



AXO

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

como praticar o cotidiano?

n.8
verão

v.3
de 2019



FIXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

como praticar o cotidiano?

n.8
verão

v.3
de 2019





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
Carolina Clasen
Grupo Patafísica

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
Cláudia 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

Carolina Mesquita Clasen
Laís Dellinghausen Portela
Taís Beltrame dos Santos

Suporte Técnico

Laís Dellinghausen Portela

Revisão Linguística

Ana dos Santos Maia
Martha Hirsch
Pierre Moreira dos Santos

Capa e Diagramação

Taís Beltrame dos Santos
Carolina Clasen

Imagens

Carolina Clasen
Grupo Patafísica

A 8ª Edição temática “COMO PRATICAR O COTIDIANO?” é dirigida por Carolina Clasen e pelo Grupo Patafísica e traz implicações estéticas e conceituais para abordagens do cotidiano contemporâneo que questionam as instituições arquitetônicas, artísticas e educativas. Os limites urbanos transbordam as margens do Museu e do mundo, inundando esta edição de uma produção de afetos no limiar cotidiano da criação e da cidade.

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. A abordagem multidisciplinar gira em torno de questões relacionadas à sociedade contemporânea, em especial na relação entre a arquitetura e cidade, habitando as fronteiras da filosofia da desconstrução, das artes e da educação, a fim de criar ações projetuais e afectos para uma ética e estética urbana atual.

A revista 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).

Carolina Clasen, Grupo Patafísica e Eduardo Rocha
Verão de 2019

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

editorial

COMO PRATICAR O COTIDIANO?.....10-13

Carolina Clasen, Grupo Patafísica e Eduardo Rocha

autor convidado

A PRÁTICA E O AFETO:
COMO EXERCÍCIO DIÁRIO DE RE-IMAGINAR O ESPAÇO.....14-25

Escola Sem Muros

artigos e ensaios

MEGACIUDADES, DERECHO A LA CIUDAD Y LOS DESAFÍOS DEL MUNDO
CONTEMPORÁNEO.....28-35

Gabriel Gómez Carmona

UM PIXO NA PAREDE JÁ DEFENDE ALGUM DIREITO:
JUVENTUDES URBANAS EM MOVIMENTO.....36-47

Felipe Treviso Bresolin, Alisson Souza Corrêa, Kristopher Machado Marques e Vânia Alves Matins Chaigar

A RUA POR TRÁS DA AVENIDA: ANOTAÇÕES SOBRE MOBILIDADE URBANA
no cotidiano da av. Paulista.....48-57

Carolina Clasen

PROVOCANDO DESCONTINUIDADES NO COTIDIANO.....58-67

Gabriela de Moraes Damé, Paulo Renato Viegas Damé e Angelica de Sousa Marques

FRONTEIRAS DISSOLVIDAS:
A experiência Zigoto como mergulho na maleabilidade
de um corpo-coletivo..... 78-77

Stela Soares Kubiaki, Gabriela da Costa Gomes e Carolina Corrêa Rochefort

RASTROS E VESTÍGIOS NA/DA CIDADE: três artistas colecionadores de
fragmentos de vida urbana.....78-95

Ricardo Luis Silva

FRANCIS ALÿS: produção de uma subjetividade artista através do caminhar
pela cidade.....96-113

Carla Gonçalves Rodrigues e Gustavo de Oliveira Nunes

TRANSBORDAR O COTIDIANO DOCENTE: uma narrativa corporificada de
Lídia.....114-125

Carolina Correa Rochefort

INSURGÊNCIAS COTIDIANAS DO PROCESSO DE
PROJETO.....126-135

Felipe Thofehrn

A REPRESENTAÇÃO DA AUSÊNCIA EM ARQUITETURA E URBANISMO:
espaço público teatro la Lira.....136-143

Roberta Edelweiss e Celma Paese

ANTIPOSTAIS:
uma outra estética para perceber espaços estigmatizados.....144-157

Solange Gomes Valladão

UMA LUZ QUE NUNCA SE APAGA.....158-165

Thiago Ribeiro Brum

PRECISO DE UM TÍTULO, MAS SÃO 04H13MIN: ATRAVESSAMENTOS
DA MATERNIDADE EM UMA ATUADORA DE TEATRO.....166-181

Pâmela Fogaça Lopes

O ESPELHO DE OJESÉD NO MUNDO DOS TROUPAS.....182-193

André Martins Ziegler

entrevistas

DIÁLOGOS ENTRE O MUSEU E O MUNDO
Entrevista com APE Gde Estudos196-203

Grupo Patafísica

parede branca

ANATOMIA DO COTIDIANO.....206-213

Yuri Morroni.

UM NÓ INFINITO.....214-219

Júlia Petiz Porto

CIDADE HOSTIL.....220-223

Franciele Fraga Pereira

Tanise Gouvea dos Santos

REGISTRO QUASE HUMANO.....224-225

Francisco Ferrari Maximila

RALLENTÀTI RALLÉNTATI! WASTINGTIME MACHINE ATI SUFFIX226-231

Emanuela di Felice

DOMINGO.....232-233

Alice Soares, Juliana Ramos e Vitória Ungaretti



COMO PRATICAR O COTIDIANO?

Grupo Patafísica

A Revista Píxo sob a questão temática Como praticar o cotidiano? reitera em sua 8ª edição o compromisso com os campos teóricos da arquitetura, da cidade e da contemporaneidade interseccionados. Nesta edição as práticas estéticas e filosóficas, enunciadas pelo Grupo Patafísica, norteiam um percurso teórico assinado não só a partir do campo da arte, mas de discussões que operam análises dissensuais, atentas aos imaginários difusos no cotidiano contemporâneo. Através das intersecções entre práticas estéticas, arquitetônicas, urbanísticas, artísticas e educativas na oitava Revista PIXO, a edição comprometeu-se com a elaboração de fluxos arrançados por uma nova produção do espaço. O conceito de experiência estética nos acompanha e compõe nosso dorso teórico através de diferentes reflexões e escalas.

Damos início as produções acolhidas por essa edição com a sessão de Autor(a) Convidado(a). A cena da Escola no Jardim Damasceno narrada pelos convidados do Escola Sem Muros é o estopim para uma reflexão acerca dos instrumentos cotidianos do campo da arquitetura, da cidade e da contemporaneidade. As temporalidade e afetos da escola, do trabalho coletivo e as potências de cotidianos inundados de emoção e a emoção como uma moção para a ação, ou movimento para fora de nós mesmos, mas que arrasta consigo uma parte psíquica e interior significativa (DIDI-HUBERMAN, 2016). E então, num salto às utopias urbanizadoras, adentramos o primeiro artigo escrito a partir da mega escala da Cidade do México, o autor Gabriel Carmona apresenta o ideal de uma sociedade global e as tentativas de consolidação do direito à cidade em suas brechas. Na escala do gesto a cidade assume sua manufatura através do píxo e das reivindicações transcritas para os seus muros da cidade de Rio Grande em que os pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) se preocupam em atentar aos modus operandi da juventude na cidade. Ainda com recorte etário, o terceiro artigo nos ajuda a perceber as operações urbanas na contemporaneidade a partir da atuação das crianças na cidade trazendo questionamentos sobre o cotidiano em situação de rua e a micromobilidade. Neste momento, o fluxo do leitor é convidado a deixar a cidade como espaço construído e acessá-la como experiência, transformando a mobilidade urbana em práticas de atenção a quem tem direito de movimentar-se na cidade e de ocupar o espaço público. Neste sentido a ocupação é dispositivo artístico de descontinuidades no cotidiano espetacularizado, apontada no quarto artigo desta edição.

A ocupação de um corpo coletivo mantém-se em nossa leitura através das Fronteiras dissolvidas que a experiência do Projeto de Ensino Zigoto imprime nas autoras Stela, Gabriela e Carolina. A arte transborda as fronteiras da criação com vestígios da/na cidade e toma posse do artigo seguinte, a partir da reflexão teórica do autor Ricardo Luiz Silva. Um destes artistas arquitetos, Francys Alis, é personagem do artigo produzido pela autora Prof. Dra. da Faculdade de Educação (PPGE-UFPEL) Carla Gonçalves e o autor arquiteto e Ms. em Educação Gustavo Nunes, a quem interessa discutir a subjetividade desses percursos urbanos criadores. Os percursos cotidianos produzem os espaços cotidianos, a arte auxilia a pensarmos nessa produção coletiva e sensível, e para isso a narrativa corporificada pela autora Carolina Rochefort no próximo artigo compartilha seus apontamentos docentes, a partir de desenhanças e diálogos da instituição que atua. Assim como a atuação discente trazida no ensaio do Insurgências Cotidianas do Processo de Projeto em que a estrutura curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo é questionada em suas intersecções com a cidade, a partir da experiência projetual do autor Felipe Thofern (graduando Faurb-UFPEL). A articulação do processo de projeto enunciada pelas análises das autoras Celma Paese e Roberta Edelweiss

empreende uma reflexão além da estrutura projetual, ou ainda, na ausência destas estruturas. A espetacularização dos espaços e da produção da imagem mantém-se como processo criativo e é também discutida a partir da estética fotográfica como Antipostais, pela autora Solange Gomes Valladão. Nossos três últimos artigos desta sessão trabalham suas registros autorreferentes para discutir deslocamentos entre cidades, a maternidade e a produção artística e o imaginário fictício como exercício cotidiano. Nós, patafísicos, conversamos com APE, o grupo de estudos em mobilidade que atua em São Paulo em percursos crianceiros. Essa conversa é compartilhada na sessão de entrevistas e está posta entre o Museu e o Mundo. Na sessão final da edição, artistas performers, arquitetas, urbanistas e geógrafas invocam imagens cotidianas do nó anatômico às suas funções quase humanas, disfuncionalizando uma urbanidade hegemônica e hostil com narrativas da experiência coletiva. Deixamos o convite para essa invenção cotidiana organizada na 8ª edição da Revista Píxo, com produções insurgentes que apontam práticas contemporâneas por um cotidiano sensível urgente.



A PRÁTICA E O AFETO COMO EXERCÍCIO DIÁRIO DE RE-IMAGINAR O ESPAÇO

Escola sem muros¹

Resumo

Uma cartografia afetiva que aposta na articulação teórica e prática mas, sobretudo, sensível dá pistas para re-imaginar o cotidiano a partir do Bairro Jardim Damasceno. É na possibilidade de acolher os territórios desejantes que os processos de ensino e aprendizagem emergem, contribuindo para apropriação dos espaços de educação além dos processos de produção do espaço urbano.

Palavras-chave: cartografia afetiva, direito à cidade, mobilização comunitária.

Abstract

An affective cartography that bets on the theoretical and practical articulation but, especially, sensitive gives clues to re-imagine the daily life from the Jardim Damasceno neighborhood. It is in the possibility of welcoming the desiring territories that the teaching and learning processes emerge, contributing to the appropriation of the education spaces beyond the production processes of the urban space.

Key-words: affective cartography, right to the city, community mobilization.

Cenário

Uma frase vinda do alto falante do carro de um vendedor: “Trinta ovos por dez reais. É o carro do ovo passando na sua rua!”

“Agora eu entendi porque os alunos ficam toda hora falando isso na sala de aula e porque eles são tão barulhentos.” (Professora da EMEF Damasceno I).

É com esse registro do encontro entre o carro-do-ovo e uma educadora da rede pública - que junto com outros educadores, de escolas públicas e privadas, educandos, estudantes universitários e comunidade, ultrapassou os muros da escola para cartografar os afetos e territórios existenciais constituintes do Jardim Damasceno, bairro de São Paulo - que queremos iniciar essa troca sobre prática, afetos e re-imaginação do cotidiano no espaço urbano.

Na nossa prática enquanto coletivo, encontramos na cartografia afetiva, entendendo aqui afeto como aquilo que nos afeta, nos acontece e os fluxos que nos atravessam os corpos, um espaço poderoso para a reinvenção do cotidiano e de outros modos de viver e atuar no mundo:

[...] podemos tentar definir melhor a prática do cartógrafo. Afirmávamos que ela diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. Agora, podemos dizer que ela é, em si mesma, um espaço de exercício ativo de tais estratégias. Espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo. A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política. (ROLNIK, 1989)

Retomando o encontro da professora com o carro-do-ovo podemos afirmar que ao ser afetada pelo mesmo, foi aberto um canal para a re-imaginação da prática cotidiana dentro da sala de aula. Ser afetada pelo território no qual seus educandos vivem abriu a possibilidade de um novo olhar, e assim repensar o espaço no qual a escola está inserida e suas inter-relações, bem como possíveis soluções para o então “problema” do barulho dos alunos.

Essa reinvenção da prática dentro da sala de aula se dá a partir da aula prática, fora da escola e dentro do contexto de estudantes, permitindo uma compreensão de mundo e viabilizando vir à tona a potência, das pessoas envolvidas, de ser sujeito no processo de aprendizagem, como indica Paulo Freire (1996):

A nossa capacidade de aprender, de que decorre a de ensinar, sugere ou, mais do que isso, implica a nossa habilidade de apreender a substantividade do objeto aprendido. A memorização mecânica do perfil do objeto não é aprendizado verdadeiro do objeto ou do conteúdo. Neste caso, o aprendiz funciona muito mais como paciente da transferência do objeto ou do conteúdo do que como sujeito crítico, epistemologicamente curioso, que constrói o conhecimento do objeto ou participa de sua construção. É precisamente por causa desta habilidade de apreender a substantividade do objeto que nos é possível reconstruir um mau aprendizado, o em que o aprendiz foi puro paciente da transferência do conhecimento feita pelo educador.

Com esse cenário conseguimos ter uma mínima noção de que a forma como compreendemos o mundo influencia no modo como lidamos com ele. Ao mesmo tempo, estarmos alienados às diferentes formas desse mundo e de ser nele, não exclui essas realidades, o que inevitavelmente acarreta em uma não reflexão à altura das questões que elas levantam.

¹ Coletivo com atuação política pedagógico, com uma metodologia pautada em 3 pilares (aproximação, construção e cuidado) que visa proporcionar um aprendizado prático e colocar o conhecimento da permacultura, arquitetura e outras tecnologias sociais a serviço da sociedade além de valorizar os saberes e ativos locais de cada comunidade em que atua. Atualmente integram o coletivo: Alexandre Monteiro, Ana Beatriz Giovani, Caio Yashima, Flavia Burcatovsky, Flavia Prado Cesar, Gabriela Franco, Jair Vieira, Marcella Arruda e Ranyele Araujo.

Introdução

Estamos diante de uma realidade dinâmica, em uma esfera mais abrangente, na qual a estabilidade é curta e as atualizações são constantes - seja na tecnologia, e muitas vezes através dela - seja nas relações de trabalho, relações amorosas, relações com espaços. Nosso cotidiano está repleto de atualizações nas muitas formas de ver e viver o mundo. Situações complexas muito bem apontadas por Bauman e sua modernidade líquida.

Quando falamos em esfera mais abrangente, tratamos de uma realidade dinâmica que não é novidade na humanidade - povos nômades conviviam com o movimento, deslocando-se de acordo com suas necessidades e com as ofertas existentes no local de destino; trazendo um pouco mais para o contexto contemporâneo ocidental capitalista, temos regiões e situações urbanas que lidam com a instabilidade diariamente, por inundações, despejos, incêndios, não atendimento às normas [camelôs, vendedoras(es) ambulantes] - e essa realidade vem atingindo camadas da sociedade que antes se pautava na estabilidade e solidez das estruturas sociais. Tendo isso em vista, a interação com grupos que possuem um conhecimento empírico do instável tem muito a agregar no processo do design e da estratégia de ação, buscando soluções em uma forma de pensar não linear.

Dentro desse dinamismo faz-se necessário planejar a curto prazo, lidar com imprevistos, aproveitar as oportunidades e os recursos disponíveis. Algo que nos leva ao conceito de urbanismo tático, que pode ser definido, de acordo com Adriana Sansão, (ARQUICAST, 2019), como uma prática de acionamento de comunidades através de intervenções de curto prazo, reversíveis e baixo custo. Para isso é preciso enxergar e vivenciar o contexto que se está, suas relações estabelecidas, suas potências e complexidade.

Concomitante à essa efemeridade, temos velhas questões que insistem em ressoar - direitos humanos; direito à cidade; igualdade de direitos; direito à educação; qualidade de vida. Cerca de 85% das cidades é construída sem o envolvimento de profissionais de arquitetura e urbanismo, ou da engenharia (CAU/BR-Datafolha, 2015), o que aponta um distanciamento entre os conhecimentos acadêmicos e a prática de construção de boa parte da cidade. Elas, como unidades vivas de interligações ampliadas, são entes que se metamorfoseiam permanentemente tanto pelos valores e mercados, como pelas relações de poder sobre o espaço urbano, como abordadas por Henri Lefebvre (1969): “As cidades são a expressão da sociedade no terreno. (...) O conhecimento especializado gerou o desconhecimento generalizado.”

A dinâmica de formação dos contextos urbanos fornece pano de fundo, contraponto e retroalimentação ao exercício da individualidade pelos cidadãos enquanto frequentadores e usuários do espaço público. Mostra também as progressivas transformações na visão de mundo dos indivíduos que dele desfrutam como motivadoras dos intercâmbios desempenhados nos diferentes cenários oferecidos pela articulação entre as variadas escalas da cidade. Ocasionalmente transformações potencializadoras de processos que dão oportunidade ao surgimento de interações desenhadas sob perspectivas renovadas.

Lucrécia Ferrara, na obra *Design em Espaços* (2002), afirma que o destino da arquitetura é o de exprimir o espírito de uma época. Examina também a experiência da diversidade e a função demiúrgica tanto do desenhista industrial como do arquiteto e urbanista. Ela ainda afirma a necessidade de saber a dimensão visual da representação e o valor de se perguntar ‘Quais os significados que o design pode produzir quando se põe a arquitetar o mundo, a cidade, os valores sociais e as relações humanas no embate individual e coletivo?’ O espaço é visto como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações.

O coletivo Escola Sem Muros, nasce dentro desse contexto atual “oportunidade + instabilidade + direito à cidade + relação com as bordas”. Um grupo que surgiu de

uma necessidade da comunidade do Jardim Damasceno, em São Paulo, de colocar em prática um projeto de reforma para um espaço cultural, reunindo pessoas com vontade de exercitar uma outra forma de relação de trabalho que fosse mais horizontal, humanizada e que dialogasse com o contexto complexo do local.

A comunidade e o coletivo

Localizado na Zona Norte da cidade de São Paulo, o Espaço Cultural Jardim Damasceno (ECJD) pode ser considerado um espaço dinâmico. Surgiu de um abrigo para pessoas desalojadas após um desabamento e, após realocação dessas pessoas, houve uma forte mobilização para que naquele galpão fossem realizadas atividades culturais para as crianças e jovens do bairro.

Entre outros programas, o ECJD passou a acolher, desde 2015, algumas aulas teóricas e práticas de um curso de design permacultural². Soluções sustentáveis, como cisterna e composteira, e o desenvolvimento de projetos permaculturais para o próprio Espaço eram produtos decorrentes do curso, o que levou Noêmia Mendonça, uma das lideranças dele, a fazer uma provocação em relação à concretização de algum dos projetos propostos.

O resultado foi a elaboração de um projeto, pensado em conjunto com a comunidade do Jardim Damasceno, para reformar o Espaço Cultural, dando maior visibilidade ao positivo impacto social que ele exerce no bairro. Para sua execução foi planejado um programa de imersão para uma construção coletiva, envolvendo estudantes de arquitetura, profissionais da área e a própria comunidade. O programa foi nomeado de Escola Sem Muros, e dele que surge o coletivo de mesmo nome.

Entendendo o processo tão importante quando o produto “final”, o coletivo adota uma postura pautada na práxis e na vivência da realidade social, em busca de uma prática da liberdade, emancipatória, que visa a autonomia e possibilita a construção de espaços de encontro, troca e fortalecimento identitário, empoderando pessoas a reinventarem as formas de relação estabelecidas. Para isso nos apoiamos em três pilares: aproximação, construção e cuidado.

Aproximação

Através de visitas constantes, buscamos um melhor entendimento do território, das pessoas, da paisagem e dinâmicas que constituem o espaço a receber uma determinada intervenção. Segundo TUAN (1980) “para compreender a preferência de um grupo, é necessário conhecer a história, a cultura e as experiências do grupo no contato do seu ambiente físico”.

No Jardim Damasceno, antes do início da construção da obra, foram realizadas diversas atividades, tais como **conversas** com atores locais, entendendo a relação de moradoras e moradores com o Espaço Cultural; **mobilização comunitária**, em parceria com o coletivo PermaSampa³, iniciando uma formação de rede mãe, mapeando talentos, recursos, belezas e potenciais que pudessem contribuir para o processo da reforma; e oficina de **cartografia afetiva**, na qual os participantes (estudantes

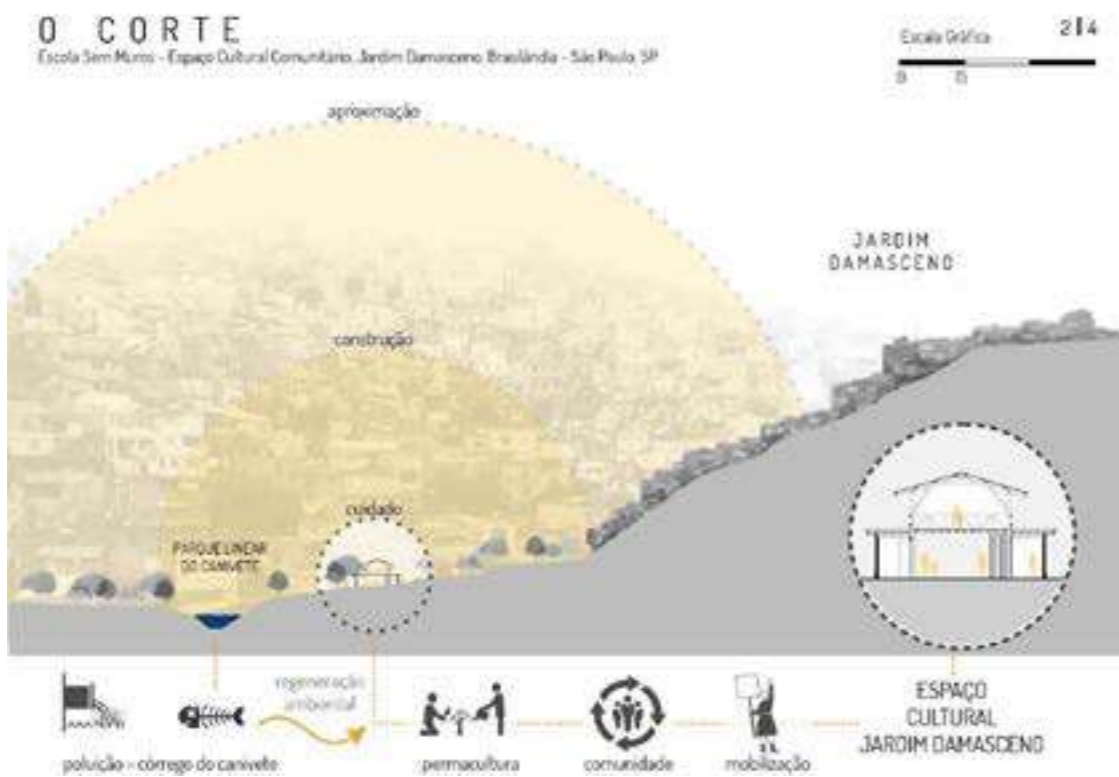
² Curso desenvolvido pelo coletivo PermaSampa e que tem como princípio disseminar e praticar os conceitos de permacultura em São Paulo.

³ Coletivo de educadores que se reúnem para ministrar cursos de Design em Permacultura (PDC) e desenvolver ações de permacultura urbana em São Paulo, sobretudo nas periferias, em parcerias com outros coletivos.

