma, Torino, Parigi e Valparaiso durante la formazione.

alternados entre literatura e vida urbana, no contato não-unilateral e linear, tomando o porvir como impulso do gesto descobridor.

Corpos nômades dançam a paisagem de um percurso demarcado por Virgílio, para habitar e construir o espaço intersticial, intermitente e aberto, atemporal, *entre* os lampejos possíveis e súbitos. Uma composição de forças que desconfigura o uso do espaço e transvalora spectralidades: anunciação de um passado porvir. Mas não em sua linearidade temporalizada, suspenderam-se os tempos modernos e se reconfiguraram temporalidades que se sobrepõem, do micro-espaço epidérmico à macro espacialidade, expandindo as relações remaram a barca de Enea nos territórios mundanos da contemporaneidade, corporalidades refugiadas e navegadoras de si. Sobreposta e intempestiva, nesta parede branca, dançaremos contato e improvisação com migalhas epidérmicas e históricas dos caminhantes. Aos vermes que primeiro roeram a fria carne mitológica - que por sua vez já foram roídos - e aos vermes modernizantes que nos corroem cotidianamente: dancemos estas memórias póstumas!







ISSN 2526-7310