Imagem 1 - foto da entrada do Espaço Cultural Jardim Damasceno. Fotografia: F14 Fotografia/ Escola Sem Muros



Imagem 2 - esquema dos pilares do coletivo Escola Sem Muros - aproximação/ construção/ cuidado. Imagem usada na Bienal de Veneza, 2018. Autoria: Escola Sem Muros



do nono ano e profissionais da área da pedagogia de uma escola do bairro, além de estudantes, educadoras e educadores de outros coletivos) mapearam os afetos e territórios existenciais constituintes da realidade do Jardim Damasceno, a fim de construir, de forma coletiva, a memória afetiva do bairro.

Durante esse processo foi possível presenciar uma fala como a de Givanildo Mario do Carmo, morador do Jardim Damasceno e também conhecido como Giba: “Foi muito importante para mim a atividade feita [cartografia afetiva], fazer eu olhar para as coisas boas do bairro e não para as coisas ruins, eu nunca tinha pensado nisso...”

NO JARDIM DAMASCENO
MUITO FÉRTIL TERRENO
ALGO NADA PEQUENO
VAI ACONTECÊ

CHAMA O POVO PRA VÊ
E AJUDÁ NA CONSTRUÇÃO
DANÇAR NO MUTIRÃO
PRA TODO MUNDO APRENDÊ



TEM MUITO JEITO DE AJUDÁ
PROS VIZINHO PODE FALÁ
AS CRIANÇA, PODE LEVÁ
PRA FAZÊ ATIVIDADE

REINA A COLETIVIDADE
TODO O POVO JUNTO
NÃO VAI TER OUTRO ASSUNTO
EM TODA ESSA CIDADE



Imagem 3 - arte produzida para divulgação da reforma do ECJD e mobilização comunitária. Autoria: Escola Sem Muros

Utilizar de ferramentas que permitam nos aproximarmos do espaço e das pessoas que convivem e conviverão ali, tornando-os parte de nosso cotidiano, abre a possibilidade de baixar as barreiras pré-existentes e criarmos um espaço para a imaginação de outras cidades possíveis, outra possibilidade de mundo, relacionar potências individuais para um bem coletivo, um lugar comum que acolha as individualidades e familiaridades das pessoas envolvidas. Acolha também as angústias e lacunas que muitas vezes o ensino de arquitetura e urbanismo reforça, como podemos observar na fala do arquiteto Tomaz Lotufo para o vídeo ‘Reeducando - Escolas pelo mundo’ (2019):

Esse processo de construção coletiva [...] é uma educação que é integral e para todos os lados, porque cada um está aprendendo do seu jeito, no momento que ele está e no processo de vida que ele está. [...] Então enquanto estudante de arquitetura, se eu ficar o tempo inteiro pensando em museu, centro cultural, grandes conjuntos habitacionais, empresariais, etc, isso não dialoga com meu mundo [...], de repente eu chego aqui [na imersão que aconteceu no Espaço Cultural Jardim Damasceno] e a coisa se amplifica.

Construção

“Foi muito importante para mim a atividade feita, fazer eu olhar para as coisas boas do bairro e não para as coisas ruins, eu nunca tinha pensado nisso, **mas eu quero ver a obra pronta**”. Retomando e concluindo a fala de Giba, sobre a cartografia afetiva realizada no Espaço Cultural, temos uma noção da percepção que muitas vezes a população têm em relação à grupos de estudo, ou projetos públicos, de que as coisas “não saem do papel”.

Na construção se materializam os sonhos, é o momento de juntar a teoria com a prática. Incorporando o conceito de canteiro-escola de Lefèbvre (ARANTES, 2002), visamos fazer da obra uma plataforma educativa, onde as tecnologias sejam apropriadas pelos participantes através da construção coletiva (comunidade + profissionais da arquitetura + comunidade) que tem como proposta o “fazer com”, ao invés no “fazer para”, abrindo margem para experimentações e descobertas através do processo e possibilitando



entender as várias interpretações que as pessoas envolvidas possam ter do espaço. Nesse sentido, buscamos, para além da construção física, uma construção simbólica de pertencimento, para um possível lugar comum, um espaço coletivo que acolha a individualidades.

A estrutura formal é o coletivo, enquanto a maneira como pode ser interpretada e apropriada representa as necessidades individuais, permitindo que um espaço com alto grau de interpretação possa reconciliar individual e coletivo. (HERTZBEGER, 1999)

Na reforma do Espaço Cultural Jardim Damasceno essa etapa iniciou com uma **pré-imersão** para trocarmos sobre a metodologia do Escola Sem Muros e do Espaço Cultural Jardim Damasceno, assim como introduzir o processo de construção com bambu (técnica estrutural escolhida para o projeto), através de uma visita à Parelheiros, no sítio de Roberto Payacan - artesão que trabalha com bambu desde 1980. Seguimos com uma **imersão** no bairro, período que foi dado mais enfoque às rodas de conversa e oficinas sobre técnicas de engajamento comunitário, projeto participativo, permacultura



Imagem 5 - compartilhamento e discussão do projeto de reforma elaborado para o Espaço Cultural. Fotografia: F14 Fotografia/ Escola Sem Muros

urbana, assuntos como o direito à cidade, tecer comunidades, edu-comunicação e centros sociais, e por fim a construção coletiva, com acompanhamento constantes do processo da obra, aprendendo técnicas, aprimorando olhares.

Esse processo de construir junto permite conversar com diferentes realidades e experiências, no qual se percebe, que mesmo com o pensamento alinhado à leituras que prezam pela horizontalidade, há um imaginário colonizador que dificilmente será transformado sem a ação prática, sem o contato com as tantas realidades que extrapolam um determinado grupo. Uma “simples” fala carrega uma mensagem opressora: “Tenho que voltar para São Paulo até às 17h”. Desconectada parece que não há nada de errado nessa construção, a questão é que o lugar de onde essa fala saiu era o Jardim Damasceno, bairro da Brasilândia, na cidade de São Paulo. A ideia antiquada de que a cidade se limita ao centro se reproduziu no discurso de quem tanto reivindica igualdade. Externar a frase e logo em seguida questioná-la é de uma construção e entendimento social que a práxis permite com maestria, indicando que o fazer junto reconstrói espaços, cidadãos e cidadãs.

Cuidado

“Todo ser é potência e a potencialidade de cada um se desenvolve na relação”
(SPINOZA)

Essa é uma etapa que, por mais que queiramos dizer que ocorre após a construção, na verdade permeia todo o processo de relação com as pessoas e espaço de intervenção. É o momento da empatia e afeto, de prestar atenção ao nosso lugar de fala e respeitarmos a experiências e vivências das pessoas que estamos trocando. É o momento também da tentativa de acolher, incluir, de subverter a lógica da segregação, exclusão, tão bem colocada na fala da arte-educadora Ray Maria Moura:

[...] os “não” que nós recebemos, que são muitos, são pensados por coletivos/ camadas da nossa sociedade. É o não da educação, é o não da cultura, é o



não da moradia [...]. Por que o governo fala tantos não para nós? [...] Você não sabe a potência dessa criança, desse jovem. Outra coisa que cristalizou, que “botou” as pessoas para baixo, foi o não de não participar: você não pode entrar nesse teatro, você não pode entrar nessa faculdade. Olha os muros que são colocados, e esses muros cristalizam dentro do ser humano, e o ser humano vai perdendo uma identidade de ser no planeta. (REEDUCAÇÃO, 2019)

Buscamos a inclusão não só em nosso cotidiano, assim como também somos incluídos no cotidiano do grupo, como na participação da construção, da proposição de ideias, de vontades e sonhos. Através da construção coletiva, consegue-se estabelecer laços e relações mais duradouras.

Enxergamos a importância de garantir a sustentabilidade das ações que foram materializadas através da aproximação e da construção e fazemos isso mantendo o contato, acompanhando o dia-a-dia, pensando em conjunto formas de manter o espaço ativo e constante.

No caso da reforma do Espaço Cultural Jardim Damasceno, frequentamos reuniões com a prefeitura regional da Freguesia do Ó/ Brasilândia e com a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, para saber sobre o andamento da liberação da obra, além de elaborar conjuntamente ações e atividades no local. Participação em festa, almoços de fim de semana, fortalecem os vínculos criados.

Considerações

Nós do Escola Sem Muros entendemos que praticar o cotidiano passa pelo processo de tornar crítico, ativo, propositivo algo que na prática é banal, corriqueiro. Tornar cada ato consciente e responsável, como escolher quem fornecerá seu alimento, sua vestimenta, quem ou o que enriquecerá seus momentos de lazer, etc. Para isso é necessário estabelecer relações e possibilitar vínculos. Dentro dessa lógica é possível pensar numa micropolítica, em pequenas ações com desdobramentos significativos. Pensando em sistemas, entendemos também que para além da micropolítica é

necessário pensar e agir a macropolítica, estabelecer contato com poder público, entender projetos em andamento a fim de pensar atuações imediatas que dialoguem com planejamentos de caráter mais extenso, que sejam contextualizadas, situadas, não alienadas, podendo, muitas vezes, servir como parâmetro para repensar projetos existentes, ou mesmo embasar novas políticas públicas, trazendo uma experiência mais afetiva e próxima de quem ocupará/ criará o espaço em questão.

A partir dessa escala mais humanizada e horizontal, pretendemos colocar em cheque questões e ações tidas como certas, que passam a ser “automáticas”, repensar o modelo de ensino/ aprendizagem, tanto nas universidades quanto na formação da sociedade civil, que se dá além dos limites formais das instituições de ensino, entendendo a cidade, o território, como palco do processo de aprendizagem; as cidades como cidades educadoras. Ao mesmo tempo em que moldamos a cidade, a cidade nos molda, a partir de territórios de nossos movimentos cotidianos. É de extrema importância ressignificar e reinventar uma cidade que no decorrer de sua construção, ou desde seu surgimento, tem como forte característica a segregação e a colonização de corpos, mentes, ações. Segundo João Sette Ferreira (2011) “[na atual situação que nos encontramos] coloca-se uma dupla e antagônica possibilidade: a de, por um lado, descobrirmos uma nova forma de fazer cidades, ou por outro, de continuar a reproduzir e exacerbar cada vez mais o caminho da barbárie urbana.”

Nos organizarmos de forma coletiva, como nos ensinam comunidades que convivem diariamente com o instável, fortalece e viabiliza viver. A criação e a manutenção do vínculo dentro da sociedade civil, a partir da construção e da idealização de um outro modo de entender e fazer a cidade, que não aquele proposto pelo poder público, mas sim de forma conjunta e comunitária, gera um cenário de cuidado e de relação de troca entre as várias camadas presentes no território. Essa relação de troca nos leva a pensar em uma “economia colaborativa” - transicionar do paradigma da escassez e do egoísmo para o paradigma da abundância e do coletivo, tecendo e fortalecendo redes, conexões, afinal, partindo das ideias de Milton Santos (2004), fica impossível separar o espaço da economia. Considerando que o espaço construído trata-se de um produto, ele inevitavelmente representa o modo de produção de uma sociedade e seus objetivos ao mesmo tempo em que é resultado deles.

Diante de todo esse cenário, não podemos achar que solucionaremos problemas complexos com velhos modelos que estão pautados no pensamento linear e cartesiano, precisamos de um olhar sistêmico, ou então continuaremos a reproduzir respostas superficiais, como nos mostra Humberto Mariotti (2007):

A complexidade não é um conceito teórico. Ela corresponde à multiplicidade e à contínua interação da infinidade de sistemas e fenômenos que compõem o mundo natural. Os sistemas complexos estão dentro de nós e a recíproca é verdadeira. Assim, é preciso conhecê-los. Como já vimos, o pensamento complexo é um modelodesenvolvido por Edgar Morin para lidar com a complexidade. Para explicá-lo, costumo utilizar um exemplo. Imaginemos um indivíduo em uma praia. Se lhe perguntarmos se a Terra é plana ou redonda, ele responderá que é plana: “Basta ver a areia sob os nossos pés e observar o oceano”, dirá (MARIOTTI, 2007).

Precisamos trazer o cotidiano à reflexão e partir também do conhecimento que ele traz, ressignificando-o a cada dia numa ação-reflexão-ação permanente, entendendo a potência da prática, de ser sujeito ativo na construção da cidade que queremos.

Referências bibliográficas

ACOSTA, Alberto. *O bem viver. Uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*. Sergio Ferro, Flávio Imprério e Rodrigo LeFrèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARQUICAST. *Arquicast 070: Urbanismo Tático*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07yywL_EIWM&feature=youtu.be>. Acesso em 23 abril 2019

FERRARA, Lucrécia. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

FERREIRA, João Sette Whitaker. *Perspectivas e desafios para o jovem arquiteto no Brasil. Qual o papel da profissão?*. Arqtextos, São Paulo, 12.133, Vitruvius, jul 2011. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.133/3950>>. Acesso em 23 abril 2019.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. - 2ªed.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. - 5ªed.- São Paulo: Centauro, 2011

MARIOTTI, Humberto. *Competitividade e violência estrutural*. 2007. Disponível em: <<http://escoladialogo.com.br/escoladialogo/index.php/biblioteca/artigos/competitividade-e-violencia-estrutural/>>. Acessado em 26 abril 2019.

REEDUCAÇÃO, *Reeducação - escolas pelo mundo - Ep. 7: Escola Sem Muros*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V7rkImeLoqc>>. Acesso em 24 abril 2019.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.



MEGACIUDADES, DERECHO A LA CIUDAD Y LOS DESAFÍOS DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Gabriel Gómez Carmona ¹

Resumen

El presente ensayo reflexiona sobre la actual realidad urbana y cómo ésta se convirtió en las últimas décadas en el gran ideal de la sociedad global, dando paso a la emergencia de megaciudades en las que sus múltiples necesidades y complejas problemáticas comprometen en el mediano plazo, la viabilidad y sustentabilidad de las mismas, junto con la calidad de vida de su población, principalmente de los sectores más desfavorecidos. De esta forma se plantea la necesidad de una nueva práctica urbano-arquitectónica honesta, con verdadero compromiso social, que vaya más allá del lucro económico y aminore la brecha social existente garantizando el Derecho a la Ciudad a todos los habitantes de las megaciudades contemporáneas.

Palabras Clave: derecho a la Ciudad, megaciudades, metápolis.

Abstract

This essay reflects on the current urban reality and how it became in the last decades the great ideal of global society, giving way to the emergence of megacities in which their multiple needs and complex problems compromise in the medium term, the viability and sustainability, together with the quality of life of its population, mainly from the most disadvantaged sectors. In this way, the need arises for a new honest urban-architectural practice, with true social commitment, that goes beyond economic profit and reduces the existing social gap, guaranteeing the Right to the City to all the inhabitants of contemporary megacities.

Keywords: right to the city, megacities, metapolis.

Introducción

Reflexionar sobre la realidad urbana actual y cómo la práctica urbano-arquitectónica se ve cuestionada por ésta, lleva a un debate sobre la manera en la que, las ciudades se transformaron a lo largo del último siglo hasta convertirse en enormes conglomerados humanos que hoy remiten a conceptos como: megaciudad, megalópolis y metápolis (Ascher, 2004), que reconfiguran no sólo el territorio en el que se asientan, sino la realidad política, económica, tecnológica, social y cultural planetaria, además de que limitan los conceptos clásicos que permitían entender qué era la ciudad.

Esto resulta importante porque la vida urbana se ha convertido en las últimas décadas en el gran ideal de la sociedad actual, un ideal caracterizado por un paradigma de vida con bienes, servicios y satisfactores nunca antes vistos en la historia de la ciudad.

Lo anterior precisa afirmar que la ciudad no es sólo el soporte físico de las actividades humanas sobre el territorio, sino el soporte cultural de la arquitectura y de toda creación humana, lo que exige entender que el espacio urbano es una realidad que está más allá de lo institucional y lo técnico, es decir, lo urbano, es todo aquello que existe como una realidad socio-cultural con procesos particulares de creación y evolución, que rebasa la práctica de cualquier disciplina (Aguilar, 2012) lo que deja ver la importancia que cobra el debate en torno a la realidad urbana planetaria de este siglo XXI, en la que la arquitectura y el urbanismo son dos eslabones más de una enorme cadena de eventos.

La realidad urbana del siglo XXI

El siglo XXI nos ubica en un momento histórico recargado de acontecimientos que día a día tienen lugar fundamentalmente al interior de las ciudades. Hablamos de una época caracterizada por un modelo de producción y consumo global donde todo se comercializa, pues lo masivo del mercado y sus particulares necesidades así lo demandan, de tal suerte que el espacio habitable hoy se erige como un preciado y sofisticado objeto de consumo.

La política y la economía juegan roles decisivos en la conformación de este nuevo entramado mundial, en el que, la primera se subordina a la economía y el capital privado se convierte en el principal orquestador del desarrollo urbano de las ciudades, mientras que el Estado funge como mero facilitador del proceso.

Observamos cómo en la configuración de esta *ciudad neoliberal* (Harvey, 2008) el espacio público es cada vez más pobre, de menor calidad y menos vivenciado por diversos sectores de la población, por el hecho de que las nuevas urbanizaciones privilegian la auto segregación de la ciudad, a través de la edificación de conjuntos cerrados, con fuertes medidas de seguridad, aislados del exterior, que fomentan la exclusión y la construcción de la ciudad del miedo.

De esta forma, las zonas antes periféricas hoy evidencian el crecimiento desbordado de la ciudad, o la gentrificación de sus zonas centrales a través de la imparable construcción de enormes torres de condominios, oficinas o complejos comerciales que dan cuenta de una voraz industria inmobiliaria (Gómez Carmona, 2018) que agota los cada vez más mermados recursos naturales disponibles, colapsa la infraestructura pública y fragmenta la ciudad en dos: la ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres, donde los sectores más vulnerables de la población quedan al margen de esa ciudad neoliberal de consumo.

Estas circunstancias obligan a generar un nuevo nivel teórico-práctico al interior de todas las áreas del conocimiento para el entendimiento de la articulación y funcionamiento de esta insólita realidad urbana planetaria contemporánea.

¹ Doctor en Urbanismo. Profesor-Investigador de la Facultad Mexicana de Arquitectura, Diseño y Comunicación de la Universidad La Salle, México. E-mail: gabriel.gomez@lasalle.mx

Megaciudades y nuevos desafíos urbanos

El escenario descrito lleva a formular la siguiente interrogante: ¿De quién es la ciudad? La respuesta lógica es, de todos aquellos que la habitan, de todos sus ciudadanos. Entonces, ¿Cómo garantizar el Derecho a la Ciudad a todos sus habitantes?

Las respuestas a éstas dos interrogantes constituyen grandes desafíos para toda ciudad, pero de proporciones colosales en cualquier *megaciudad*, entendidas éstas, como conglomerados urbanos con más de 10 millones de habitantes (Giglia, 2001, p. 799), y de las cuales, en 2014 la ONU, documentaba la existencia de 28 a nivel mundial, lideradas por Tokio con 38 millones, Delhi con 25 millones, Shanghái con 23 millones y Ciudad de México, Mumbai y Sao Paulo con 21 millones (figura 1) y calcula que para el 2030 se eleve a 41 el número de las mismas (ONU, 2014).

Por esta razón, las megaciudades requieren una lectura integral, multi y transdisciplinaria de su realidad, pues la magnitud y complejidad de sus problemáticas así lo demandan, por lo que no se puede generalizar un solo diagnóstico, ni una misma solución para todas. Ninguna problemática urbana es idéntica en dos o más ciudades, por lo que es erróneo pensar que una solución exitosa en una, deba serlo para todas las demás.

Las problemáticas urbanas actuales nos confrontan del mismo modo con un mundo al borde de una crisis energética, ambiental y social de escala global, si consideramos que las ciudades son las principales depredadoras y consumidoras masivas de recursos naturales (tierra, agua, energías fósiles), por lo que vale cuestionarse ¿Cuál es la responsabilidad social de la práctica urbano-arquitectónica ante los desafíos de las megaciudades del siglo XXI?



Figura 1. Megaciudades para 2025 y su tamaño por millones de habitantes. Tomada de: <https://recursosgeografabi.weebly.com/las-megaciudades,2014>.

Se debe tener claro que la arquitectura y el urbanismo han sido grandes promotoras del diseño y construcción del actual paradigma de vida urbana por lo menos, en los últimos ciento cincuenta años. Esta afirmación puede resultar grata desde ciertas perspectivas, pues representa el desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en el mismo periodo hasta niveles nunca antes imaginados en la historia misma de la ciudad, lo que sin lugar a dudas representa avances sin precedentes.

No obstante, desde otras perspectivas ese lapso se caracteriza por ser el periodo de la historia de mayor destrucción, explotación y contaminación del planeta, lo que nos

ubica en un punto crítico en el que el propio futuro de diversas megaciudades está comprometido de no implementar en el corto plazo, medidas correctivas que permitan revertir estas problemáticas a través de factibles propuestas urbano-arquitectónicas que garanticen la sustentabilidad de los asentamientos humanos y el Derecho a la Ciudad para todos sus habitantes.

Para ejemplificar lo anterior, tenemos que la Ciudad de México (CDMX) junto con la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM), conforman una de estas megaciudades, erigiéndose como el conglomerado urbano más grande de Latinoamérica, al estimar que en 2019 albergará cerca de 22 millones de personas (CONAPO, 2012), lo que deja entrever que la magnitud y escala de sus problemáticas sólo pueden entenderse desde lo masivo de su realidad urbana.

Por ello se debe aclarar, que las respuestas a las necesidades de una megaciudad como CDMX, no pueden ser las mismas para todos los contextos urbanos, dado que cada país representa una realidad histórica diferente y que cada uno avanza de manera particular en la resolución de las mismas dependiendo su nivel de desarrollo político, económico, tecnológico, cultural y educativo, lo que impacta directamente en la calidad de vida de su población.

En el contexto latinoamericano es posible distinguir problemáticas comunes a la región, lo que podría significar retomar la esencia de propuestas urbanas exitosas generadas desde y para la realidad latinoamericana, lo que no implica que deban aplicarse de manera idéntica en otros países, pues las características son diferentes en cada uno.

Pasar por alto esta realidad representa por lo menos, para el caso latinoamericano, un grave error y un enorme costo que por décadas ha obstaculizado la adecuada resolución de sus problemáticas urbanas, por el hecho de que numerosas soluciones aplicadas provienen de países con diferentes niveles de desarrollo, además que no consideran aspectos medio-ambientales, culturales, usos y costumbres, e incluso, niveles de corrupción (pública y privada).

Siguiendo con el ejemplo de la mega Ciudad de México, tenemos que ésta situación quedó claramente reflejada en los dos proyectos de infraestructura y desarrollo urbano emblemáticos de la administración federal 2012-2018: el ahora cancelado nuevo aeropuerto internacional de la CDMX en terrenos del ex vaso del lago de Texcoco (figuras 2 y 3), del que se aseguró tendría una capacidad para atender a 125 millones de pasajeros al año, con un promedio de 345,000 pasajeros por día¹, con un costo estimado en 2018 de más de 12,000 millones de dólares (USD)².

Y el ahora inacabado tren interurbano México-Toluca (figuras 4 y 5), del que se dijo, recorrería un tramo de 58 kilómetros, dando servicio a 230 mil pasajeros al día y con un costo estimado en 2019 de casi 4,000 millones de dólares (USD), cifra que triplica su costo original, además de presentar un retraso de 4 años en sus obras³.

Ambos proyectos dan un panorama de la magnitud de las problemáticas urbanas que enfrenta la CDMX y la ZMVM, y permiten distinguir las complicadas relaciones (económicas, políticas, sociales y culturales) de esta megaciudad con otras 10 metrópolis del centro de México (Tula, Pachuca, Tulancingo, Tlaxcala-Apizaco, Puebla-Tlaxcala, Cuautla, Cuernavaca, Tianguistenco, Toluca y Querétaro), lo que constituye un escenario único en su tipo en Latinoamérica, y da cuenta de la muy compleja realidad que enfrenta la *zona megalopolitana del centro de México*, con sus 31.8 millones de

1 <http://www.aeropuerto.gob.mx/index.php>

2 <https://aristeginoticias.com/2603/mexico/nuevo-aeropuerto-se-construye-en-el-lugar-mas-inapropiado-posible-jimenez-esprui/>

3 <https://www.jornada.com.mx/2019/02/27/capital/028n2cap>

personas para el 2018 (CONAPO, 2012), lo que en términos generales, delinea los colosales desafíos que la práctica urbano-arquitectónica tiene ante sí con la dinámica de las megaciudades contemporáneas.

Conclusiones: Megaciudades y Derecho a la Ciudad: Retos contemporáneos

El escenario descrito da un rápido boceto de los retos urbanos y las problemáticas socio-espaciales con las que, las megaciudades del siglo XXI retan a la arquitectura y el urbanismo, por lo que el entendimiento de las mismas reclama el desarrollo de nuevos acercamientos teórico-metodológicos transdisciplinarios.

Pensar que la arquitectura puede solucionar desde su parcela disciplinar estos problemas es falso, implicaría caer nuevamente en el reduccionismo de la realidad y en la formulación de soluciones simplistas que lejos de ayudar, terminan como elefantes blancos que sólo dilapidan millonarios recursos públicos, porque no se diseñaron para atender el origen del problema, tan sólo se limitaron a incrementar el beneficio político de las autoridades en turno y los negocios al amparo del poder y la corrupción, como

Figura 2. Norman Foster presentando al presidente Enrique Peña Nieto, la maqueta del nuevo aeropuerto de la CDMX en Texcoco. Foto: NOTIMEX. Tomada de: <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?idn=685609&idFC=2017>



Figura 3. Imagen del proyecto del nuevo aeropuerto de la CDMX en Texcoco. Tomada de: <https://inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2014/09/img3.jpg>.



Figura 4. Imagen del proyecto del tren interurbano México-Toluca. Tomada de http://treninterurbano.cdmx.gob.mx/media/general/portada_sf.jpg



Figura 5. Prueba de unos de los trenes que correrán entre Toluca y la CDMX. Tomada de: <http://www.elfinanciero.com.mx/uploads/2017/07/16/596c259ae00ce.jpg>, 2017.

sucedió en México con los dos proyectos citados.

La realidad social, económica, política y cultural de Latinoamérica, requiere de una nueva práctica urbano-arquitectónica, (sin hablar de manera abstracta únicamente de arquitectura, como un ente aislado de la ciudad), ante todo honesta y con verdadero compromiso social, lejos de la mera especulación y el voraz negocio inmobiliario que atenta contra la sustentabilidad de las ciudades al expandirlas en función de las ganancias, sin importar que las nuevas urbanizaciones desborden no solo los límites físicos permisibles, sino atenten contra el equilibrio ecológico y la calidad de vida de la población.

El mundo contemporáneo exige la creación de una arquitectura que aminore la brecha social existente y privilegie el Derecho a la Ciudad, entendido como *el acceso a un desarrollo urbano integrado, equitativo y sustentable para todos los habitantes de la ciudad* (ONU-Hábitat, 2017) a través del impulso de proyectos de vivienda social, educación, arte y cultura, ya que se erigen como los grandes catalizadores de la realidad urbana actual, sólo estos permitirán un desarrollo equitativo y democrático de la sociedad, por lo que deben implicar novedosas y sostenibles propuestas urbano-arquitectónicas, de la mano de acertadas políticas públicas.

El gran desafío es llevar a la práctica estos conceptos, superar la barrera del discurso,

y materializarlos a través de viables y exitosas propuestas de solución a las difíciles y urgentes necesidades de las megaciudades contemporáneas. Las escuelas de arquitectura han de ser los semilleros de esta nueva práctica urbano-arquitectónica que busque por encima del lucro económico y la fragmentación de la ciudad, mejorar la calidad de vida de todos los habitantes garantizándoles su derecho a una ciudad democrática, equitativa y sustentable.

Recordemos que la cuenta regresiva de numerosas ciudades está en marcha, es momento de actuar decididamente y de manera conjunta a favor de ellas, y sus habitantes.

Referencias Bibliográficas

AGUILAR, Miguel Angel. *Antropología urbana y lugar*. Recorridos conceptuales, en Angela Giglia, y Amalia Signorelli (coords.). Nuevas topografías de la cultura, México: UAM-Iztapalapa-Juan Pablos Editor, 2012.

ASCHER, Françoise. *Los nuevos principios del urbanismo, el fin de las ciudades no está a la orden del día*. Madrid: Alianza, 2004.

CONAPO. *Proyecciones de población de zonas metropolitanas de México 2010-2030*. 2012. Disponible en: http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Zonas_metropolitanas_2010 -Consultado el: 18 de noviembre de 2017.

GIGLIA, Angela. *Sociabilidad y megaciudades*. Estudios Sociológicos, vol. XIX, no. 3, pp. 799-821. 2001. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/598/59805710.pdf> -Consultado el: 13 de marzo de 2018,

GÓMEZ CARMONA, Gabriel. *Gentrificación contemporánea y derecho a la ciudad: la defensa del espacio urbano en la Ciudad de México*. Revista de Urbanismo, (39), 1-14. 2018. Doi:10.5354/0717-5051.2018.48816

HARVEY, David. *The right to the city*. *New Left Review*, no. 53, september-october, 2008. Disponible en: <https://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city> -Consultado el: 30 de enero de 2018.

ONU. (2014). *World Urbanization Prospects*. Disponible en: <http://www.un.org/es/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects-2014.html> -Consultado el: 14 de octubre de 2017. ONU-Hábitat. (2017). Nueva agenda urbana. Disponible en: <http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Spanish.pdf> -Consultado el: 02 de agosto de 2017.

UM PIXO NA PAREDE JÁ DEFENDE ALGUM DIREITO: juventudes urbanas em movimento

Felipe Treviso Bresolin¹
Alisson Souza Corrêa
Kristopher Machado Marques
Vânia Alves Matins Chaigar

Resumo

O artigo versa sobre uma investigação que toma como sujeitos jovens pixadores e sua relação com a cidade. A mesma teve origem em um projeto de ensino na disciplina de didática no curso licenciatura em história, com o objetivo de aproximar licenciandos de espaços-tempos para ensinar e aprender história no solo da cidade. A pesquisa mobilizou um grupo de estudantes ligados a movimentos sociais e militantes em direção ao pixo. Entrevistas e registros fílmicos, feitos com celulares, resultaram primeiramente em um teaser que foi compartilhado com a turma, mas os materiais empíricos reunidos são fontes para especulações e análises que ainda estão se processando. Destacamos que as juventudes para as quais dirigimos olhares reconhecem o espaço de subalteridade a que foram lançados e o pixador representa uma forma de manifestação dessas juventudes, em busca de subverter o que está posto e uma reação ao *modus operandi* da organização capitalista.

Palavras-chave: cidade, juventudes, pixo.

Abstract

The article refers about an investigation that take as subjects young graffiti writers and their relationship with the city. The same was originated in a teaching project in didactic discipline of the History Degree Course, with the objective to approach graduates students of spaces – times in order to teach and learning history in the city soil. The research mobilized a group of students linked to social and militants movements towards the graffiti spray. Interviews and film register, made with cell phones, resulted first of all in a teaser that was shared with the class, but the collected empirical materials are sources to speculation and analysis that are still being processed. We highlight that the youths to whom we direct looks recognize the space of subalternity that were launched and the urban spray graffiti represents a way of this youths manifestation, looking for subvert what is posted for them end a reaction to against *modus operandi* of capitalist organization.

Keywords: city, youths, spray graffiti.

*Reivindicamos a cidade que respeite os artistas de verdade
Do MC ao hippie, acrobata na avenida
Cuspindo fogo, não é fácil ganhar a vida
Essa é a essência do pixo ter resistido
A real street art que dá voz ao oprimido
E se tu quiser saber que arte é essa que domina
Na cidade, é só parar um pouco e olhar para cima.*

*Música: Meus amigos pixadores.
Artista: FBC (Filho Bastardo do Caos).*

O ano é dois mil e dezoito no calendário gregoriano, a turma o terceiro semestre da licenciatura em história, a disciplina é didática. Estamos na porção sul do hemisfério sul, *centro de uma outra história*, como raciocina Ramil², um campus universitário, múltiplas faces e infinitas peculiaridades nos habitam. Em meio aos solavancos do contexto histórico do qual a professora e os licenciandos fazem parte, tentamos significar o que denominamos ensino e aprendizagem. Conceitos viscosos, complexos, difíceis de aprisionar em uma direção única, posto circularem e envolverem campos como a psicologia, neurociência, pedagogia, sociologia.

Tateamos com nossas inteligências e intencionalidades aproximações e vivências que se despreguem das ricas culturas evidenciadas na sala de aula. Olhares que expressam a si, os seus e falam por outros tantos, mesmo que deles (quase) nada saibamos. São invisibilizados isso bem o reconhecemos um pouco envergonhados, posto os sistemáticos *epistemicídios* (SOUSA SANTOS, 1996) e subordinações epistêmicas a que têm sido submetidas parcelas significativas de culturas sob o peso de *colonialidades do poder* (QUIJANO, 2009) que tudo rejeitam se representam outras epistemologias e/ou que não se colocam a serviço de propósitos alhures. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie alerta que versões únicas sobre a história criam estereótipos, e *o problema não é que eles sejam mentiras, mas que eles são incompletos*³.

Da leva de estudantes chegados à universidade pós Enem, inteligências *escondidas*, culturas subalternas, conhecimentos desafinados do senso comum da ciência dos doutos, da empoeirada produção que subjazem gavetas e/ou que destoam dos parâmetros quantitativos e elitistas de uma ciência oficial, passam a nos ser ofertadas generosamente por essas novas juventudes. Provocam-nos e desafiam-nos a ver para além de nossos construtos (armários epistemológicos?) ou sair da *cegueira branca*⁴ em que fomos lançados faz tempo.

É o escritor português José Saramago que em *Ensaio sobre a cegueira* distingue ver de reparar. Reparar é um movimento que tira da indiferença, portanto é mais profundo. Talvez, o que em outra perspectiva, esteja presente na afirmação *o olhar nos compromete* (GADOTTI, 2006). Daí, quem sabe (?), o esforço em manter a cegueira, pois, senão, nos comprometemos. *Narciso acha feio o que não é espelho*⁵?

Em um novo ensaio epistemológico, estético/ético, afetivo a formação envolve necessariamente a relação com a cidade. Coloca-a como tributária de uma arte de viver com as diferenças (BAUMAN, 2009) em que estrangeiros (num sentido largo do termo) são desafiados a convivências mesmo quando a contragosto. Esse exercício,

2 RAMIL, Vitor. A estética do frio. Conferência. Disponível em: <http://www.vitorramil.com.br/textos/Vitor_Ramil_-_A_Estetica_do_Frio.pdf> Acesso em: mar. 2019.

3 ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma história única. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>> Acesso em: 25 de abr. 2019.

4 Referência a obra de José Saramago Ensaio sobre a cegueira.

5 VELOSO, Caetano. Sampa. Álbum Muito Mais, 2006.

1 FAPERGS grupo/RECIDADE vinculado a Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil; sob orientação de Vania Alves Martins Chaigar, professora associada da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, e-mail vchaigar@gmail.com.

no entanto, sofreu forte abalo à medida que a solidariedade foi sendo substituída pela competição (idem), gerando o medo e as conseqüentes apartações. O arquiteto norte americano Steven Flusty (citado pelo sociólogo polonês) denominou esse medo de *mixofobia* - o medo de misturar-se - que é o oposto da *mixofilia*, isto é “um desejo de misturar-se com as diferenças” (BAUMAN, 2009, p. 86). Parece ser um bom resumo sobre sentimentos em relação à cidade contemporânea e as secessões que temos.

Segundo Zygmund Bauman, historicamente, a cidade carrega a diversidade como uma marca. Na obra *Cidade, confiança e medo* a considerou (sobretudo as de maior porte) como imã a atrair pessoas com suas luzes, movimentação e promessas. Embora a cidade tenha ganhado a pecha de perigosa e muros físicos e simbólicos estejam a envolvê-la, seus espaços públicos ainda nos levam a surpresa das esquinas, de encontros, desencontros, do olho no olho, da possibilidade de, ao acaso e na distração, sermos pegos pelo ato de nos deixar envolver, mesmo que na brevidade do instante. *O acaso vai me proteger enquanto eu andar distraído*⁶, cantaram os Titãs!

A cidade nos exige certa distração para poder ver melhor – reparar -, ao mesmo tempo em que nos apresenta a possibilidade da co-existência, cuja falta é problematizada, por exemplo, por falas nos muros da cidade que, por vezes, são incompreensíveis aos que foram territorializados por lógicas desencadeadas pelo individualismo e pela competição. Para esses ouvidos não se faz necessário falar (muito menos gritar), pois a conveniência é que dita a qualidade da escuta. Já a narrativa do muro, como a expressa pelo pixo⁷, requer outra territorialização, como a promovida pelo coletivo e pela solidariedade (SANTOS, 2005); auscultar o outro exige exercícios de alteridade, de estéticas/éticas permeadas de sensibilidade e abandonos a padronizações, posto que:

Há crianças e jovens e adultos e velhos; há bebês (e aqueles que ainda nem nasceram) e os animais não humanos e as árvores e os musgos e águas e pedras... Tudo e todos (inter)dependentes de ações no macro, mas, também, daquelas que ocorrem no micro espaço nos quais eu e você vivemos e influenciamos (CHAIGAR, 2018, p. 103).

Essa possibilidade de influenciar ocorre no lugar, nesse *quadro de vida* (SANTOS, 2005), na vida cotidiana, de maneira especial no solo da cidade, justamente pelo entendimento do território usado (SANTOS, 2005), ou seja, o que propicia a resistência a modos verticalizados de produção, comunicação e circulação (que o autor denomina de globalitarismo). Esse juízo tem estado na base de projetos formativos alicerçados na/com a cidade. É aí que a vida acontece, encontros podem ser promovidos, conflitos ganham a corporeidade das ruas, jovens reivindicam suas porções merecidas, crianças constituem infâncias mesmo quando não reconhecidas, velhos requerem ‘novos’ pleitos. Por entre enormes contradições, entretanto, um tipo diferente de cultura é produzida no chão da cidade e é bom lembrar-se do geógrafo Milton Santos ao sustentar que

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade [...] gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres [...] (SANTOS, 2001, n).

Esse alimento da política dos pobres gerada pela experiência seja da falta ou da convivência e solidariedade ocorre em um determinado espaço. Bauman (2009, p. 51) ratificaria que “não se pode pretender partilhar uma experiência sem compartilhar

6 BRITTO, Sérgio. Epitáfio. In: Titãs. Álbum MTV ao vivo, 2005.

7 Ao longo do texto sempre vamos referenciar a categoria Pixo com x, já que dentro da cena da cultura marginal há uma diferenciação entre Pixo e Picho. O primeiro abarca as tags, isto é, as assinaturas dos pixadores e pixadoras, categoria que vamos trabalhar no presente trabalho.

um espaço”. Concordamos que esse é um princípio importante quando se pensa a formação na/com a cidade: amalgamar experiência e espaço, conhecimento e território.

Desterritorializar a formação, tirá-la dos espaços restritos às paredes e aos muros universitários; reterritorializar a experiência e aproximar jovens de epistemologias plurais contidas na cidade além de porções de si mesmos, espalhados pelas ruas e em faces de cidadãos. Daí as propostas de investigações na/com a cidade como a que foi desenvolvida por jovens licenciandos na disciplina de didática. Como parte das atividades do semestre incentivamos os estudantes a descobrirem diferentes significados para ensinar e aprender a partir de pequenas investigações junto a grupos sociais em diferentes espaços da cidade (institucionalizados ou não). O tema geral foi *ensinar e aprender história - no território da cidade*⁸ e teve como objetivos principais: *Identificar, analisar e compreender espaços e tempos na cidade em que se ensina e se aprende história; exercitar a investigação como suporte de aprendizagens significativas na relação com cidadãos.*

Para o exercício algumas leituras foram sugeridas como parte do referencial teórico, bem como discutimos metodologias e traçamos um cronograma básico a ser desenvolvido, tendo por produção final um artefato que poderia vir a se constituir em um audiovisual, por exemplo. Entre os temas escolhidos estiveram questões relacionadas a etnias, racismo, pré-universitários populares, religiosidades na escola, culturas presentes em casas de estudantes da FURG e espaços de resistências de jovens na cidade.

Para além do resultado pragmático que sempre extrapola as intencionalidades do professor, tendo em vista que os estudantes são pessoas de carne e osso, têm suas próprias expectativas e interesses, temporalidades distintas, o que deriva em um outro trabalho invariavelmente, destacamos neste artigo a vivência desenvolvida pelo grupo de estudantes que *arremangou* suas mangas e foi à luta em busca de sinais de resistências de jovens na relação com a cidade, especialmente as amalgamadas pela cultura do pixo.

A riqueza desse processo somente pode ser analisada pelos jovens que se dispuseram à empreitada. Ratificamos, no entanto, que observamos o conceito de protagonismo como movimento e processo, indo ao encontro de reflexões como a de Sandra Jovchelovitch (2018, p.321) para quem protagonismo não é um preparo que vai acontecer em um depois, mas “num processo de inter-relação, em que a experiência vivida constrói o protagonismo”. Talvez tenhamos aí uma experiência vivida que, na sequência, passa a ser narrada pelos jovens protagonistas que a experienciaram.

Não é só um rabisco, é muita história de vida. É uma história de exclusão do espaço público!

No âmbito acadêmico, a discussão acerca das manifestações artísticas marginais, como as pixações e os grafites são invisibilizadas tanto como expressão artística quanto uma expressão política e social. As instituições educacionais se fecham para o debate, uma vez que, no âmbito legal, a prática é considerada como crime ambiental. O que gira em torno da pixação e a negação da sua importância social é, muitas vezes, a luta entre desejos particulares existentes em uma sociedade extremamente desigual, que acaba perpetuando os conflitos e tornando cada vez mais difícil o diálogo entre as partes, potencializados pelos muros simbólicos e físicos construídos historicamente.

Arte de rua é uma forma expressiva de indignação social diante de uma forte desigualdade presente na história do mundo. Desta maneira, buscar entender o que motiva a arte

8 Projeto de ensino. Arquivos pessoais da professora (Licenciatura em História, 2018).

marginal na cidade é buscar entender, também, a construção de uma perspectiva a partir do ponto de vista dos vencedores e por uma classe social dominante. A quem pertence a cidade? O que os muros simbólicos e físicos representam? Que outras histórias são ocultadas?

Com a finalidade de desmistificar o estigma social em cima do movimento urbano marginal, bem como uma ânsia de questionar o controle sobre as vozes, expressões artísticas e outros modos de fazer política de grupos historicamente marginalizados, pretendemos instigar o pensamento crítico e novas percepções sobre o ser social, o ser político e epistemologias de resistência na/da cidade.

A imersão do trabalho nas invisibilidades e resistências da cena do pixo na cidade do Rio Grande, RS, surgiu através de uma proposta de investigação em espaços de educação formais, não formais ou informais na cidade, dentro da disciplina de Didática no curso de história licenciatura. A ideia inicial tomou uma nova dimensão e a proposta do trabalho – em processo inicial – é a realização de um documentário sobre a cena urbana marginal no Rio Grande, a partir de entrevistas com homens e mulheres que deram início à cena e também com aqueles e aquelas que continuam se expressando. A partir dos sujeitos sociais envolvidos organicamente no processo, se busca entender como e quando se iniciaram essas manifestações na cidade e o porquê do pixo e do grafite serem entendidos como uma forma de expressão das juventudes marginalizadas e silenciadas.

O interesse em trabalhar com as manifestações urbanas parte do entendimento que a cidade atual reproduz as relações sociais do modo de produção econômico e político, onde se acentuam opressões e exclusões de determinados grupos e classes, em detrimento de alguns poucos. Nesse sentido:

A cidade não é apenas a organização funcional do espaço, suas ruas e edificações, seus bairros, pessoas carregando sonhos, isoladas na multidão, em um deserto de prédios, que aboliu o horizonte e apagou as estrelas. A cidade é a expressão das relações sociais de produção capitalista, sua materialização política e espacial que está na base da produção e reprodução do capital (IASI, 2013, p.41).

Essa cidade voltada aos interesses do capital acaba potencializando as contradições e antagonismos no espaço urbano, sendo que as explosões cotidianas das contradições urbanas “surgem como grafites que insistem em pintar de cores e beleza a cidade cinza e feita. Estão lá, pulsando, nas veias que correm sob a pele urbana” (IASI, 2013, p.41).

No entanto, essas contradições não são acompanhadas de forma passiva, muito pelo contrário; homens e mulheres diariamente resistem, lutam e gritam contra o sistema capitalista e suas instituições retrógradas.

Aliás o silêncio realmente tem sido imposto às classes populares, mas elas não têm ficado silenciosas. A história oficial é que destaca esse silêncio sob a forma de docilidade, mas os movimentos de rebeldia, que constituem a história escondida nesse país, têm sido agora revelados por historiadores com sensibilidade em relação às massas populares. Insisto, assim que é preciso aprender com o povo a gritar e introduzir essa forma de gritar na educação sistemática. De qualquer forma, o ser humano sempre grita primeiro para depois falar. A gente nasce gritando (GADOTTI, 1986, p.120).

No que concerne a metodologia e teoria para efetivação do objetivo principal que é demonstrar a resistência desse grupo marginalizado, utilizaremos a História Oral. A História Oral carrega em sua essência novas perspectivas sobre eventos já conhecidos, na qual mais do que trazer à tona informações de valor factual, esta se caracteriza por dar espaço a grupos não hegemônicos exporem seus pontos de vista e significados cotidianos sobre a história. Assim, a História Oral emerge como um relevante instrumento para ‘dar voz’ (ou, talvez, escutar suas vozes) aos protagonistas

de manifestações urbanas aqui, representados por pixadores e pixadoras, a seus discursos retratando as relações existentes no ambiente urbano em que eles/elas se encontram inseridas. Ou seja, a História Oral não se reduz a uma metodologia, sendo entendida como a conjugação entre metodologia e teoria, isto é, entre prática e reflexão (FERREIRA; AMADO, 2006, p. 12).

Na obra denominada Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho (2002), a historiadora Maria Isilda Santos de Matos traz à tona uma nova perspectiva histórica na qual o cotidiano, representado pela intersecção entre esfera pública - privada, pela politização do dia-a-dia, e da expansão da noção dos saberes, discursos e poderes, destaca-se como um problema de pesquisa. A partir das contradições entre o espaço subjetivo e objetivo da sociabilidade urbana, a autora propõe uma investigação histórica na qual a construção de identidades e as relações sociais trazem à tona a História do Cotidiano, possibilitando a evocação de grupos não hegemônicos. Segundo Matos:

O personagem histórico universal cede lugar a uma pluralidade de protagonistas, e o método único e racional do conhecimento histórico foi substituído pela multiplicidade de histórias [...] Essa produção tem revelado os limites da utilização de certas categorias descontextualizadas, sinalizando a necessidade de estudos específicos que evitem tendências a generalizações e premissas preestabelecidas, bem como observem a heterogeneidade das experiências incorporando toda a complexidade do processo histórico, o que implica aceitar as mudanças e as descontinuidades históricas (MATOS, 2002, p. 28).

Longe de reduzir a história a processos individuais e subjetivos, defendemos como em seus escritos a História do Cotidiano pautada sobre relações sociais na qual se encontram a primazia de abordagens analíticas sobre a descritiva. Desse modo, o olhar dado às ações, à identidade, e à resistência do grupo analisado insere-se dentro de um contexto histórico-urbano. E como isso pode ser ferramenta na pesquisa com jovens do pixo?

Uma perspectiva de rebeldia das juventudes na cidade do Rio Grande, RS

Diferentemente de outras cidades, principalmente capitais como São Paulo e Porto Alegre, a cena da pixação em Rio Grande não conta com uma cena orgânica e organizada em redes e coletivos. Acaba sendo, dessa forma, expressões mais individuais de pixadores e pixadoras; alguns identificados com os bairros da cidade e outros vindos da cena da cultura marginal de outras cidades do país.

Nessa pesquisa, em específico, foi feita uma conexão com três pixadores, que serão identificados na pesquisa por suas tags⁹: Pixa V.M, Pixa Art Vírus e Casca. O primeiro é natural do Rio Grande e leva as iniciais do bairro em que mora, Vila Maria, aos muros da cidade. Já os outros dois sujeitos são naturais da mega capital São Paulo e tiveram a “formação” na cena da cultura marginal na cidade que é referência quanto à organização e atuação dos pixadores e pixadoras.

Dito isso, buscamos entender qual a relação destes jovens com a cidade e com a pixação e, com isso, apreender os espaços-tempos na/da cidade que potencializam vivências na perspectiva de paradigmas emancipatórios e de resistência. Por ser uma pesquisa inicial intencionamos, neste artigo, fazer um recorte central das entrevistas. Para tal, optamos por uma síntese organizada em quadros com as principais categorias presentes nas entrevistas e as ideias centrais dos sujeitos sobre elas.

⁹ Tag pode ser um símbolo ou uma composição estética que serve como uma marca para o pixador, para se identificar. Geralmente na sua construção, no seu processo criativo, pensada para ser executada de forma rápida e repetidamente, por ser uma ação sem autorização.

Categorias	Sujeito: Pixa V.M
Cidade	<ol style="list-style-type: none"> 1. Os espaços públicos são geralmente negados, principalmente para a periferia. 2. Dessa forma, os espaços públicos e privados são usados para denunciar o que não é de encontro a nossa classe (trabalhadora).
Juventudes	<ol style="list-style-type: none"> 1. A pixação tem muito haver com a juventude pobre, com a juventude negra. 2. Esses meios de expressão, marginal, são fundamentais nos processos históricos e sociais do Brasil. Se não fosse essas expressões o país seria muito mais violento. 3. Por mais que queiram criminalizar a juventude periférica, a parada vai seguir acontecendo e cada vez vai ganhar mais força
Pixação	<ol style="list-style-type: none"> 1. É algo subjetivo, tem pessoas que preferem a estética do grafite. No entanto, o pixo tem mais sentido para mim, pela expressão mais direta, sem permissão. 2. Arte é o sujeito que está se expressando, colocando seus anseios e ocupando os espaços historicamente negados.

Categorias	Sujeito: Pixa Art Vírus
Cidade	<ol style="list-style-type: none"> 1. Por trás de toda tag e de todo pixo tem muita história, para além de rabisco nos muros, são histórias de vida. 2. É uma história de exclusão do espaço público e privados para quem mora na periferia, na quebrada.
Juventudes	<ol style="list-style-type: none"> 1. Juventudes e cultura marginal estão relacionados. 2. A juventude nunca é consultada sobre educação, saúde, segurança. Imagina colocá-la como agente impulsionante de mudanças sociais. 3. Dessa forma, a juventude periférica se expressa da forma que dá e uma das principais maneiras é através da cultura marginal, como uma ferramenta contra hegemônica.
Pixação	<ol style="list-style-type: none"> 1. A estética marginal sempre esteve presente na minha vida, desde o bairro que eu morava até as relações que foram sendo construídas na minha vida. 2. Diferentemente do que muito se fala e pensa, a estética do Pixa tem toda uma construção, um processo criativo, que envolve treinamento de caligrafia e de observação de outros trabalhos.

Categorias	Sujeito: Casca
Cidade	<ol style="list-style-type: none"> 1. O vandalismo em geral, entre elas a pixação, vem para questionar o que é público e o que é privado. 2. Dessa forma, a ocupação desses espaços na cidade vem para visibilizar, mostrar que a gente existe, que a gente quer expressar a nossa arte. 3. Com ou sem autorização, a rua é pública. E o muro, voltado para ela, acaba sendo público também.
Pixação	<ol style="list-style-type: none"> 1. A pixação tem o intuito de agredir, de visibilizar. 2. Na nossa sociedade a pixação é apresentada como algo sujo, relacionado à sujeira. Mas assim como qualquer tipo de valor essa estética - que é aceita e considerada bonita - também é suportada pela juventude periférica. 3. A arte é livre e a estética do pixo busca comprovar isso, de não seguir um padrão, de se expressar.

A partir das entrevistas notamos que os pixadores não são meramente jovens rebeldes (na acepção pejorativa que muitos atribuem ao termo), mas, sim, sujeitos questionadores que buscam a transformação social via transgressão: ocupando espaços que lhes foram negados historicamente, denunciando uma realidade excludente e opressora, batendo de frente com a segregação potencializada pelas florestas de muros da cidade e ignorando a higienização das paredes brancas. Dessa forma opõem-se com suas mensagens ao sistema vigente.

As margens representam as camadas populares que se fazem presente na cidade, que existem, por mais que a própria cidade não perceba ou não queria perceber, ela está lá, segurando, suportando a cidade (retornemos a analogia que Eggert faz do serviço da casa!), e quando essa margem se descobre margem, e vem se movimentando, pressiona o centro, com uma força imensurável, e que provoca o mal-estar. Essa força que pressiona o centro e que indaga a estrutura acerca do por que ela o fez refaz margem, e compreendendo sua marginalização, se invoca e se coloca no mundo com rebeldia. Rebeldia colocada aqui como uma categoria que *precisa ser educada para que tome, portanto, dimensões transformadoras, revolucionárias e não tenha um fim em si mesma* (FERREIRA, 2018, p. 08).

O pixador é uma forma de manifestação das juventudes, em busca de subverter o que está posto e reagir ao *modus operandi*, que não se acomodam em seus casulos individuais perante a história de exclusão da classe subalterna; ao contrário, encharcam de resistência e luta os muros e as paredes das cidades.

Referências Bibliográficas

- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CHAIGAR, Vânia Alves Martins. *A propósito de alimentar infâncias...* A formação em diálogo com a cidade. Educação em Foco. Juiz de Fora, MG, v. 23, n. 3, p. 97-120, set.-dez. 2018.
- FERREIRA, Samuel Crissandro Tavares. *Espaço do Ser Mais versus espaço do Ser Menos: Constatação do que não queremos para conseguirmos o que queremos*. RELACult. V. 04, edição especial, n. 1024, p. 1-13, nov., 2018.
- GADOTTI, Moacir. *A escola na cidade que educa*. Cadernos Cenpec, Nova Série, v. 1, n. 1, p. 133-139, maio, 2006. Disponível em: <<http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/160/189>> Acesso em: 22 abr. 2019.
- _____. *Pedagogia: diálogo e conflito*. 3.ed. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1989.
- IASI, Mauro Luis. A Rebelião, a Cidade e a Consciência. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *O diálogo entre margens*. Uma entrevista com Sandra Jovchelovitch. Entrevistadora: Mirela Figueiredo Iriart. Revista PerCursos. Florianópolis, v. 19, n.41, p. 308-323, set. dez. 2018.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: CES, 2009, p. 73-117.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Fórum Social Mundial – Um outro mundo é possível. Conferência. Porto Alegre, 2001. Disponível em: <http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=14_1_2_4&cd_language=1> Acesso: 25/3/2015.

SANTOS, Milton. *O retorno do território*. In: OSAL: Observatório Social da América Latina. Ano VII, n.16, p. 255-261, fev.- abr. 2005. Buenos Aires, AR: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf> Acesso em: 10/3/2019.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Campinas, SP: Cortez, 1996.

A RUA POR TRÁS DA AVENIDA

anotações sobre mobilidade urbana no cotidiano das crianças em situação de rua

Carolina Clasen¹

Resumo

O ponto de partida é uma observação de uma cena cotidiana protagonizada por crianças: o uso de patinetes *yellow* feito sem autorização através de transgressão da trava que ativa o percurso pelo aplicativo. Além do atípico amontoado de três crianças sobre o equipamento, a impossibilidade de usuários sem smartphone utilizarem os patinetes sugeriu certa demora na cena observada. Foi percebido aí como a ética criancieira desloca-se em função de um bando e esse manejo cotidiano será observado nesta escrita a partir de suas formas coletivas e imaginárias. A aposta criancieira é de que a atuação da infância enfrenta diretamente uma experiência das cidades que se pretende democrática, mas amputa da criança uso do espaço público na contemporaneidade. Foram observadas cenas urbanas da Av. Paulista, na cidade de São Paulo, durante cinco turnos que continham condições adversas. Formou-se assim, um apanhado narrativo munido de repertórios gestuais criancieiros que impregnaram as teorias urbanas de infância.

Palavras-chave: mobilidade urbana, crianças em situação de rua, urbanismo contemporâneo.

Resumen

El punto de partida es una observación de una escena cotidiana protagonizada por niños: el uso de patinetes *yellow* hecho sin autorización a través de transgresión de la trava que activa el recorrido por la aplicación. Además del atípico amontonado de tres niños sobre el equipo, la imposibilidad de usuarios sin smartphone utilizar los patinetes sugirió cierta demora en la escena observada. Se percibió allí cómo la ética criancieira se desplaza en función de una banda y ese manejo cotidiano será observado en esta escritura a partir de sus formas colectivas e imaginarias. La apuesta criancieira es que la actuación del niño enfrenta directamente una experiencia de las ciudades que se pretende democrática, pero amputa de la infancia el uso del espacio público en la contemporaneidad. Se observaron escenas urbanas de la Av. Paulista, en la ciudad de São Paulo, durante cinco turnos que contenían condiciones adversas. Se formó así, un recuento narrativo provisto de repertorios gestuales creatistas que impregnaron las teorías urbanas de infancia.

Keywords: urban mobility, street kids, contemporary urbanism.



Figura 1 – Territórios em trânsito: Av. Paulista, quinta-feira 17h47min. Fonte: Acervo da autora2019

Introdução

A escrita inicia no compromisso com o enfrentamento das hegemonias a partir de práticas artísticas e produções teóricas que buscam reflexões sobre o discurso e seus consensos. Isto dispõe o corpo que enuncia este percurso teórico às observâncias de um cotidiano ao avesso, por isso a intenção de apresentar uma rua por trás da avenida. Qual corpo cabe na Av. Paulista? A rotina extraordinária da rua experienciada por crianças é o motim de uma reflexão preocupada em apontar as questões da cidade contemporânea despertadas pelo uso da mobilidade compartilhada. Um dispositivo de duas rodas com aro quatro, separadas por pequena plataforma suficiente para o posicionamento dos dois pés que sustenta um guidão por uma haste de alumínio que vai até a altura do tronco. As proporções aqui narradas estão pautadas no corpo tal qual as narrativas corbusianas, assimilando o contexto moderno do uso do espaço e expulsando a criança dessa formatação corpórea. Vale apontar de antemão que o método da cartografia ramificado da filosofia francesa contemporânea, foi adotado em sua possibilidade afetiva mais genuína, pois esta escrita começa durante um desvio cotidiano em que três crianças em situação de rua romperam um lacre do patinete operado pela start-up *Yellow* e utilizaram-no juntos, amontoados, transformando seu uso e devolvendo à Avenida Paulista seu status de rua. A dispersão do trajeto proporcionada pela mobilidade criancieira, invocou uma perseguição, apontamentos, interrogações e este artigo é um dos movimentos teóricos gerados a partir deste encontro.

Sem a pretensão de desestabilização do campo da mobilidade urbana a cena disparadora da escrita, narrada recentemente, aponta, porém, algumas questões que tão pouco são amistosas. A quem está permitido o uso das soluções contemporâneas de mobilidade compartilhada? Ou seja, os perfis referência reiteram sua hegemonia, operando ainda a partir de um modutor. Para aos deslocamentos no tratamento das questões formais de deslocamento cedemos às bordas da cidade questões pontuais de chegadas e partidas dentro das rotinas impostas pelo trabalho. Os patinetes Grinn e bicicletas *Yellow* não transbordam a zona composta pelos bairros do Morumbi e

¹ Vinculada ao Programa de Especialização em Planejamento e Gestão das Cidades (PECE-POLI-USP) é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (PROGRAU-2018) e arte-educadora graduada pela mesma instituição (2014).

Pinheiros, zona Oeste de São Paulo². Há que considerar a redução da frota de transporte coletivo aos finais de semana e feriados, para reforçar uma reflexão sobre como os limites da democratização das cidade estão impostos não apenas na oferta de serviços, mas na disposição de instrumentos para apropriação dos territórios que são elitistas e, sobretudo, contribuem para apartar os territórios periféricos e centrais da cidade.

Diante disso, a formatação deste temporal de afetos crianceiros como trajeto teórico se propõe como apontamento inicial, a fim de contribuir para a elaboração de experiências referentes às temáticas tangentes: infância, cidade e mobilidade. No compromisso de acirrar uma produção teórica urbana ainda muito amarrada nos nós modernos, coube aqui uma expedição da infância como uma experiência da rua pela rua. Uma observação tratada com certa linearidade para reiterar a necessidade da produção de diferenciações teóricas, que estimulam a reinvenção de indicadores ou alternância de tais posições. Pois, os processos de criação fazem parte dos dados qualitativos ainda que em escala menor e talvez essa seja uma das principais contribuições da filosofia e da arte para a ciência, assumir os meandros subjetivos que apontam e constroem as narrativas acadêmicas. Não seria necessário dizer que sou usuária dos patinetes, porque sou um corpo em deslocamento cotidiano em diversas escalas e quilômetros. Mas talvez seja muito importante a ressalva de que esse corpo em deslocamento é de uma mulher com estatura média, vulnerável às abordagens misóginas presentes desenfadadamente na rotina das metrópoles e com necessidades cotidianas de uso do transporte coletivo noturno, portanto, atenta às soluções da cidade.

A criança

A necessidade de compreender a localização e as experiências cotidianas das crianças com a cidade, requer certo entendimento das abrangências da infância através dos recortes classistas e indicadores da própria experiência crianceira percebidos através da gestologia da criança. A sociologia da infância comprometeu-se nos últimos anos a caracterizar a criança e as infâncias do território brasileiro se descolando dos paradigmas europeus, isto porque o retrato destas experiências explicita diferenças agudas quando percebidas a partir das perspectivas contemporâneas. Com isso, para que a criança tome a frente da narrativa sobre a experiência de mobilidade urbana aqui traçada, serão apresentados dois principais indicadores que subsidiam uma reflexão acerca das práticas cotidianas do território em questão. Da situação: i) de rua; ii) na rua.

Isto posto, os primeiros apontamentos indicam o recortes quanto a criança em situação de rua, número crescente no contexto brasileiro; seguidos de uma revisão da espacialização da experiência crianceira na rua, no que diz respeito ao uso do espaço.

Os dados produzidos por organizações públicas sobre a população de rua de até 12 anos, retomam referências da estrutura moralista que mantém o senso comum caritativo e amedrontado de um não-cidadão. Com isso, para a descrição comprometida com o enfrentamento desta estrutura, foi preciso vasculhar uma matriz legislativa que regula essa inserção crítica da criança.

As autoras Irene Rizzi e Renata Mena (2017) produziram pesquisa com recorte dos últimos quinze anos e a partir dos territórios brasileiros, resultando na publicação *População infantil e adolescente em situação de rua no Brasil: análises recentes*. Importantes levantamentos são apresentados como causalidades da rua não apenas a situação de, por exemplo.

² Até o momento desta submissão, foi anunciada a intenção de implementação de dispositivos de micro-mobilidade e localizações do Bairro Capão Redondo, por parte da empresa Yellow.

Além disso, através do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente - CONANDA e a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente - SNPDC, por meio de parceria com o Instituto de Desenvolvimento Sustentável - IDEST, que existe levantamento com o objetivo de nortear o aprimoramento de políticas públicas e a construção da Política Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente e do Plano Decenal. Contudo, o que se aponta nas tarefas de tais órgãos é a preocupação exagerada em gerar números quase limitados e encerrados neles mesmos. O próprio CENSO assume sua incapacidade em aprimorar metodologia de análise destes dados devido as características territoriais das crianças e adolescentes em situação de rua, que estão constantemente em movimento. Ainda assim, é percebido um perfil traçado que pode interessar à constituição de um recorte, em que 71,8% destas corporalidades de até doze anos são identificados como masculinos e 73% declarados não-brancos (CONANDA, 2017). Estes números são trazidos como reafirmação da urgência dos recortes de classe na infância latino-americana, que acompanhe os dados da experiência infantil os 13,8% das crianças que não se alimentam e as outras tantas porcentagens que demonstram violência doméstica, sexual, estrutura familiar e acompanhamento escolar.

A privação da infância às crianças em situação de rua aponta a hegemonia burguesa que mantém precária a situação desse recorte, acreditando na potencial mão-de-obra submissa e barata dos próximos anos. Já que mais de 65% das crianças e adolescentes em situação de rua exercem algum tipo de atividade remunerada. Quase 30% destes números costumam pedir auxílio ou alimentos para sobrevivência aos transeuntes, assumindo a posição de subalterno na sociedade. É essa posição, a de subalterno, que atua diretamente como mantenedora dos ideais caritativos da burguesia, como aponta Donzelot (1986).

Esses são componentes de um plano de compreensão da infância e suas implicações sociais que carrega impregnados das multiplicidades da criança. Desta forma, a descrição etária não apenas busca um significado na sua socialização mas uma compreensão de que experiência é essa em seus desafios cotidianos, na vivência de um corpo impedido de entrar em lugares, de alimentar-se, de falar provocando sua condição infanti (AGAMBEN, 2010). Diante disso as urgências, acerca dos recortes da experiência da mobilidade urbana e dos territórios estabelecidos pelo mercado financeiro na Avenida Paulista, mas mais profundamente sobre quanto a criança é, ao mesmo tempo, universal, individual, singular. A infância desvela através da criação as relações éticas, encarnando um movimento que é sobretudo político na sociedade, já que as crianças podem ser tidas como "povo de traços específicos", no saber de Deleuze, "um povo que falta, que ainda não existe, o povo a ser inventado" (DELEUZE, 1997, p. 22).

Esta perspectiva coloca a criança e sua relação com a cidade, em diferentes escalas, numa inversão hierárquica não só discursiva mas atuando nos territórios em questão. Se a criança fala, está tomando posse de uma lacuna discursiva que é dos excluídos, dos inseridos criticamente, do subalterno. Com isso, não há que inventar uma criança para tratar suas narrativas a partir de perspectivas adultocêntricas, mas observá-la, pôr-se à espreita de sua cotidianidade e alargar as pesquisas do tema como contraponto dos paradigmas teóricos. A rua que emerge por trás da avenida não é uma possibilidade fantástica, mas justamente pela sua imprevisibilidade quase da ordem da fantasia o imprevisível é considerado em sua impossibilidade descritiva. É o porvir da rua, a criança em situação de rua aponta um horizonte que devém da experiência antirracista, classista e a produção espacial é possuída pela criação do espaço em detrimento da reprodução dele.

As crianças não são autorizadas a brincar na cidade embora essa imagem da brincadeira na rua seja uma das principais referências de apropriação do espaço público em um lugar com bons índices de segurança e qualidade de lugar. Imagina-se

deste partido que existe uma inusitada capacidade de discussão ética dos territórios se tomados pelas perspectivas da criança pelas suas relações coletivas, fundamentadas principalmente nas suas formas discursivas. E é neste viés que a revisão da infância e suas implicações com a cidade contribui neste percurso, como enfrentamento direto dos limites democráticos do urbanismo contemporâneo.

Para tanto, retoma-se a cena. Existe ali um bando. Difere-se em altura e indumentária do resto do ambiente. Se vistos de longe possuem em seu plano de fundo um sem fim de espelhos, retângulos envidraçados cujo reflexo não lhes é autorizado. Nenhum dos três pivetes tem o requerimento necessário para se ver crescer, não cumpre as regras necessárias para olhar para o corpo em transformação. O autocuidado do bando não diz respeito ao próprio corpo, às percepções aguçadas de si, o reconhecimento necessário para esse cotidiano é o do coletivo. O pertencimento que se busca não é de um código postal, comunitário, mas de um território em trânsito que ressignifica seu propósito constantemente. É inevitável não imprimir na escrita, uma cartografia dos trânsitos, da intransigência corpórea que é ser criança na Av. Paulista. Enquanto os grupos em situações quase sempre monocromáticas correspondem às instituições econômicas que regem a cidade, os tons criancieiros dissolvem-se reivindicando uma paisagem em colapso, do jogo, da brincadeira. Percorrem a correria da rotina desvairada, entre um e outro cone humano estaque e atento às transições da moeda americana, não da criança. Neste contexto um hare-krishna está mais próximo do gerente do Banco Safra que da criança que brinca. Eles, os devotos da religião indiana, também são monocromáticos e cá nesta Av. buscam subsistência. São essas cenas, mais que delas mesmas como protagonistas, que fazem a crianças manterem suspensa a possibilidade intolerante de praticar a diferença.

Carregando em si a marca da agenda urbana que resolve as implicações imobiliárias, os três meninos em situação de rua colocam a mobilidade urbana também neste plano situacionista. Não me furto aqui da referência aos psicogeógrafos franceses, combatentes do espetáculo das luzes. Mas é urgente o recorte latino-americano, a cidade brasileira e, sobretudo, não europeia. Interrogar as questões urbanas e suas macrozonas contém em si um chavão às resoluções e práticas do contexto da modernidade, diante disso, a operação fenomenológica quer dizer de aqui e agora. Fingir ignorar uma égide para quicá transpor seus limites é o primeiro apontamento da observação criancieira, já que essa criança aqui não possui e não pertence a um Estado.

As observâncias compunham certa antropologia do gesto, não de maneira conceitual, mas refletindo acerca das composições gestuais das corporalidades nômades, por condição sem Estado. Não a nomadologia, como aponta Deleuze (, ou a gestologia como comprometeu-se Pasqualino Devita (2016) em outrora em seus escritos anônimos – referência. Nem um nem outro, posto que:

Mas o questionamento das consolidações de um modelo cotidiano realizados na criança que transgrediu gestualmente a mobilidade compartilhada. Rompeu o lacre, avançou quadras da avenida. Uma vivência da rua extemporânea, que não manifesta seu tempo consensual. O cotidiano de Michel Certeau auxilia na compreensão da constituição do comum, “(...) postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 1994 , p. 46) compactuando com uma ordem gestual das temporalidades vigentes na Avenida.

Pareceu ser esta uma das possibilidades que potencialmente realiza a intenção da micromobilidade compartilhada. E isto não pelo tratamento da infância em uma escala menor mas por ser esse o recorte que permitiu perceber a genuína intenção de compartilhamento de equipamentos para uso em pequenas distâncias: uso coletivo.

a oferta de equipamentos para uso compartilhado, disponível para usuários de smartphones e familiarizados com o uso de aplicativos, coloca em questão soluções que reiteram as desigualdades sociais enfatizadas no cotidiano das grandes cidades com diretrizes que impedem práticas cotidianas contra-hegemônicas.

romper o lacre dados os encontros, a articulação das pautas das infâncias contemporâneas e da produção do espaço auxiliarão a revisão do cotidiano como conceito dorsal.

O patinete

Para descrição do nosso personagem amarelo, uma ressalva quanto às estruturações da mobilidade urbana há que ser feita. Motivação e modal utilizado entre trajetos demarcados por seu início e fim configuram o padrão de levantamento das pesquisas tangentes a mobilidade urbana. A pesquisa de caráter quantitativo já assume outras variáveis quando transborda o campo da Engenharia de Tráfego mas ainda é composta por metodologias limitadas. Considerando o recorte criancieiro quanto ao uso de micromobilidade, existe uma intenção sociopolítica em entender a circulação urbana (VASCONCELLOS, 2000) já que não recomendada a criança qualquer autonomia quanto a feitura de seus caminhos na cidade e, quando olhamos para as crianças em situação de rua, esta limitação é incisiva em seus percursos. A Escola de Lancaster (ARAÚJO, 2004) preocupada com pesquisas fenomenológicas e metodologias qualitativas, auxilia na compreensão de uma tradição urbana centrada nas relações econômicas. A partir deste viés, URRY (2004) denominou o sistema de automobilidade como um movimento sistêmico, não linear e auto-organizativo. É importante citar nesta escrita tais perspectivas contemporâneas, pois cá estão postos aspectos do deslocamento cotidiano atentos também às desigualdades (VANINI, 2010). É justamente na alteração dessa escala da mobilidade que a micromobilidade compartilhada tem atuado, compreendendo uma lógica da cidade contemporânea que se estabelece a partir de novas temporalidades e vínculos.

Posta a micromobilidade de forma a compreendê-la conceitualmente, retomamos as observâncias que nos trazem pontualmente às reflexões aqui tratadas. O patinete ilustra, de antemão, uma atividade da infância. Sobretudo quando este brinquedo é posto na contramão do fluxo, atirado no canto da calçada atrapalhando as pernas apressadas que perambulam a Paulista. No entanto, transformado em equipamento de mobilidade compartilhada só pode ser utilizado por um adulto. E um adulto usuário de smartphone. E um usuário de smartphone familiarizado com uso de apps e cartão de crédito. Ou seja, os conceitos e estruturas que regem a mobilidade compartilhada são imperativos ao colocar-se a serviço da cotidianidade burguesa.

O lacre

À espera do próximo usuário, o patinete distante área de atuação ou de uma das estações Yellow, instala no cotidiano da Av. Paulista uma atenção às práticas corporais, aos gestos que o território representativo do mercado financeiro estabelece aos seus passantes. Casualmente nesta microzona infestada de patinetes e bicicletas coloridas não existem equipamentos infantis, são quase escondidos e inacessíveis os do Parque Trianon. Pressupõe-se que por ali não transitam crianças e os patinetes não sejam sequer pensados para elas, pois são produzidos sob justificativa de encurtar distâncias. O estímulo às resoluções rápidas aos empecilhos cotidianos recupera reflexões em uma escala maior, do planejamento urbano em suas infraestruturas de mobilidade.

Os patinetes dispostos como equipamento público aguçam os conflitos do uso do espaço público porque mantém ainda mais distante a livre circulação de uma autorização

Figura 2 Patinete Yellow: detalhe, Av. Paulista. Fonte: Acervo da autora, 2019



Figura 3 Era um patinete, Av. Paulista nas imediações do Parque Trianon. Fonte: Acervo da autora, 2019



sutil, quase invisível na contemporaneidade, que é a apropriação da dinâmica dos aplicativos. Isso porque o acirramento de conflitos relativos à prioridade de uso das calçadas não é uma decorrência apenas do surgimento de novas tecnologias em transporte, é principalmente fruto do limitado espaço destinado às pessoas que se deslocam a pé pela cidade.

É por isso que a infância não é eleita como recorte etário da observação para reflexão teórica aqui tratada. É a infância ela mesma, nas suas atividades cotidianas, que escolhem a sociologia urbana para colocar em jogo suas delimitações sociais. Pois, as condicionantes para o uso da mobilidade são postas aqui quase metaforicamente para discutir os territórios estabelecidos no cotidiano das cidades em que a criança é inserida criticamente, seja pelo fluxo adiantado das pernas, por seu formalismo ou por

práticas do espaço que negam a diferença.

O jogo dos territórios da infância - com atenção especial às [crianças] em situação de rua - brinca com a permissividade que, por sua vez, corre com a manutenção do incapaz. É imprescindível que a gama conceitual do cotidiano aqui tratada, pressuponha a infância como um instrumento analítico posto que o cotidiano é um conceito operacional, pois permite uma análise crítica do — real (LEFEBVRE, 1981, p.27) e a criança estabelece condicionantes éticos, apontando a estrutura moral matriz desta operação.

Três crianças, nenhum laço. Agora era uma bicicleta amarela

A cena narrada com as crianças na Av. Paulista põe uma questão para a discussão do direito à cidade: pode a infância anunciar um poder coletivo deformador do processo de urbanização?

Sobrepostos os campos conceituais e empíricos da sociologia urbana e da infância, podem ser vistos instrumentos discursivos similares de constituição coletiva para o enfrentamento da moralidade. Fundamentalmente não faz sentido a apologia à desmoralização das relações, reiterando uma relação dicotômica. A moral, se vista sua genealogia junto ao pensamento filosófico nietzchiano, corresponde à necessidade de estabelecer regimes de bondade, apontando talvez a reconfiguração do regime consensual comum, o cotidiano. Essa revisão fissa juntas as lacunas produzidas pelo capitalismo e a reprodução do espaço, dando pistas para transformações coletivas pautadas a partir de uma escala ética, a ética do encontro, do gesto, do devir, do jogo do território. Os riscos inconciliáveis e inseguráveis apontados no regime social-democrático, não são inimigos nesta reconfiguração cotidiana e reiteram que “a emancipação não é mais que um conjunto de lutas processuais, sem fim definido. ... O socialismo é a democracia sem fim.” (grifo do autor) (SANTOS, 2006, p.277)



Figura 4 Micromobilidade compartilhada, desdobramentos e recorte de classe. Largo da Batata, 23:48 Fonte: acervo da autora, 2019

Essa emergência por novas espacialidades e atuações espaciais é vista no sem fim de dispositivos amarelos, laranjas, verdes. Bicycletas que veiculam a potência de instituições bancárias e o valor de uso (LEFEBVRE, 1968) do espaço urbano estabelecido pela relação direta com o usuário. A criança, mesmo em sua tutela aburguesada, é amputada da instrumentalização econômica e em face disso desafia

o uso dos modelos contemporâneos do compartilhamento do espaço através da sua extemporaneidade porvir, da infância como hiato (AGAMBEN, 2010) capaz de destruir a livre circulação velada proposta pelo neoliberalismo através da afetação. Portanto, o pensamento se produziu não para discutir a circulação, embora não tenha deixado de fazê-lo. Eu aprendi com o Zain, com o Yonas, com o Bolinha, com a Maria, com a Elena a habilidade criancieira de perambular em diversos compassos éticos e esse artigo, as transições teóricas e as observâncias arruaceiras, assumiram um espaço no cotidiano como um convite para que não se perca a capacidade de afeto.

Referências Bibliográficas

- DAMATTA, R. (1991). A casa e a rua, Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- DONZELOT, Jacques. A polícia das famílias. 2ª edição. Rio de Janeiro, editora Graal, 1986.
- FERREIRA, T. (1993). Os Meninos e a rua - Uma interpelação à Psicanálise.
- FHEMIG nº 9, Publicação da Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte. Pesquisando crianças e infância: abordagens teóricas para o estudo das (e com as) crianças
- GONTIJO, Daniela Tavares ;MEDEIROS, Marcelo. Crianças e adolescentes em situação de rua: contribuições para a compreensão dos processos de vulnerabilidade e desfiliação social. Ciênc. saúde coletiva [online]. 2009, vol.14, n.2, pp.467-475. ISSN 1413-8123. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232009000200015>.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de and Jinzenji, Mônica Yumi. Escolarizar para moralizar: discursos sobre a educabilidade da criança pobre (1820-1850). Rev. Bras. Educ., Abr 2006, vol.11, no.31, p.114-132. ISSN 1413-2478
- KRAMER, S. (Org.). Educação Infantil: enfoques em diálogo. Campinas: Papyrus, 2011.
- OLIVEIRA, Fabiana Luci de. Sociologia da Infância no Brasil: quais crianças e infâncias têm sido retratadas? Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 8, n. 2, jul.- dez. 2018, pp. 441-468.
- RIZZINI, I (org.). População infantil e adolescente em situação de rua no Brasil: análises recentes / Irene Rizzini; Renata Mena Brasil do Couto. - 1a ed. - Rio de Janeiro: CIESPI, 2018
- ROSEMBERG, Fúlvia. A criança pequena e o direito à creche no contexto dos debates sobre infância e relações raciais. In: BENTO, M. A. da S. (Org.). Educação infantil, igualdade racial e diversidade: aspectos políticos, jurídicos, conceituais. São Paulo: CEERT, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Pelas mãos de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2006
- SILVA, Cristiane Irinéa. Acesso de crianças negras à educação infantil. In: ROCHA, E. A. C.;
- SOARES, Sergei. A demografia da cor: a composição da população brasileira de 1890-2007. In: THEODORO, M. (Org.). As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil: 120 anos após a abolição. Brasília, DF: Ipea, 2008. P. 97 -117.
- VANDENBROECK, Michel. Diversos aspectos de la diversidad. Infancia em Europa, Barcelona, n. 13, p. 8-9, 2007.

Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente – CONANDA <https://www.direitodacrianca.gov.br/migrados/pesquisa-do-conanda-revela-as-condicoes-de-vida-de-criancas-e-adolescentes-em-situacao-de-rua> <https://www.yellow.app/patinetes-eletricos/>

PROVOCANDO DESCONTINUIDADES NO COTIDIANO

Gabriela de Moraes Damé¹
Paulo Renato Viegas Damé²
Angélica de Sousa Marques³

Resumo

O presente artigo revisita de maneira colaborativa com os demais autores duas proposições em artes, *Territórios Compartilhados* de autoria de Etiene da Rosa e *Pedra 42* de autoria de Paulo Damé. As duas proposições são realizadas em espaço público, distanciadas dos anúncios da espetacularização da cultura promovidos pelos meios de comunicação, e outros próprios dos eventos de arte. Proposições inseridas no cotidiano como descontinuidades no fluxo de pessoas que perceberam, participaram ou colaboraram com a inserção e a intervenção urbana.

Palavras-chave: dispositivo artístico, reinvenção do cotidiano, arte pública.

Abstract

This article reviews in a collaborative way, with the other authors, two propositions in arts, *Shared Territories* authored by Etiene da Rosa and *Rock 42* by Paulo Damé. The two propositions are carried out in public space, distanced from the advertisements of the spectacularization of culture promoted by the media, and others specific to art events. Propositions inserted in the daily life as discontinuities in the flow of people who perceived, participated or collaborated with the insertion and the urban intervention.

Key words: artistic device, reinvention of everyday life, public art.

introdução

Dentre as características da contemporaneidade, podemos perceber que se destacam o conflito e o desequilíbrio entre o homem e a natureza. Por um lado, consumimos mais recursos naturais do que o planeta pode gerar. Por outro, as identidades, sejam elas individuais, regionais ou nacionais são constantemente problematizadas no atual contexto de multiculturalismo, globalização e migração. No âmbito comunitário, frequentemente a vida familiar se restringe aos parentes mais próximos; os vizinhos já não se conhecem, e as interações sociais são fragmentadas e reduzidas ao mínimo necessário: “É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela, social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva”, (GUATTARI, 2009, p. 8).

Essa sociedade em crise, a espera de novas soluções, representa um interregno, tal como o define o sociólogo polonês Zygmunt Bauman: “a maneira antiga de agir não funciona mais, mas maneiras novas ainda não foram inventadas” (GLOBO NEWS MILENIO, 2012). A cultura se tornou um superlativo, grandes eventos caracterizam a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), porém expressões criativas e sutis começam a ganhar espaço no cotidiano.

Nesse contexto, os trabalhos aqui abordados serão tratados como dispositivos de arte e não mais como uma obra de arte. Oliveira (2015), diz que o objeto de arte é um resíduo ou memória do processo, e a arte está na ideia e no processo artístico. Em processos artísticos relacionais e colaborativos não só o artista ou propositor, como vamos tratá-lo aqui, tem acesso a arte, mas todo colaborador que contribuiu com o processo o tem. Diferentemente da arte mais tradicional, na qual a experiência artística se dá em momentos solitários e silenciosos no interior do ateliê, e o que é exibido em museus e galerias é a obra de arte como reminiscência do processo artístico.

Dispositivo artístico

Ainda, passamos a repensar dois trabalhos poéticos, considerando a perspectiva de visitar as táticas (CERTEAU, 1994), de abordagem do processo artístico no sentido de criar um dispositivo relacional inserido em espaço público, com a possibilidade de ativar tanto o espaço quanto o público. Nossa abordagem converge com a reflexão de Bourriaud (2009, p. 42) sobre dispositivos, quando ele afirma que: “Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais e coletivos”.

Podemos reconhecer a importância para a compreensão do processo criativo em arte se levarmos em consideração as múltiplas articulações entre a proposta artística, o propositor e o espectador, quando esses são reinventados. Isso indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista, implementa-se quando esse agencia outras maneiras e regras para com o jogo representacional. Antes de lançar-nos na reflexão sobre esses processos criativos, é necessário esclarecer o que entendemos por função da representação artística em nosso tempo, para desse território compreender como o conjunto de certas propostas foram materializadas.

Representação é uma palavra que assume significados diferenciados, conforme o contexto a que está se referindo. Como sabemos, somente podemos agir na realidade por intermédio do conhecimento das formas que a articulam, isso significa que não pode existir produção de realidade fora das esferas públicas articuladas por distintas representações. É um jogo de interesses e de poder em que ciência, filosofia e arte formam o que se entende por cultura. Hoje, essas formas de representação atuam segundo uma lógica esquizofrênica do capital e, simultaneamente, no melhor dos casos, encontram formas específicas de resistência a um processo de globalização

¹ Doutoranda do programa Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Santa Catarina PPGE/UFSC.

² Prof. Dr. no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

³ Esp. e colaboradora do Projeto de extensão Simultaneidades Afetivas da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

econômico que avança de forma assustadora por todo mundo. Nesse processo capitalista de homogeneização de nossas identidades, somos produzidos e vistos como meros consumidores, que devem ser induzidos a participar passivamente do espetáculo, atuando como simples cenário em uma peça em que a indiferença do capital a todos tenta nivelar.

O desejo de outra abordagem ocupa o imaginário coletivo como resposta a uma sociedade fundada na reprodução do consumo imediato, que nos arremessa da fragmentação do indivíduo ao descompromisso e à indiferença para com o outro. É nesse ponto que a função da arte passa a ser implementada como forma de contrarrepresentação. Isso leva a reconhecer que nessa esfera pública de representações podem existir formas de atuação artísticas que insturem pequenas resistências, proposta que em nosso estudo estamos reconhecendo como acontecimento, um atravessamento na realidade cotidiana, a partir de formas de ação que atuem no micro cultural (DAMÉ, 2007). É reconhecer também que os três planos que estruturam a representação artística, o produtor, a proposta e a recepção, apresentam-se hoje, em articulação dinâmica não autoritária capaz de construir experiências e de ampliar o conhecimento com relação a temas não unicamente marginalizados pelo discurso moderno, senão alusivos a um “real” inalienável do sujeito, de sua identidade cultural, gênero, sexo, raça, etc. Isso implica em aceitar que a arte na atualidade não tem mais a pretensão de impor-se como verdade, senão promover, como primeiro passo a futuras transformações, certa qualidade “vivencial” do obrar artístico que possibilite o acesso à diferença, através de um processo de convívio entre os participantes, capaz da promoção de devires. Entretanto, para que um processo criativo seja efetivo, a proposta deve assumir o “outro”, o receptor, o público, de tal maneira que ele entre “realmente” em representação, o que faz com que o espectador tenha a possibilidade de se sentir implicado eticamente na experiência sensível do jogo representacional em arte.

Por outro lado, como vivenciado em nossos dias, a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, impede-nos de gerar descontinuidades (KINCELER, 2008), em nosso próprio cotidiano. O “intervalo” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos, inserindo proposições no fluxo da realidade, fica restrito e apaziguado a momentos de lazer predeterminados que, na maioria das vezes, desaparecem com o fim do espetáculo. Dentro da fragmentação que essa forma de representação impõe ao sujeito, pelos meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da representação artística pode reativar a imaginação e, para que continue cumprindo com seu papel de resistência, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação, propondo táticas críticas criativas, táticas que além de utilizarem os próprios referentes de outros campos representacionais gerem descontinuidades na realidade.

A partir disso, é possível observar que as áreas específicas do conhecimento estão comprometidas com as regras A Revista Pixo sob a questão temática Como praticar o cotidiano? reitera em sua 8ª edição o compromisso com os campos teóricos da arquitetura, da cidade e da contemporaneidade interseccionados. Nesta edição as práticas estéticas e filosóficas, enunciadas pelo Grupo Patafísica, norteiam um percurso teórico assinado não só a partir do campo da arte, mas de discussões que operam análises dissensuais, atentas aos imaginários difusos no cotidiano contemporâneo.

Através das intersecções entre práticas estéticas, arquitetônicas, urbanísticas, artísticas e educativas na oitava edição da Revista PIXO, a edição comprometeu-se com a elaboração fluxos arranjados por uma nova produção do espaço. O conceito de experiência compõe nosso dorso teórico, através de diferentes perspectivas teóricas. O primeiro artigo pontua os desafios contemporâneos trazidos a partir do contexto das megalópoles mexicanas apontando emergências onde implicações do direito à

cidade também são reivindicadas por outros autores na sequência através dos olhares da juventude e de observâncias das crianças em situação de rua. A edição convocou uma produção teórica sobretudo atrelada às práticas educativas também, com isso a experiência com arte pública e do projeto de ensino Zigoto aparecem como corpo-coletivo, questionando o cotidiano produzido para uma unidade do capitalismo, que visa o lucro acima de tudo. Sendo assim, por não estar comprometida unicamente com o capital, é possível através da arte apresentar outras realidades para essas áreas. Acreditamos que a arte não muda o mundo, nem para melhor nem para pior, mas tem o poder de apresentar outros pontos de vista, outro olhar sobre o seu funcionamento.

Harrell Fletcher (2009, p. 54), que é artista e professor de Artes na Portland State University, nos Estados Unidos (EUA), afirma que “os artistas podem fazer projetos sobre odontologia, cachorros ou qualquer coisa que queiram a qualquer momento. Podem também fazer outra coisa logo em seguida ou ao mesmo tempo, sem deixarem de ser artistas”. Baseado nessa afirmação, pode-se dizer que o artista consegue fazer tudo o que quiser, dentro de seus próprios limites, em qualquer área do conhecimento.

Como vivenciado pela arte contemporânea, na medida em que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, novas formas artísticas se manifestam, fazendo com que o ato de instaurar uma presença exija do artista respostas não contempladas, atos descontínuos - um espaço-tempo de atuação inserido na realidade que causa uma perturbação, um deslizamento no cotidiano. Nessa nova situação, o processo criativo deixa de ser o fim e assume uma nova condição - de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida. O artista, nessa situação, supera limites deterministas, passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados a priori. Ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de presença.

O professor de teoria da Arte e crítico da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea (apud Kincele et al., 2006), alerta-nos a respeito das novas funções do artista: o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Esse modo de trabalho que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante na esfera do acontecimento, da presença, nunca mais na esfera da representação. O artista como produtor é: a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública. Em nossa presente condição, agora culturalmente já mais complexa, a competência do artista não se limita mais a criação de obras de arte pautadas segundo lógicas de representação convencionalizadas. Em nossos dias, o sentido de representar expande sua forma de atuar deixando obsoletos antigos conceitos de representação. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, o trabalho artístico se volta às questões em que a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos efetivados, a partir do reconhecimento de seu campo expandido. O artista passa a atuar hibridamente, com diferentes meios e em trânsito pela cultura. Em consequência, o torna um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Com isso, a antiga visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, pela qual podem ser geradas táticas criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras; refazendo, dessa forma, um percurso que está estruturado a partir de nossas percepções a respeito das relações que existem entre espaço público, espaço institucional e criação de objetos, tendo por pano de fundo o contexto e o significado do espaço urbano.

Para fazer uma reflexão sobre a reinvenção dessas regras, como as articulações entre artista, proposta e espectador, vamos abordar dois trabalhos em que são analisadas as relações do artista, obra e espectador, dando subsídios à compreensão de abordagens

utilizadas nas inserções e intervenções em espaço cotidiano.

A primeira proposição é de Etiene Rosa, intitulada *Territórios Compartilhados* (2010), (Figura 1), intervenção desenvolvida na Praça Coronel Pedro Osório localizada no centro de Pelotas/RS. Essa praça reúne várias pessoas ao longo do dia, algumas que ali se encontram com regularidade e outras que só a utilizam como uma transversal de passagem.

Entre esse público estão dois grupos específicos, os senhores que jogam dama, nas mesas de concreto já preparadas com tabuleiros desenhados em seus tampos para esse fim, e um grupo de jovens que se reúne na praça para tocar e ouvir música, conversar e namorar. Vamos nos referir ao grupo dos senhores como “Tiozinhos” - que é a forma irreverente, como o segundo grupo, os Emo⁴, se referem a esses senhores.



Figura 1 – Territórios compartilhados. Fonte: ROSA, 2010.

Etiene Rosa viu nesse contexto a possibilidade de aproximar essas duas realidades que coexistem na praça e que geralmente não se encontram. Esses dois públicos específicos ocupam o local nos mesmos horários, porém sem nunca se encontrarem. Em uma abordagem a ambos os grupos, Etiene propõe, pelo viés da arte, uma partida de Jogo de Damas. Criando um grande tabuleiro confeccionado com madeira, onde as peças de cada time exibem a fotografia dos jogadores, no modelo 3x4 ampliada no tamanho das peças do jogo, medindo cada uma 20cm x 20cm. As peças brancas eram dos Tiozinhos e as dos Emo, logicamente, as pretas que combinavam com a sua cor favorita de vestir-se. Após vários dias e intensas negociações mediadas pela propositora, foram finalizados os acordos de data e hora para realização do jogo. Os

4 Vem do termo emocional hardcore, um estilo de música dos anos 80 pertencente ao punk rock caracterizado pela musicalidade melódica. Tem origem na palavra em inglês emotion ou emotional.

Emo é também como uma cultura alternativa, um estilo de vida, que se propagou pelo Brasil e pelo mundo. Muitos jovens se identificam com a ideologia Emo, mas o que mais chama atenção é a maneira que os adeptos desse estilo de vida se vestem, com roupas geralmente pretas.

Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emo>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

Tiozinhos sempre solícitos e prontos a participar, os Emo resistentes e desconfiados, sempre deixando dúvidas sobre sua participação. A tática usada por Etiene para garantir a participação dos jovens Emo foi se comprometer a presentear-los após o jogo com suas fotografias adesivadas nas peças. Com público reunido em torno do grande tabuleiro assistindo a partida, teve início o grande encontro Emo x Tiozinhos, possivelmente um contato único entre essas duas tribos de costumes e interesses tão distintos. A tensão da partida foi quebrada, quando um dos participantes Emo diz de maneira maliciosa –“comi o Tiozinho”, ao comer uma das peças do adversário, provocando risos em todos que ali estavam.

Etiene percebe uma brecha na realidade da praça e propõe o jogo, mas nos desdobramentos surgem fatores não previstos que são incorporados ao processo, conferindo potência ao trabalho. Nessa abordagem sua intervenção se aproxima da escultura social, derivada do artista alemão Joseph Beuys, que propõe que a escultura feita a partir de materiais do cotidiano e exibida em um mundo real, tem o poder de afetar a sociedade de modo mais amplo.

O segundo trabalho que vamos abordar é a inserção de objeto realizado no espaço público - intitulado *Pedra 42* (2006), (Figuras 2, 3, 4 e 5), de um dos autores, Paulo Damé - proposta que consistiu em selecionar e recolher seixos de rio, gravar na superfície da pedra os dígitos “0,42” que correspondem ao seu peso em quilogramas, e inseri-los no espaço público, em diversos lugares.

Da mesma forma que em *Territórios Compartilhados*, foi proposta a inserção da *Pedra 42* como um dispositivo relacional, que gera encontros e instaura acontecimentos, com a possibilidade de provocar intervalos no espaço/tempo dos indivíduos que têm o seu fluxo atravessado por esse acontecimento. A geração de pausas ou intervalos tem como intuito promover um atravessamento no fluxo do indivíduo. Os eventos e objetos funcionaram como dispositivos, de maneira a poder disparar reações múltiplas no público.

Foi o próprio lugar ou algo que já existia ali, que serviu de suporte para a instalação



Figura 2 – Pedra 42 Fonte: DAMÉ, 2007.

do dispositivo. A pedra, seixo rolado, enfatiza a materialidade, ao ser trabalhada pela natureza, erodida pelo atrito com a areia do rio, remodelando sua superfície continuamente, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com a diversidade de sua composição, quando as arestas são suavizadas pela abrasão, tornando-a agradável ao tato. A dimensão a torna confortável ao toque, “ergonômica”, remetendo talvez a um artefato primitivo. Em contraste, a qualidade sofisticada da gravação, modifica a pedra em um processo artificial (que remete ao cultural) e que ao desgastá-la revela ainda mais sua materialidade. É por desgaste que o artista ao talhar os dígitos agrega significado, tirando material coloca informação. Contudo, a maneira como o objeto é exposto, em forma de “armadilhas” colocadas no cotidiano das pessoas, nas ruas, calçadas, caminhos..., o torna estranho ao lugar. Assim, sua materialidade torna-se mais significativa pela presença física do que por suas qualidades escultóricas, ao ser largada aparentemente ao acaso, de forma discreta, e não espetacular. Tornando-se uma sutileza que precisará ser descoberta.

Enquanto em *Pedra 42* o que fisga a atenção do público é a materialidade da pedra, em *Territórios Compartilhados* é o aglomerado de pessoas – aquelas que normalmente assistiam ao jogo dos Tiozinhos - acrescido o grupo dos Emo, e ainda chamando a atenção das pessoas que passam - pela configuração não habitual do jogo - como um convite a aproximar-se e satisfazer sua curiosidade.

Nesses exemplos vemos o artista como propositor utilizando-se de várias táticas para a realização do trabalho, postura frequente na arte contemporânea. A preocupação não é só com a conformação de um evento ou objeto, o artista não é mais somente um “fazedor” de coisas, mas um articulador - como diz Eva Grinstein (apud Kinceler [et al], 2007): Uma das principais qualidades da arte contemporânea, com a que é necessário negociar, radica na eleição de formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do *museável* e do *galerizável*, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para acolher e conter esse produto a que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Essa classe de experiências - em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos – chocariam com nossa miopia, se hoje nos empenháramos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contraculturais.

Assim como na intervenção *Territórios Compartilhados*, realizada no ambiente do jogo de damas, inserção *Pedra 42*, torna-se mais eficiente quando as pedras são deixadas onde deveriam estar, ou seja, na margem do rio ou em um jardim ou calçada, onde existam outros seixos, onde não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedras naquele local. No primeiro exemplo, a tática usada foi a dimensão do tabuleiro e as peças com as fotografias dos participantes; no segundo, o dado cultural, o número gravado, tornando os seixos outra coisa, que os diferenciam do comum, criando um deslizamento ou descontinuidade no cotidiano do espectador.

Ao contrário da visibilidade de *Territórios Compartilhados*, algumas pedras, *Pedra 42* (figuras 3, 4 e 5), são colocadas de forma mais evidenciada, outras têm a chance bem remota de serem encontradas. Mas é a estranheza causada pela gravação que move os espectadores a recolhê-la e a indagar-se: que pedra é esta, e o que significa este número? Quem a teria colocado aqui e porquê? O ato de recolher algo do espaço público coloca o espectador diante de questões éticas e morais. O que é público e o que é privado? O que é meu e o que é de todos? O que autoriza alguém a recolher este objeto? Acreditamos que sua instalação no espaço cotidiano, sem moldura, sem recorte que a separe da realidade - quando a pedra entra no percurso do espectador - coloca-o no limite entre arte e vida. Assim, no lugar de se ter espectadores, há manipuladores, que agem direto sobre a inserção das peças, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se coautores ou até mesmo colecionadores/

curadores desses objetos. Com essa ação, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação.

O trabalho continua acontecendo com a ação do espectador, que poderá dar de presente, reinseri-la em outro lugar ou levar para casa, onde poderá guardar, esconder em uma gaveta ou colocar em exposição sobre um móvel, tomar atitudes não programadas pelo artista/propositor. Não existe uma previsibilidade sobre o destino do trabalho, e nem existe uma pré-concepção ou alguma indicação de ser um trabalho artístico, nem há uma preparação para o seu encontro. O que existe é uma descontinuidade no fluxo dessas pessoas, que é manifestado nas formas mais diversas, até mesmo ignorando a pedra. Trata justamente de como o espectador é levado a participar ou não da proposição em arte.



Figuras 3, 4 e 5 – Pedra 42. Fonte: DAME, 2007.

Considerações finais

Como temos observado inserções em espaços cotidianos, em que o público não possui uma expectativa - por desconhecer a existência de um objeto inserido em seu fluxo - foi evitada a promoção de espetáculo em torno da inserção, concordando com Gabriel Orozco (2005), quando diz que será definido pelo próprio indivíduo (público) se aquela realidade é ou não espetacular.

As duas propostas são estruturadas de forma a colocar resistência às questões relacionadas às consequências da industrialização e do consumo acelerado, e de como isso tem trazido modificações culturais e sociais em nossos dias, onde o espectador é participador e pode definir o direcionamento do trabalho, o que não significa separar nem engessar seu pensamento.

Nos dois trabalhos a figura do artista está deslocada para um propositor que lança uma ideia, mas não controla os desdobramentos, que são imprevisíveis pela atuação, dos colaboradores/ participantes, que nesse tipo de proposição também podem ser autores. O próprio propositor é também receptor/espectador e pode ser tocado e surpreendido pelas discontinuidades geradas pelo trabalho.

Nessas proposições o tripé artista/ obra de arte/ espectador está deslocado para propositor/ dispositivo de arte/ colaborador, onde os atores podem se alternar e se confundir nesse jogo. É necessário que o próprio propositor se reinvente ao longo do processo artístico.

Um dos aspectos que diferencia as duas proposições aqui abordadas, é que consideramos *Territórios Compartilhados* como uma intervenção pública, porque afeta e modifica o espaço público de maneira mais abrangente, como ao se formar um aglomerado de pessoas em torno do jogo. Já em *Pedra 42*, consideramos como inserção em espaço público por ser algo mais sutil, abrangendo o espectador de maneira individualizada, não intervindo de maneira abrangente a modificar a realidade do espaço urbano.

Nessas propostas, onde se processa um deslizamento na realidade, o público, ao contrário das exposições em museus e galerias, por exemplo, não projeta uma expectativa. Aqui o público se depara em seu fluxo cotidiano, simplesmente com o trabalho, o que nos leva a chamar esse público de não-espectadores (DAMÉ, 2007), onde não foi projetada uma expectativa a priori.

Para finalizar estamos considerando mais interessante trocar a pergunta: - O que é arte, o que não é arte? Para: - Quando é arte? (OSÓRIO, 2005). A partir de algumas proposições realizadas no cotidiano, começamos a pensar quando uma simples caminhada pela cidade pode ser arte, quando a inserção de seixos rolados no meio urbano pode ser arte, quando um jogo de damas em praça pública pode ser considerado arte?

Referências bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- DAMÉ, P. R. V. *Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus Editora, 2009.

GLOBO NEWS MILENIO. *Nós hipotecamos o futuro*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=OcpD1pLdkoQ&feature=endscreen>>. Acesso em 13 mar. 2013.

KINCELER, J. L.; ALTHAUSEN, G.; DAMÉ, P. R. V. *Desestabilizando Limites: Arte Relacional em sua Forma Complexa*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas -15. 2006, Salvador. Anais... Salvador : ANPAP, 2006.

KINCELER, J. L. *As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “vinho saber – arte relacional em sua forma complexa”*. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 17. 2008, Florianópolis. Anais... Florianópolis: ANPAP, 2008. p. 1789- 1800.

OLIVEIRA, L. S. de. *O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico*. In: CIRILO, J.; GRANADO, A. (Orgs.) *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015.

OROZCO, G. Conferência. In: FROST, P.S. (Org.) *Textos Sobre la Obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta/Turner, 2005.

OSÓRIO, L. C. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ROSA, E. C. da. *Re(al) Ações*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

FRONTEIRAS DISSOLVIDAS:

a experiência como mergulho na maleabilidade de um corpo-coletivo

Stela Soares Kubiaki¹
Gabriela da Costa Gomes²
Carolina Corrêa Rochefort³

Resumo

A presente escrita parte da experiência realizada no ZIGOTO: Seminário de Experimentações Poéticoeducativas⁴ vinculado ao projeto Patafísica: mediadores do imaginário⁵ - PREC/UFPel. O relato se estende por um pensamento em torno do corpo-coletivo, conceito chave para o fenômeno observado. Numa espécie de elo, a corda é elemento determinante do convívio com o outro, e a paisagem é uma especulação entre dentro e fora. A escrita vai em direção a uma fronteira dissolvida, onde o caminhar plural possibilita a distensão do sujeito e de seu entorno. Durante aproximadamente 18km, a experiência proporcionou uma série de possibilidades de significação, desde as relações de uma possível meditação cinética, até a prática de um território plural compartilhado - a paisagem como pretexto para o encontro com o impossível. Qual a relação que o corpo estabelece quando se entrega para a experiência compartilhada? Dessa questão, a escrita busca recuperar nuances que tangenciam o percurso experienciado.

Palavras-chave: experiência, fronteira, corpo-coletivo.

Abstract

The present research is based on an experiment carried out within the Seminar of Poetic and Educational Experiments linked to the Pataphysics extension project: mediators of the imaginary. In this way, the account extends through a thought around the collective body, a key concept for the phenomenon observed during the experience. In a kind of link, the rope is the determining element of the conviviality with the other and the landscape a speculation between the inside and the outside. In this sense, the research goes towards a dissolved frontier, where the plural walk makes possible the distension of the subject and its surroundings. For approximately 18km, the walking experience provided a range of possibilities for meaning, from the simplest relationships of possible kinetic meditation to the possibility of a shared plural territory - the landscape as a pretext for encountering the impossible. What is the relation that the body establishes when giving itself to the shared experience? From this question, the research seeks to briefly recover the nuances that touch the experience.

Keywords: experience, border, collective-body.

1 Acadêmica de bacharelado em artes visuais pela Universidade Federal de Pelotas.

2 Acadêmica de bacharelado em artes visuais pela Universidade Federal de Pelotas.

3 Mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV - IA - UFRGS (2010). Especialista em Poéticas Visuais pela Universidade FEEVALE (2008), possui graduação no Curso de Artes Visuais Bacharelado em Gravura pela Universidade Federal de Pelotas (2005).

4 Organizado pelo Grupo Patafísica: mediadores do imaginário – o Zigoto trata-se de um Seminário de Experimentações Poéticoeducativas dividido em quatro encontros com propostas ou proposições a partir de abordagem poética e educativa.

5 O grupo Patafísica: mediadores do imaginário é um projeto de extensão que se desdobra em pesquisa e ensino do Centro de Artes da UFPel. É formado por mediadores, alunos dos cursos do CA/UFPel e a coordenadora/professora Carolina Rochefort. Seguem endereços na rede e contato via email: mpatafisca@live.com - Facebook: <http://www.facebook.com/PatafísicaMediadoresDoImaginario>.

Acordando um começo

Da incisão do corpo na paisagem, o trabalho discorre sobre a experiência coletiva na fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Mediados por uma corda, ou cabo náutico, o grupo percorre cerca de 18km atrelado a um objeto do contexto litorâneo. Desse movimento é possível pensar o transbordamento do corpo a partir do convívio coletivo com a corda, com a paisagem e com a fronteira – *um corpo-coletivo*. Nesse sentido, a escrita parte da prática acerca da proposição experienciada, com o intuito de investigar essas articulações a partir de um relato poético e corpóreo.

Parece que tudo se faz de uma força indizível

A experiência acontece, atravessa os corpos, e, quando dizemos dela já não é mais acontecimento, é um outro tempo. Partimos da frase de Gaston Bachelard “o homem para a água é um ser em vertigem” antes de ingressar na experiência de caminhada coletiva.

O começo da caminhada. Um ponto da praia de extensão infinita para os olhos que buscavam seu fim. Chegamos em grupo e também solitários. Talvez a paisagem imensa, em linha de horizonte-vertigem, mareasse a vista e o corpo que, por vezes, encontrava um ritmo, um acordo pelo *corpo-coletivo* que caminhava.

De alguma forma a praia ressoava em nossas relações enquanto ser coletivo. O vento, a luz, o som, os cheiros atravessavam cada corpo e os corpos acordados. E ressoávamos de volta para um encontro silencioso. A paisagem estava diante e dentro, como se pudéssemos respirá-la. E esse dentro e fora não enquanto sujeito, mas individuação, essa zona confusa dos processos de subjetivação. O momento de um novo surgimento do ser, numa espécie de desconstrução da consciência total de todas as coisas, menos simultâneo a si próprio. Um estado de total atenção.

Nesses instantes, o indivíduo sujeitado naufragou no mar. E enquanto unidade transdutora, além-unidade, além-individualidade, deformou-se ao vento que soprava lateralmente. Alterávamos o caminhar com a corda. Nos rearranjávamos, nos reavaliávamos enquanto grupo.

Acreditamos que existia uma espécie de perda, tanto daquilo que pensávamos ser a paisagem, quanto das referências geográficas básicas - horizontal, vertical. A massa coletiva que guia o todo, nos parecia outra dimensão, numa incomensurável *fundura*⁶. As lembranças, sensações e pensamentos nos povoavam solitários. De alguma forma, o elo entre nós estava no silêncio, nas perdas, nas palavras não ditas. Na experiência coletiva de estar presente.

A corda movediça: parte de uma natureza inconstante

Objeto construído em farpas, linha à linha, situado para o mar como arraste, como meio para colheita e aparelhamento de embarcações. Com o comprimento de 15

6 A esse termo, que estabelece relações com a medida da superfície de um lago até sua profundidade, aqui está em situação de impossibilidade. Assim, encontramos um aspecto da profundidade de nós mesmos em função de uma paisagem incomensurável. Esse aspecto advém das reflexões do grupo de Pesquisa: Estudo sobre a profundidade (UFPel), coordenado pela professora Dra. Martha Gomes de Freitas. Uma pesquisa de ordem prático-reflexiva que se coloca através da imersão, da sobreposição e da distância que tem por objetivo a produção de trabalhos plásticos dentro desta perspectiva, bem como o atravessamento desse tema com outras visualidades e sentidos, a partir de obras não só do campo das artes plásticas, mas também, da literatura e do cinema.

corpos enfileirados medindo em torno de 15 a 18 metros de extensão, retorna ao seu habitat em contexto ressignificado através de uma experiência de outra ordem. A corda dissolvida, agora acolhe e resgata corpos disponíveis ao mergulho. Faz parte do *corpo-coletivo*, tem ritmo, volume e profundidade estabelecendo um território.

Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo. Mas, justamente, o ritmo é tomado num devir que leva consigo as distâncias entre personagens, para fazer delas personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis (intervalos) (DELEUZE; GUATARRI; 2012, p.135).

A corda - esse elemento de ligação, ora ponte, ora paisagem – que acorda e permeia os corpos também espaça certo território entre nós. Como compasso, entre passos sincronizados a corda dita a segurança e a atenção. A corda acorda, mantém alerta, promove diálogo. Desse modo, um percurso traçado pelo acontecimento, estabelece relações com o corpo completamente diferentes do que se houvesse previsão, referência ou planejamento absoluto do processo. Existe aí uma entrega, que está para o mar, para o outro, para os acordos forjados entre os pés e a planificação da areia. Todo o resto é miragem, do horizonte ao pensamento.



Por vezes, os rostos baixos devido à luz e ao peso nos ombros, erguiam-se na tentativa de avistar o outro, a paisagem, a maresia. De alguma forma era tudo deveras indeterminante. O tempo em sua presença crua fazia de nós absolutos passageiros entrecruzando alinhadamente sua estrutura maleável. A areia fina pesava sobre as pálpebras e ricocheteava sobre a superfície do rosto, a água encontrava meios de ressoar nossa respiração conjuntamente, o sol, iluminando excessivamente a areia branca, doía os olhos e trazia alento para o frio que sentíamos. Nos entregamos para o tempo, doamos toda e qualquer razão em troca da experiência de um acordo velado em negar qualquer objetivo em frente.

Desse entrelaçamento sem nós, está previamente traçado um percurso mediado pela corda que dialoga a partir de movimentos corpóreos, como uma maresia disposta sobre os ombros. Depositada superficialmente na corda, a areia corre para dentro dos olhos desse corpo disposto – à medida que o vento corta - mas isso não impede

e nem justifica paradas bruscas ou descontentamento. A entrega com a corda também está em aceitar novos limites e novos horizontes colocados também pela insistência ao contato íntimo com o objeto.



Figura 2 – 4º Encontro Zigoto: Seminário de experimentações poéticoeducacionais – Atravessar a linha para destecer fronteiras – Chui/RS – 2018 - Registro de Felipe Campal

Acordos: no ritmo da água-movente

Estávamos ali de passagem - de alguma maneira o começo se apresenta como se estivesse combinado, estando todos suscetíveis às surpresas e expectativas do caminho - de fato era a nossa primeira vez. Existia um destino conhecido por poucos e assim caminhávamos juntos e em intervalos confiando em si e nos outros, a partir de um estado de disposição desse novo corpo.

O horizonte tornava-se reta dura e distorcida pela correnteza do mar, contemplávamos então as pequenas nuvens que se desprendiam da água e deslizavam sobre a areia até se desfazerem, voláteis. Ventava o frio na pele, na barriga e na espinha, nada era premeditado. Parece então, que a água submete tudo a sua própria cadência.

Entre mar e dunas, acordávamos as paradas, depositávamos a corda no chão e seguíamos em direção a areia que escorria por entre os dedos, fina e absorvente das ondas solares - aquecia nossos corpos, em uma espécie de aconchego movediço onde afundávamos as mãos, deitávamos, nos aproximávamos do calor. Em alguns momentos a areia torna-se lama, a lama torna-se barro e o barro torna-se pedra. A aproximação com processos naturais nos trazia a vida e sua capacidade de transmutação, era como entender vários estágios do tempo, uma superposição.

Essa extensão coletiva dos corpos no espaço nos permitiu experienciar maneiras diversas de caminhar enquanto *corpo-coletivo*. De início seguimos enfileirados um atrás do outro, o primeiro enxergava imensidão e o último compreendia toda a extensão coletiva, cada sujeito contemplava o trajeto de uma maneira singular. Não nos entreolhávamos, de costas uns para os outros, seguíamos como em uma marcha. Desse acontecimento fomos apreendendo os efeitos, as razões, os sentidos da experimentação que vivenciamos juntos. Éramos então, um coletivo de singularidades compreendendo que experimentação, portanto, nada mais é do que aprender a criar esses mundos outros, “a partir dos encontros com signos diversos, e seria uma propriedade característica do

fazer artístico arte, mais especificamente” (VINCI. 2018, p.328).

E para o artístico, a vida em si permite novas configurações quando estamos dispostos a reinventar o fazer. “A vida é amiga da arte. É a parte que o sol me ensinou” (VELOSO, 1978). Sob esse ponto de vista, nos permitimos durante o percurso mudar a maneira como caminhávamos juntos, até chegarmos no momento em que todos estávamos lado a lado, perpendiculares e parelhos uns com os outros. Reconfigurando nosso ritmo e tornando nossa percepção mais consonante, todos poderiam olhar a imensidão, ao mesmo tempo que era possível que nos observássemos. Aproximando a uma percepção mais sensível do todo e das partes.



Figura 3 – 4º Encontro Zigoto: Seminário de experimentações poéticoeducacionais – Atravessar a linha para destecer fronteiras – Chui/RS - 2018 - Registro de Carolina Rochefort

Acordamos: uma meditação cinética

Sol é luz que não esquenta perante o movimento enérgico do vento e diante do mar. Seguíamos em um ritmo coletivo e essas forças invisíveis nos direcionavam e nos conduziam ao limite do corpo. Acontece uma ligação sutil quando em Maresia, (2017) ação da artista Martha Gofre, pensa ‘extensão e transbordamento’ fazendo um percurso com uma trança presa a si mesma, para compreender as limitações desse corpo em ação, onde o:

[...] sujeito que é colocado à prova, que atravessa uma paisagem, mas que também é atravessado por ela. Um sujeito que, através da extensão que lhe é acrescentada, passa a compreender melhor a dinâmica limitada de seu corpo.[...] O deslocamento feito por esse corpo é completamente modificado pelo objeto associado a ele, uma extensão pesada e bastante longa que põe tudo em relação: o corpo e sua velocidade, a trança e as distâncias que ela ajuda a balizar. Os ritmos e as proporções são revistos nessa situação de cumplicidade entre o sujeito, o objeto e a paisagem (GOFRE. 2016, p.10 v.1).

Diferente do trabalho de Martha, éramos um coletivo e esse fato provoca uma dilatação desses limites, pois de alguma maneira, esse *corpo-coletivo* se auto nutria através do ritmo, das trocas. A primeira pessoa carregava a corda e de alguma maneira apontava as direções, os ritmos; então todas as outras acordavam e consentiam que fosse

possível realizar o percurso. Todos dividimos um peso e isso evocava um pensar no outro, fazer pelo outro. Uma força motriz.

Carregar a corda era uma escolha, muitas dispersões aconteceram durante o percurso, alguns momentos de revezamentos, mas esta atava em nós. De alguma maneira, assim como a reflexão de Richard Serra ‘sobre o que não é leve’, entendemos que “tudo que escolhemos na vida pela leveza logo revela seu insuportável peso” (SERRA, 2014), evocando uma responsabilidade mental que conecta a todos. Neste acordo de caminhada, nos colocando então nesses pequenos intervalos para equilibrar o peso.

Caminhávamos, imersos em nós mesmos atravessados pelos sons, pelo mar e pela claridade estridente. Era como estar em um limbo, um lugar fora do tempo. Em ‘Acerca do Ritornelo’ Deleuze e Guattari discorrem sobre o *Território*, “que não é um



Figura 4 – Martha Gomes de Freitas. *Maresia*, 2007.



Figura 5 – 4º Encontro Zigoto: Seminário de experimentações poéticoeducacionais – Atravessar a linha para destecer fronteiras – Chui/RS - 2018 - Registro de Carolina Rochefort

meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’ (2012, p.127). Logo, essas inter-relações em um espaço de incertezas que desdobram-se na ação coletiva da caminhada, acontecem neste ato em que mesmo existindo uma direção e um destino, ainda assim, parece repetir-se nesse horizonte desértico uma imagem quase estática - como um limbo caminhando em busca de alguma “desterritorialização” (DELEUZE E GUATTARI, 2012), em busca da passagem e não do pertencimento.

Essa meditação cinética aproxima-se então de *ritornelo*⁷, na medida em que a mudança brusca no sentido de caminhar, produz através da experiência ressignificações deste ato cotidiano. Produzindo pequenas transformações, que nos atravessam, essas vivências coletivas capilarizam em nossos corpos multiplicidades e afetações que são capazes de incitar o surgimento ou o acordar de outros ‘eus’.



Um corpo-coletivo quando corre os olhos no mar

Vi que as nuvens se desprendem do mar e flutuam sobre a areia até se desfazerem, voláteis.

Aparelhamento. Alimento.

Surpresa, expectativa. Frio na pele, na barriga e na espinha.

Uma meditação cinética.

As nuvens deslizam na borda movente entra a água e a areia.

Uma meditação cinética.

⁷ “Ele se expõe em duas tríades ligeiramente distintas. Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos (MP, 368 e 382-3; P, 200-1) Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar (QPh, 66).” (ZOURABICHVILI. 2004, p.50).

Parece então, que a água submete tudo a sua própria cadência.

Toco as nuvens com o pé, às acaricio como se pudesse tocar o tempo.

Caminhávamos juntos, como água-movente, no ritmo constante e no silêncio consonante.

Pausas, paradas, a areia escorre por entre os dedos, me aqueço, me afundo.

A areia torna-se lama. A lama torna-se barro. O barro torna-se pedra.

Uma meditação cinética.

O mar modifica a paisagem e devolve o que não é do mar.

Caminhávamos juntos e à distância.

Movediça: parte de uma natureza inconstante.

Às vezes a corda amalgama e noutras distancia, joga os corpos na margem entre água e das dunas.

Uma meditação cinética.

Terceira margem, distendida.

Três horizontes.

O vento ressoa atenção, a água se quebra em interrupções.

Ofegante respira céu e suspira mar.

O céu toca a água que reflete o céu. Toca as nuvens.

Paisagens etéreas. Dunas-casas. Casas-maravilhas.

Quando se chega num ponto, se estende até outra margem.

O farol que demora. A vista o alcança. É um ponto que dança entre a água e o vento.

Uma meditação cinética.

Chegando em algum ponto

Partindo de um embate na paisagem com a mediação do objeto, revisitamos o corpo, descobrindo através da experiência o que ele é capaz de fazer, de intuir por si mesmo. Nessa articulação, deu-se o encontro suspenso no tempo distendido em função do alargamento das fronteiras entre nós, a corda, a paisagem e os dois países. E dessa fissura, a potência para o novo que está imbricado nas relações com o corpo de si, o corpo dos outros, o corpo objeto, o corpo indeterminante das massas de luz e cor da paisagem compõe um estado de atenção coletiva em função do entorno.

O que poderia estar disposto somente na experiência dos músculos, dos ossos e dos olhos, está situado na persistência, na emoção, no silêncio, na continuidade, na profundidade das relações. O elo - a corda entre nós, que poderia ter sido revezada ou deixada de lado – foi assumida pelo *corpo-coletivo* como parte integrante de si. Questiono qual o nome desse movimento? Dito anteriormente como força motriz, agora me pergunto o que alavanca essa força?

Essa disposição em estar presente sela acordos velados no olhar, no entendimento de si enquanto parte de algo maior. Tanto como *corpo-coletivo*, quanto paisagem. Muitas das questões não reveladas estão disponíveis no *devir* da experimentação, naquele instante do acontecimento. Ali, naquele momento. Na possibilidade de pensar

sobre a disposição do *corpo-coletivo*, suponho que a fronteira dissolvida insinua a maleabilidade dos contornos, deformando essas fronteiras para um mergulho silencioso nas percepções de sua medida.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Acerca do Retorno*. Mil Platôs, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

FERRACINI, Renato. *Fronteiras, paradoxos e micropercepções*. In: Karin Thrall e Adriana Vaz Ramos. (Org.). *Artes Cênicas sem fronteira*. 01 ed. Guararema/SP: Anadarco editora, 2007, v. 1, p. 07-134.

FREITAS, Martha Gomes de. *Notas sobre o deserto: extensão e transbordamento como articuladores espaço-temporais*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/148962>> Acessado em 04/2019.

SERRA, Richard. *Peso*. Richard Serra – Escritos e Entrevistas (1967-2013). Editora IMS. Rio de Janeiro, 2014.

VELOSO, Caetano. *Força Estranha*. Rio de Janeiro: Columbia Records. 1978. LP (3:49)

VINCI, Christian F. *O conceito de Experimentação na filosofia de Gilles Deleuze*. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2018.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 2004.

RASTROS E VESTÍGIOS NA/DA CIDADE: três artistas colecionadores de fragmentos de vida urbana

Ricardo Luis Silva¹

Resumo

O presente artigo pretende olhar para fora, da disciplina Arquitetura, e encontrar quem fale do espaço urbano e de nossas experiências como seres humanos/urbanos. Encontrar quem tencione e especule propositivamente sobre o anestesiamento e silenciamento dos dissensos urbanos, sobre a homogeneização e standardização da vida cotidiana, sobre o viver urbano, sobreviver urbano. Encontrar na Arte quem assuma o choque moderno (o ainda insistente ensaiado por Benjamin) e incorpore o turbilhão informacional contemporâneo e que nos convoque a um deslocamento necessário à reflexão e constituição da subjetividade, da alteridade, da urbanidade. Nessa busca, caminhar e encontrar alguns artistas contemporâneos, colecionar algumas de suas obras e estabelecer uma análise crítica. Os trabalhos artísticos centrais são: Found, not taken (2008-em andamento), do angolano Edson Chagas, El colector (1991), do belga-mexicano Francis Alÿs e Piedra que cede (1992), do mexicano Gabriel Orozco.

Palavras-chave: trapeiro, intersubjetividade, leituras urbanas.

Abstract

This article intends to look out, from the discipline Architecture, and find who speaks of urban spaces and our experiences as human / urban beings. Finding who proposes and speculates propositively about the anesthetization and silencing of urban dissensions, about the homogenization and standardization of everyday life, about urban living, urban survival. Finding in the Art who assumes the modern shock (the still insistent rehearsed by Benjamin) and incorporate the contemporary informational tourbillon and that calls us to a necessary displacement to the reflection and constitution of subjectivity, alterity, and urbanity. In this quest, walk and meet some contemporary artists, collect some of their works and establish a critical analysis. The central works are: Found, not taken (2008-in progress), from the Angolan artist Edson Chagas, El colector (1991), from Belgian-Mexican Francis Alÿs and Piedra que cede (1992), from the Mexican Gabriel Orozco.

keywords: rag-picker, intersubjectivity, urban reading.

Introdução

Arquitetura e Arte têm, vez ou outra na história da civilização moderna, alargados seus discursos, contaminando-se mutuamente², e desconstruído seus limites disciplinares que demarcam e especificam cada uma delas. Momentos de limites claros e protecionistas, momentos de limites difusos e rarefeitos, e até momentos de ausência e transgressão total a qualquer nuance de limite.

Independente da validade destes limites, das possibilidades e impossibilidades desse trânsito sobre essa fronteira tão tênue e subjetiva, a Arquitetura e a Arte sempre estiveram próximas e lindeiras nas construções culturais, sociais, estéticas, éticas e, especial para este texto, urbanas e cotidianas. E mesmo não considerando qualquer juízo ou valor sobre esse limite, é inegável que esta vizinhança disciplinar fornece o empréstimo de questões conceituais, críticas, formais e reflexivas uma a outra, em ambos os sentidos. A Arquitetura se aproveita de questões pertinentes à Arte para benefício e reforço de discursos, assim como o caminho contrário também se estabelece. Isso se evidencia, e acirra o debate da fragilidade daquela fronteira disciplinar, quando a Arte, nos idos dos anos 1960, abandona os espaços institucionais dos museus, galerias e ateliers e parte em direção à Cidade, ao espaço público, ao cotidiano urbano.

Essa sensibilização de esvanecimento das fronteiras entre as duas disciplinas, quase como uma duplicação espectral diante de um espelho, abre-nos a possibilidade de observarmos através desse espelho, ou para mudar a analogia, olharmos por sobre o muro, talvez até já inexistente, que separa Arquitetura da Arte, principalmente a parte dessa última voltada aos espaços e discussões urbanas. Artistas vêm tratando, intervindo e refletindo sobre o espaço da Cidade, a partir de suas práticas artísticas e descompromissados com diversos “entraves” disciplinares inerentes e caracterizadores da Arquitetura. E isso nos provoca: O que tais artistas estão fazendo com a Cidade, que questões estão levantando, como as estão levantando? Que reflexões, críticas e especulações fazem esses “estrangeiros”, mas vizinhos, perante esse objeto que sempre foi, ou esperava-se que fosse, pelo menos pelos arquitetos mais protetores da pureza da disciplina, de exclusividade da Arquitetura?

Que se estabeleça aqui uma alteridade, não apenas urbana, mas também disciplinar. Conviver, coexistir com a Arte e os artistas na Cidade pode nos apresentar caminhos válidos para a investigação do viver urbano tão caro aos arquitetos. Olhemos por sobre o muro, pois:

Foram os artistas que me ensinaram a observar com seriedade os objetos que não pareciam merecedores de interesse, ou que eram de interesse somente dos especialistas. Os artistas modernos demonstraram que meros fragmentos colhidos do cotidiano de um determinado período podem revelar seus hábitos e sentimentos; que devemos ter a coragem de tomar pequenas coisas e alçá-las a grandes dimensões (GIEDION, 2004, p. 31)³.

² A arte de vanguarda dos anos 1910-1930, a exemplo do Cubismo, ou mesmo o Neoplasticismo anos mais tarde contaminaram os discursos de Le Corbusier e seus contemporâneos da nascente arquitetura racional-funcionalista. Ou então as explorações arquitetônicas e urbanas empreendidas pelos grupos de arquitetos pós-CIAM nos anos 1950 e os coletivos radicais do Archigram, Superstudio, Archizoom, Antfarm etc, nos anos 1960, que contaminaram os discursos artísticos com considerações espaciais e urbanas.

³ Siegfried Giedion, arquiteto e crítico chave nas discussões com Le Corbusier acerca do movimento Funcionalista nos CIAMs, foi aluno de Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador e crítico de arte suíço, professor também de Walter Benjamin.

¹ Professor do Centro Universitário Senac, São Paulo.

Além disso, a Arte apresenta uma característica peculiar e incontestável, que acrescentará uma carga fundamental nesse observar por sobre o muro: a Arte é inútil por excelência, ou como seca e taxativamente nos apresenta Oscar Wilde, no prefácio do seu livro *O Retrato de Dorian Gray*, “Toda arte é perfeitamente inútil.” (2009, p. 03); ou mesmo a sensível provocação de Théophile Gautier, ao apresentar e justificar sua admiração pelo amigo Charles Baudelaire,

Só é realmente belo o que não serve para nada; tudo que é útil, é feio, pois é a expressão de uma necessidade e as do homem são ignóbeis e nojentas, como sua natureza pobre e enferma. O lugar mais útil de uma casa são as latrinas (GAUTIER, 2001, p. 23).

São nessas duas capacidades da Arte, a inutilidade primordial e o experimentar urbano, que nos debruçaremos. É na essência inútil da Arte que enxerga-se possibilidades para construirmos pontes, conexões, vislumbres aproximativos, entre a Cidade e o Homem, nos dando evidências de uma concreta e efetiva apropriação do espaço urbano. Mas não estabelecer-se-á um labirinto conceitual aprofundando e confrontando tantos discursos e críticas à Arte que nos envolvem atualmente, coisa que demandaria uma outra infinidade de artigos. A intenção é mais humilde e observadora, é a de ser um colecionador, produzir uma aproximação catalográfica.

Enfim, é potencial ao discurso proposto, olharmos para além da disciplina urbana, além da Arquitetura, além do Urbanismo. Observar a Arte, ou pelo menos mínimos fragmentos de ações artísticas. Reconhecer em outras mãos, não especialistas, mas inúteis, agenciamentos de ações de investigação e apropriação honestas, subjetivas, conscientes, em busca de um esclarecimento e autonomização do sujeito perante o espaço urbano contemporâneo. Vislumbrar em algumas ações artísticas recentes caminhos factíveis para uma apreensão e incorporação da Cidade. Perceber, dentro do nosso tempo, nossa contemporaneidade, artistas e obras de arte que apresentem (e, por que não, representem) e efetivem posturas constitutivas para um (sobre)viver urbano contemporâneo.

Nesse desejo científico/urbano retoma-se os passos engendrados pela ação especulativa de Charles Baudelaire, que, em 1863, no texto *O Pintor da vida Moderna*, observou e constituiu um olhar crítico sobre os desenhos de Constantin Guys, o aproximando da sua alegoria pretendida: a figura do Flâneur.

Naquele momento Baudelaire observa, inventaria e dissecar os desenhos e esboços do Sr. G., produzidos expeditamente nas ruas das cidades, resultantes das buscas do *artista-repórter* por assuntos elegíveis a matérias dos jornais enquanto circulava pelo espaço urbano e seus movimentos cotidianos. Nesse ato de inventariar, Baudelaire reconhece e descobre características de um olhar curioso que lhe parece único, original, moderno. O poeta-crítico vê no artista-repórter a personificação da figura do Flâneur.

Assim como Baudelaire (2010) fez com o “observador apaixonado” (p. 30), o “homem-criança” (p. 28), o “eterno convalescente” (p. 28), o “solitário dotado de imaginação ativa” (p. 35), transformando o Flâneur no protagonista da construção do imaginário moderno, serão apresentados neste texto características também de uma figura. Figura que poderá fornecer uma possibilidade de construção do imaginário contemporâneo urbano. Imaginário este evidentemente em crise, fadado ao anestesiamiento e à homogeneização da vida. Este personagem é o Trapeiro.

O que vem a seguir, portanto, são artistas-colecionadores. Colecionadores de Cidades, de fragmentos resignificados como discurso de vida urbana cotidiana. Eles serão reunidos, apresentados e algumas de suas obras inventariadas, como forma de explicitar a dimensão alegórica do Trapeiro.

Tais inventários não se destinam a construção de um guia de recomendações, posturas

ou ações prontas a serem reproduzidas ou transformadas em atitudes e métodos de apropriação da cidade. São construções de processos de leitura e olhar crítico sobre nossas relações com os espaços urbanos, mas que podem vir a se tornar estratégias de reprodução e métodos de apreensão da Cidade.

Rastros e vestígios na/da cidade

Viver, escreve Walter Benjamin, significa deixar vestígios. Como se poderia esperar, a observação de Benjamin não está isenta de uma certa melancolia. Vestígios se perdem no grande movimento da história. E, no mundo atual da produção em massa, do espetáculo anônimo e brilhante de superfícies estéreis, tornou-se cada vez mais difícil deixar vestígios. Para Benjamin, tornou-se cada vez mais difícil viver. No entanto, as pessoas ainda deixam vestígios em seus rastros: o refugio e os detritos da história; os restos variados da vida cotidiana; ou poeira.

Um vestígio é efêmero, um locus de ambivalência suspenso no espaço instável entre construção e dispersão, presença e ausência. Um vestígio é muito pequeno, quase nada. Mas também é um índice da vida.

A prática artística de Gabriel Orozco [e de Edson Chagas e de Francis Alÿs] poderia ser descrito, acredito eu, como uma estética do vestígio. Os trabalhos de Orozco [Chagas e Alÿs] compartilham um sentimento de precariedade temporal que está muito longe da aura mítica da atemporalidade que envolve o mundo de hoje. Em outras palavras, o “eterno presente” que o teórico cultural Fredric Jameson diagnosticou como endêmico na pós-modernidade, um sintoma do desaparecimento do sujeito através da ubiquidade dos simulacros; isto é, mercadoria, itens sem profundidade e produzidos em massa que fundem os três horizontes do tempo [passado, presente, futuro] em um indissolúvel “agora”. Os trabalhos de Orozco, porém, são provisórios. Eles são vulneráveis às vicissitudes do tempo (HOLMBOE, 2011).

Edson Chagas

Edson Chagas é angolano, nascido em 1977, já morou, ou melhor, já habitou a cidade de Luanda, capital da Angola, onde nasceu e cresceu. Em Alverca do Ribatejo (Portugal) inicia seus estudos em fotografia e áudio, no Centro Comunitário de Arcena, em 1999. Habitou também Lisboa, entre 2002 e 2006, onde estudou e formou-se em Fotografia, na ETIC – Escola Técnica de Imagem e Comunicação. Como talvez a sensação do profundo estrangeiro, e respingos simbólicos e culturais da diáspora angolana, experimentou os ares ilhéus ao noroeste da Europa, em Londres e Newport, enquanto cursa – em 2007 – e especializa-se em Fotojornalismo na LCC – London College of Communication, e mais tarde – 2008 – especializa-se também em Fotodocumentário na Universidade de Newport, no País de Gales. Mas, ao que tudo indica, mesmo com marcas da diáspora e a sensação de ser um permanente estrangeiro em terras europeias, assume Luanda como o território urbano que seu corpo deve habitar, apesar de se considerar ali também um estrangeiro em terra natal. Atualmente vive e trabalha na capital angolana, representando-a na Bienal de Arte de Veneza de 2013, onde recebeu o prêmio máximo, o Leão de Ouro.

De sua produção artística-fotográfica-performativa selecionamos uma de suas séries

fotográficas para inventariar: found, nor taken (2008).

Série com mais de 50 imagens compostas cada uma por um objeto isolado e destacado. Tal objeto é registrado frontalmente, centralizado e próximo à parte inferior do enquadramento, isolado de qualquer outra interferência “externa” e disposto sutil e despretensiosamente sobre um piso urbano e em frente de um muro, parede, divisa, também urbano, ambos, piso e parede, caracterizados por uma textura cromática, visual, material, específica e particular.

Dentre os objetos registrados estão cadeira, banco, banqueta, antena parabólica, tapete, prateleira, carrinho de transporte, bicicleta, tênis, arara de roupas, balde, caixa de papelão, bola murcha, poltrona, bloco de concreto, manequim, caixa de som, cabeceira de cama, cesto de lixo, esfregão, lâmpada, garrafa de vinho, de cerveja, de espumante, maço de cigarro, tubo metálico, copo térmico de café, mala, valise, porta, colchão.

As únicas referências dadas pelo nome de cada fotografia são: o nome da série, a cidade em que a fotografia foi captada e o ano em que a imagem foi integrada à série. Por exemplo: Found, not taken. Luanda, 2009. Sabe-se, por esse motivo, que a série se organiza desde 2008 e que registra tais objetos nos espaços urbanos das cidades de Luanda, Londres e Newport.

As características que fazem dessa série, desse ato estético e artístico, um elemento de interesse para esse texto são inicialmente dois: o próprio nome da série e a particularidade dos objetos registrados. *Found, not taken*, em tradução livre “Encontrado, não levado” coloca em evidência uma postura: as coisas, os objetos, são encontrados pelo artista, mas não são levados consigo, pelo menos não fisicamente, apenas nos registros produzidos.

A outra característica para o interesse está na qualidade dos objetos registrados, ou melhor, encontrados e não levados. São todos objetos banais, industrializados, cotidianos, inexpressivos, genéricos, quase indistintos, que foram abandonados, refugados, descartados, deixados, desapropriados, destituídos. Objetos velhos, partidos, despedaçados, quebrados, desativados, incompletos, consumidos, obsoletos, inúteis.

Tais objetos são os rastros mais evidentes da modernização industrial afirmada já por Baudelaire. Uma modernização já evoluída e avançada. As coisas encontradas por Chagas são os rastros deixados pela passagem de uma sociedade do espetáculo, do consumo desenfreado, da obsolescência programada e desejada, da aquisição e descarte acelerados, tanto de objetos quanto de espaços. Objetos destituídos de suas almas, tornados inanimados, que Borges (1971), Perec (2012) e Saramago (1994) tanto tentaram problematizar em seus “As coisas” (1969), “As coisas” (1965) e “Objecto quase” (1978), respectivamente.

Não são só os objetos encontrados que constituem o conteúdo da série. A ação, que reconhecemos aqui como performativa no espaço urbano, consiste do caminhar desorientado pela cidade, a observação apaixonada, o reconhecimento de objetos banais com suas potenciais possibilidades narrativas e poéticas, o deslocamento desses objetos até um outro possível cenário urbano que melhor dialogue com sua presença, e finalmente seu registro fotográfico. Registro que, apesar de específico para a relação narrativa com o objeto disposto, não nos indica ou explicita qualquer característica vernacular capaz de informar que lugar é aquele, ou que cidade é aquela. A banalidade do objeto abandonado que é encontrado e reativado com outro nível de valor comercial, cultural e social, persiste no final da ação aplicada sobre ele, quando, após ser reconhecido, realocado e fotografado, não é levado como uma preciosidade, uma relíquia, mas sim volta a ser abandonado. Tanto os objetos quanto os lugares



Figura1 - Obra *Found, not taken*. London, 2009. Acervo do artista.

escolhidos como “telas” urbanas são tencionados em seus valores particulares, mesmo identitários, e em seus valores genéricos e massificados. Os objetos, quando encontrados, descontextualizados e reposicionados, ganham um status de ícones, são prontamente diferenciados, se tornam individuais, únicos. E essas características são confrontadas e aproximadas aos outros espaços urbanos em que não se encontram, construindo, com seu reposicionamento, uma relação íntima, um diálogo visual, um não isolamento. Uma relação compositiva harmônica que, percebida inicialmente como casual, acidental ou autêntica, não deixa de evidenciar uma encenação, uma construção narrativa consciente, uma reconstrução poética da realidade.

Às vezes eu vejo o objeto no lugar certo para a fotografia, em outras situações tenho que movê-los. Pode ser dois metros ou dois quilômetros, depende. Isso ajuda-me a entender a relação que as pessoas têm (...) com a dinâmica da própria Cidade (CHAGAS, 2013).

E com todas essas tensões, provocadas intencionalmente pelo artista, Chagas nos convoca a formular, como fonte, fundamento, base, um outro processo de reaproximação, ou mesmo reinvenção, do corpo na e com a Cidade.

A ação performativa que Chagas empreende nas cidades que habita e converte na série fotográfica, mais caracterizada como um impulso arquivístico e cartográfico, uma coleção de potenciais micronarrativas urbanas, uma enciclopédia do cotidiano vivido, alguns “Diários de viagens incoleccionáveis” como categoriza Ana Balona de Oliveira (2015), é uma tentativa de construção de uma percepção da vida cotidiana urbana contemporânea. Uma construção de percepção com muitos desdobramentos:

1. Uma provocação ao ritmo acelerado das sociedades capitalistas altamente urbanizadas, com seu consumo rápido dos espaços transitórios das cidades, onde não se perde tempo observando e reparando os espaços pelos quais se circula e transita;
2. Apresentação de uma relação alternativa com as percepções espaciais mais corpóreas e palatáveis, um convite a um habitar desacelerado e não-consumista.
3. Uma chamada a caminhar na cidade, percebendo e reconhecendo, apenas e necessariamente com a presença corpórea, o que está lá, e também o próprio lá.
4. Uma reflexão sobre os valores impregnados nas ideias de desperdício, descarte, abandono, desinteresse.

Com uma reflexão e postura que perpassa todos esses desdobramentos: encontrar e dar lugar a todas essas coisas – objeto, corpo, tempo etc – que não têm mais lugar.

Francis Alÿs

O próximo é o artista Francis Alÿs, nascido Francis de Smedt em 1959, na cidade de Antuérpia, Bélgica. Estuda e se forma, entre 1978 e 1983, em arquitetura pelo *Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Bruxelles et de Tournai*, na capital belga. Vai a Veneza e, entre 1983 e 1986, pós gradua-se no *Intituto di Architettura di Venezia* com um trabalho de investigação sobre a retirada, no final da Idade Média, de animais de dentro das muralhas da cidade de Florença, como um indício do nascimento da modernidade; o arquiteto pretendia avançar, com sua tese, sobre uma formação da racionalidade moderna urbana que, segundo ele, restringiu o desenvolvimento como uma ciência de controlar a vida urbana nascente e projetar um modelo “ideal” de planejamento, onde a “irracionalidade” errante dos cães urbanos, em especial, criava ruído e instabilidade na “programação” racional dos espaços da cidade; personagem e postura urbanas que serão recorrentes nas atividades artísticas de Alÿs, figuras “heroicas” e anônimas que constituem resistência à modernização das cidades.

Em 1986, como requisito obrigatório do serviço militar belga, Francis se muda para a Cidade do México-DF, integrando uma equipe de técnicos de um programa assistencial francês para auxiliar cidades e populações vítimas de terremotos, ocorrido na cidade no final de 1985. Durante dois anos participou de projetos de construção e reestruturação de diversos edifícios públicos, principalmente barragens e aquedutos. Ao final do período exigido pelo governo belga, Francis de Smedt altera seu nome e assume o sobrenome Alÿs como uma das formas de despistar as autoridades do seu país, que esperavam seu retorno. Com essa nova “identidade”, o estrangeiro adota o território latino-americano como seu novo lar e nesse ambiente social desigual e contraditório estabelece-se como artista atuando intensamente no espaço urbano da cidade mexicana.

De toda sua produção artística-performativa seleciona-se uma ação do início de

sua carreira na Cidade do México-DF como ponto de concentração e análises que conduzirão a outras obras que, de uma forma ou de outra, tenham algum tipo de desdobramento, evolução, reflexão, continuação dessa primeira. A obra em questão chama-se: *el colector [the collector]* (1991).

Ação composta por quatro elementos essenciais e interdependentes: 1. Pequeno objeto constituído por chapas de ferro reaproveitadas, num formato zoomórfico sintético de um cachorro, montadas sobre rodinhas de skate ou patins e recheado com diversos ímãs, tendo como acessório condutor um barbante amarrado ao estilo de uma coleira; 2. O corpo do artista-condutor caminhando pela cidade; 3. O espaço urbano cotidiano e seus restos e detritos abandonados, perdidos, desprendidos; 4. O registro da ação em um vídeo de cerca de nove minutos – feito com o apoio do amigo de Alÿs, Felipe Sanabria – e a posterior distribuição de cartões postais⁴ com uma ilustração pintada pelo artista e um texto subscrito:

For an indeterminate period of time, the magnetized collector takes a daily walk through the streets and gradually builds up a coat of any metallic residue lying in its path. This process goes on until the collector is completely covered by its trophies. (Por um período indeterminado de tempo, o coletor magnetizado faz uma caminhada cotidiana pelas ruas da cidade construindo gradualmente uma capa de todo e qualquer resíduo metálico encontrado em seu caminho. Este processo se estende até que o coletor esteja completamente coberto por seus troféus).



Figura 12- Registro da obra/ação “El colector”, de 1991. Acervo do artista.

4 “Na maioria dos meus projetos, estou interessado no funcionamento das peças em dois níveis distintos. Um deles é a realidade da peça/objeto propriamente dita. Eu me interesso em produzi-la [...] Mas paralelamente a isso, me interessa também difundi-la, seja através de cartões postais ou qualquer outro meio relevante, uma espécie de circulação/veiculação do rumor do objeto. Para manter as histórias suficientemente simples, eles podem ser repetidos através de palavras. Não é necessário ter visto o objeto [aqui entendido inclusive a “performance” realizada].” (ALÿS, 2003)

Poderia existir aqui um possível quinto elemento de formação e compreensão da ação: 5. A ação simbólica pós caminhada, quando o *coleccionador* está *coberto/sufocado por seus troféus*, e necessita terminar ou encerrar momentaneamente a coleta.

Este trabalho teve, em 1994 durante a Bienal de Havana – Cuba, uma versão alternativa e desdobrada, chamada *zapatos magnéticos [magnetic shoes]*. Da mesma forma que a ação anterior, esta também se estruturou nos mesmos quatro elementos essenciais, todavia com pequenas incorporações: 1. O pequeno cachorro-brinquedo foi assimilado pelo corpo do artista, se convertendo em sapatos com ímãs costurados em suas solas e laterais; 2. O corpo do artista continua presente; 3. A cidade e seus restos também; 4. Assim como o registro em vídeo, agora com quatro minutos e meio, e a produção de um folheto distribuído durante a exposição como recordação. Desta vez, o folheto é ilustrado por uma fotografia de Alÿs vestindo os sapatos já com camadas de itens colecionados, acompanhada da seguinte frase:

Photographic documentation of an action, Havana. During the 5th Havana Biennial, I put on my magnetic shoes and took daily walks through the streets, collecting scraps of metal lying in the path. (Documentação fotográfica de uma ação, Havana. Durante a quinta edição da Bienal de Havana, eu vesti meus sapatos magnéticos e realizei passeios diários pelas ruas da cidade, coletando restos de metal soltos pelo caminho).

Já nestas primeiras obras de Francis Alÿs é possível reconhecer e estabelecer o diálogo fundante que o artista pretende explicitar e/ou questionar: como corpo e Cidade se relacionam? Que tensões cotidianas estão orbitando ao redor dessa interlocução necessária? Quais são as relações espaciais, objetuais, interpessoais e, principalmente, temporais e memoriais que estamos, ou não, estabelecendo com os espaços urbanos em franca modernização tecnicista?

Alÿs vai aflorando e evidenciando, sem choques ou provocações violentas e assertivas, as pequenas banalidades da vida cotidiana que nos cercam e nos fazem, nos constituem – ação concretizada literalmente por *El Colector*. Com seus primeiros “paseos”, o artista convoca e transforma a experiência do caminhar e experimentar ordinários pela/na/a cidade em uma coleção de trapos magnéticos, onde nós, os Trapeiros, recolhemos e nos envolvemos com os restos urbanos que nos interessam, nos fazem sentido. Não os espaços e constituições modernizadas e racionalizantes que se espalham pela cidade (situações mais próximas a sua formação de arquiteto), mas uma predileção pelos restos urbanos abandonados a aleatoriedade das situações cotidianas, imprevistas, incontrolláveis, impensáveis.

Com o *El Colector*, Francis Alÿs reconfigura o tempo da Cidade para a velocidade de um devanear, constitui um contraste entre o tempo geológico e o tempo tecnológico, ensaia métricas possíveis no desmesurado do viver contemporâneo, provoca o “máximo esforço, mínimo resultado” (ALÿS, 2011), solicita ao habitante urbano repetições cíclicas de atividades cotidianas microscópicas. E nessas ações repetitivas de observação e coleção num tempo outro, se configura uma necessidade de reinvenção da própria Cidade mediante a infiltração em suas frestas, desvios, desgastes da modernização capitalista, de novas narrativas reais⁵.

Novas narrativas construídas a partir das histórias e afetos urbanos coletados, transformados de uma memória individual em uma mitologia coletiva e compartilhada.

⁵ Vemos nessa infiltração uma atualização das propostas poéticas constituídas por Louis Aragon (1996) em seu *Camponês de Paris*, onde propunha a ação de “botanizar o asfalto”.

Meu interesse [por fábulas] estava relacionado à certos contextos urbanos, lugares em que eu sentia ser impossível intervir fisicamente, cuja história parecia intocável. Parecia que a única forma de ter qualquer interferência ou diálogo com a sua história ou sua vida cotidiana, de agitar sua inércia, era através da introdução de uma narrativa ou uma fábula, como se fosse um vírus verbal. A ideia era intervir no imaginário do lugar sem a adição de qualquer matéria física a ele, ou seja, jogar no nível da metáfora ou alegoria (ALÿS, 2011).

Alegoria convertida em construção de um mito urbano, uma reverberação no interior do espaço urbano, pois

Depois de três dias [da caminhada com *El colector*], as pessoas começaram a falar sobre o gringo louco que andava com seu cachorro magnetizado; mas depois de sete dias, a história, a anedota, tinha permanecido mesmo quando as personagens tinham desaparecido (ALÿS, 2011).

Mesmo enquanto as pessoas o achavam ridículo e absurdo caminhando e puxando um “brinquedo” sem sentido aparente, não esqueciam da ação em si. O ato de caminhar lentamente pela cidade, coletando seus restos inúteis e descabidos, convertia a personagem em uma lenda, tornando-a parte da Cidade. O desconforto e o estranhamento da ação “despropositada” no espaço, colocava o observador intrigado a estabelecer uma aproximação com a esfera pública do local, evidenciada pela criação e disseminação espontânea de boatos e rumores, ou seja, uma apropriação. Uma apropriação que assumia, além disso, uma atividade marginal, ou alternativa, aos usos estabelecidos da rua, tencionando o espaço de circulação racional e mediatizado em um território de investigação, jogo e gozo.

Algumas outras obras de Francis Alÿs dão continuidade às questões analisadas acima, reforçando a postura de Trapeiro do artista:

Em *los ambulantes (1992)*, coleção fotográfica que apresenta e cataloga carregadores, transportadores, “mulas” urbanas que circulam pelas ruas da Cidade do México com seus “veículos” carregados mambembes de uma infinidade de mercadorias, cada um deles registrados lateralmente e enquadrados precisamente nas imagens, Francis Alÿs evidencia e coloca em discussão a noção de tempo produtivo, os dogmas da eficiência capitalista e tecnicista, aflorando as “mazelas” e “efeitos colaterais” de uma crescente síndrome do progresso dos países latino-americanos em desenvolvimento econômico. Questões que não têm a pretensão de diagnóstico social ou revelações de um submundo fatalizado, mas uma taxonomia de práticas econômicas informais e usos alternativos do espaço público, aproximando e fazendo uma ligação interessante com a ação do *El Colector*.

Se a proposta do *El Colector* é recolher e acumular os restos sociais como metodologia artística de constituição da relação corpo-cidade, *cuantos de hadas [fairy tales] (1995)* é uma proposta de relação por perda: mais uma vez uma ação composta pelo caminhar pelas ruas da cidade, seu registro em fotografias, e um objeto pessoal, um suéter azul que Alÿs veste e vai se desfazendo, desfiando, deixando uma linha, um rastro, uma parte do próprio artista, pelo menos constituinte de sua memória e afetividade, ao atravessar os espaços urbanos. Esses rastros/partes-de-si certamente não desaparecerão das ruas tão rapidamente: pernas alheias, rodas de bicicleta, cães, pombos se afetarão e se apropriarão de sua presença, com muito gosto e interesse ou incômodo e descontentamento.

Já na ação *los siete niveles de la basura ([The seven lives of garbage] (1995)*, o artista explora um sistema informal e marginal que opera e desenha linhas de desvio e rotas alternativas nos processos oficiais de compreensão urbana. Constrói, ou agencia, uma possível forma de explicitar um dos mecanismos comerciais operados naquele sistema:

Dizem que o lixo na Cidade do México passa por sete filtros desde o momento em que é jogado na rua até seu destino nos lixões fora da cidade. Na noite de 4 de fevereiro de 1994 coloquei sete esculturas de bronze fundido, idênticas, em diferentes sacos de lixo e os descartei em sete bairros da Cidade do México. Durante dias, meses, anos perambulei pelos mercados de pulga da região esperando que reaparecessem. Até agora encontrei duas das sete peças. (ALÿS, 1995)

No mesmo ano, o artista-gringo inicia uma catalogação, ainda não encerrada, de um dos sinais urbanos supostamente universais, o ícone luminoso do sinal verde para pedestres, que se espalham pelas esquinas e faixas de travessia viária de todas as cidades do mundo. Com semáforos (1995), reunindo os ícones colecionados todos em um vídeo quase minimal⁶, onde os sinais luminosos acendem seus verdes ofuscantes contra um fundo neutro e logo em seguida começam a oscilar num piscar autoritário e desesperador a todos os corpos que circulam a pé pelas cidades, Alÿs demonstra uma diversidade e uma subjetividade flagrante que se encontra nessas pequenas faixas de circulação quase negligenciadas dentro de um sistema viário rodoviário e eminentemente produtivista, as calçadas. Com isso, Alÿs engaja e dá poder ao corpo que caminha pela cidade. Corpo que não pode ser entendido como uma reduzida e simplificada silhueta piscante que deve ser obedecida indistintamente.

Experimentando novamente questões como rastro, esforço máximo com resultado mínimo, ação contra-producente literal, atividades informais e alternativas de uso das ruas, colocação do corpo a movimentar-se nos espaços cotidianos da cidade, Francis Alÿs executa uma ação – e a registra em um vídeo⁷, posteriormente editado – batizada de *paradox of praxis* (1997), e que tinha como subtítulo (*sometimes kahing something leads to nothing*) Ação que consiste em, durante um dia de fevereiro na Cidade do México (pleno inverno), arrastar, carregar, levar para passear pelas ruas da cidade, uma barra de gelo comumente utilizada pelos vendedores ambulantes de bebidas e doces. Durante mais de nove horas, o artista conduz o bloco de gelo pelas ruas e calçadas desviando de transeuntes atônitos ou desatentos (afinal, arrastar uma pedra de gelo pela rua em uma cidade repleta de trabalhadores e vendedores ambulantes deve ser comum e frequente), buscando caminhos regulares e sem obstáculos que impeçam ou dificultem, ainda mais, a realização da ação. O que se inicia como uma atividade penosa por conta do peso do objeto, do atrito com o solo, do desconforto do toque em um material congelante, da posição incômoda do corpo, termina como um descontraído passear, um corpo despreocupado flanando pela rua, dando chutes sutis em uma pequena pedra de gelo. Ou seja, uma ação que só se encerra quando o próprio motivo do esforço derrete, desaparece, fica para trás na caminhada.

Outra ação que daria sequência lógica ao *Paradox of Praxis 1, looking up* (2001) Francis Alÿs fica imóvel no meio da Plaza de Santo Domingo, na Cidade do México, apenas olhando para o céu enquanto seu colega, Rafael Ortega, registra a reação dos transeuntes⁸, mesmo depois que Alÿs deixa a cena.

Finalmente, mas não encerrando a obra de Alÿs, apenas tentando estabelecer um recorte satisfatório para demonstrar a incorporação do Trapeiro que pretendo estabelecer: Uma ação efêmera, simbólica e reveladora de suas referências artísticas, *TO R.L. (1999)* é uma obra dedicada a Richard Long, onde Alÿs pede a uma varredora da praça Zócalo, do centro da Cidade do México, que alinhe todas as bitucas de cigarro jogadas no chão da praça naquele dia. E também a *doppelgänger* (1999), onde Alÿs

⁶ Vídeo de aproximadamente dez minutos que pode ser visto em looping, está disponível em <http://francisalys.com/semaforos/>

⁷ Disponível em <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

⁸ Disponível em <http://francisalys.com/looking-up/>

produz cartões postais com a frase:

Al llegar a _____ (nueva ciudad) deambula buscando a alguien que pudiera ser tu. Si el encuentro ocurre, camina junto a tu doppelgänger hasta que tu paso se ajusta al de el/ella. Si no, repite la búsqueda em _____ (próxima ciudad)

e os deposita em mostruários de postais de lojas de recordações de museus, provocando as pessoas a perambular pelas cidades que estão visitando em busca de si mesmos, reconhecendo nos transeuntes ordinários e cotidianos da cidade uma possibilidade de habitar e pertencer ao lugar.

E mesmo com todas essas perspectivas e experiências “trapeiras” na Cidade, Francis Alÿs ainda se pergunta:

Digamos que quando trabalho, a maior parte do tempo observo. Com toda ambiguidade que implica a posição de observador. [...] Até onde é possível guardar uma posição neutra, sem compromisso, que não tenha influência, em um momento ou outro, no fenômeno que se desenvolve ou no acontecimento que você observa? (ALÿS, 2006)

Ou mesmo se suas solicitações aos seres urbanos deveriam, ou poderiam resultar em uma ação não mais dele, mas do outro:

Uma intervenção artística consegue resgatar verdadeiramente uma maneira não esperada de pensar? Uma ação absurda consegue provocar uma transgressão que faça você abandonar suas hipóteses pré-estabelecidas sobre a origem do incômodo? Essas formas de ações artísticas conseguem resgatar a possibilidade de mudança? (ALÿS, 2007)

Gabriel Orozco

Terceiro artista que estamos colecionando, o artista Gabriel Orozco nasceu na cidade de Xalapa, capital do estado de Veracruz, no México, no dia 27 de abril de 1962. Sobrinho-neto do pintor e muralista mexicano José Clemente Orozco (1883-1949) e filho do também muralista e professor de arte Mario Orozco Rivera (1930-1998), estudou, assim como o tio-avô, na Academia de São Carlos da Escola Nacional de Artes Plásticas do México – UNAM entre 1981 e 1984. Antes de se formar, por achar o programa de ensino da Escola muito conservador, viaja a Madri por dois anos (1986-87) para complementar sua formação acadêmica no *Circulo de Bellas Artes* de Madrid.

O que é importante é ser confrontado profundamente por outra cultura. E também perceber que sou o Outro, não o nativo. Que eu era o imigrante. Eu estava deslocado e em um país onde as relações com a América Latina são bastante complexas. Eu venho de uma família muito progressista, e viajar para a Espanha e enfrentar uma sociedade bastante conservadora que, ainda assim, quer ser de vanguarda, em plenos anos 1980, ainda me tratava como um imigrante, isso era muito chocante. A sensação de vulnerabilidade foi realmente importante para o desenvolvimento do meu trabalho. (OROZCO, 2011, p. 09)

Em 1987 retorna à Cidade do México-DF para iniciar sua produção artística, vinculado a um grupo de jovens pintores e escultores que se reuniam semanalmente em sua casa para discutir e produzir arte.

Artista multimídia – pinta, fotografa, produz esculturas, instalações e vídeos – e sem residência fixa – oscila entre Nova Iorque, Paris e Cidade do México – Gabriel Orozco se apropria da condição de constante trânsito e diversidade dos suportes artísticos para explorar a ideia central de que qualquer coisa pode se transformar em qualquer coisa

além. Trabalha fundamentalmente com objetos e materiais do cotidiano, dando ênfase, assim como Edson Chagas, aos restos descartados, refugados e abandonados pela modernização da racionalidade tecnológica e produtivista. Em grande parte de seus trabalhos, Orozco apresenta e condensa histórias sedimentadas no tempo, constrói memoriais e relicários do efêmero, do irrelevante, do insignificante, do que um dia foi, que já não é, mais ainda está, mesmo convenientemente escamoteado pela passagem da reluzente e eterna novidade tecnológica. Os trabalhos selecionados aqui são cartografias de uma arqueologia da urbanidade, esculturas de e do cotidiano. As nove obras escolhidas para caracterização de Gabriel Orozco como um trapeiro do século XXI foram subdivididas em três grupos de trabalhos, por apresentarem características conceituais próximas. 3 grupos com 3 obras cada.

O primeiro grupo de trabalhos artísticos de Orozco que estabelecemos tem como lógica o caminhar pela cidade e, como consequência, ter a subjetividade marcada, afetada, inscrita pela realidade, pelo mundo, pela vida, pelos acontecimentos do cotidiano. Três obras que habitam o mundo, mas também são habitadas por ele. Trabalhos que não encerram o escopo possível de futuros, eles são iminentemente inacabados. Obras que excluem o encerramento, pois são impregnadas e alteradas a cada instante, mesmo nos espaços expositivos dos museus e galerias, pela sensação de tempo, de passagem de tempo.

A primeira obra deste grupo, e talvez a seminal na incorporação do Trapeiro feita por Orozco, é a *Piedra que Cede* [Yielding Stone] (1992). Trata-se de uma massa esférica de plasticina dimensionada com o peso do próprio artista (+/- 60 Kg), e que foi empurrada, arrastada, conduzida por Orozco pelas ruas da cidade de Monterrey – MX.

A plasticina, material normalmente usado em alguns processos escultóricos, é dificilmente usada nas versões definitivas de trabalhos de arte, pois sabemos que sua maleabilidade e vulnerabilidade fazem dela imprópria para formas permanentes em peças acabadas. Por isso ela me interessa: é um material em constante estado de transformação, toda vez que é tocada ela muda, ela se torna outra. Então, mais que modelar seu formato, acaba sendo uma questão de induzi-la, e irremediavelmente, ela irá transformar-se com o passar do tempo, assim como pedras desgastadas pela correnteza de um rio. (OROZCO, 1999, p. 103)

Uma massa vulnerável a investidas externas, maleável a tudo que seja mais forte, resistente, impressionável, que seu peso próprio. Por onde passa, ou melhor, é conduzida pelas ruas da cidade, a massa-corpo vai sendo gradativamente impressionada pelas interferências, fendas, defeitos, inconstâncias, dos pisos das calçadas, ruas, bueiros, grelhas, bocas-de-lobo, caixas de inspeção, mesmo outros pequenos objetos que um dia estavam livres e agora são parte do asfalto. Massa-corpo que captura e incorpora em sua substância pequenos detritos, restos, pedaços partidos de outros objetos abandonados, poeira, vestígios de fumantes, porcas e arruelas desprendidas de caminhões, carros, carroças, bicicletas, skates, e tantos outros transeuntes.

Massa-corpo que é transformada pelos encontrões e esbarradas de pedestres desatentos, apressados, alienados, ou mesmo transformada pela variação de pressão aplicada pelo seu condutor durante uma esquina, uma subida, um momento de desatenção. Uma massa simbólica, espectral do próprio corpo, como acredita Gabriel Orozco ao apresentar a obra no MoMA NY:

*Yielding Stone (...) tries to represent the body, so I think this idea of a vulnerable stone or a vulnerable mass that, on the movement, will get the imprints of reality, will express very well the idea of a body in action.*⁹

⁹ Disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1915>



Figura3 - Registro da obra "Piedra que cede", de 1992. Acervo do artista.

A segunda obra do primeiro grupo é a série fotográfica performativa *Hasta Encontrar Otra Schwalbe Amarilla* (1995), realizada em Berlim a convite da Galeria Nacional da cidade. A ação consistiu em um longo passeio de Orozco pelas ruas da capital alemã, guiando sua motocicleta Schwalbe amarela, com o intuito de encontrar outros veículos idênticos. A cada elemento duplicado encontrado, o artista articulava as motos em uma encenação no local e as fotografava. Ao mesmo tempo, ele estabeleceu uma rede de contatos entre os proprietários de cada moto duplicada – foram 40 – que encontrou durante a ação. Como parte da exposição na Galeria Nacional, onde Orozco exibiu sua moto juntamente com todas as fotografias das outras encontradas, o artista ainda convidou a todos os donos contatados a se reunirem na escadaria de entrada do museu.

A terceira obra que integra este grupo é, na verdade, um conjunto de fotografias concebidas isoladamente e sem intenção, por parte de Gabriel Orozco, de formarem uma série pré-estabelecida. Apesar disso, cada imagem desse conjunto tem íntima relação conceitual e estética com as demais, motivo que me levou a aproximá-las e considerá-las como sendo um corpo unitário. São elas *Tortillas Y Ladrillos* (1990), *Cepillos En El Poste* (1991), *Pulpo* (1992), *Autumn Umbrella* (1993), *Pelota Ponchada* (1993), *Sala De Espera* (1998), *E Round Mirror Distance* (2001).

Registros fotográficos resultado de constantes caminhadas e passeios deambulatórios pelas ruas das cidades em que passa, Orozco coleciona memórias de objetos abandonados após serem esgotados pelos seus antigos proprietários profanos e utilitaristas. Objetos que ainda guardam vestígios de contatos e usufrutos humanos. E abandonados para serem encontrados e resignificados aos olhos do artista-Trapeiro, que se aproxima, mesmo erráticamente, da dialética articulada, vários anos depois, por Edson Chagas.

O segundo grupo de objetos artísticos que organizo a seguir tem como lógica o caminhar e catalogar, cartografar a passagem do homem, do tempo, da funcionalidade das coisas. São objetos produzidos através da ação sobre artefatos e materiais ordinários descartados, editando-os em outras coisas além. Experiências de um artista-Trapeiro que, num processo que se torna metodológico, revisita sua coleção e reconfigura seus

elementos, transformando-os, desmontando-os, fundindo-os, subvertendo-os.

Natureza recuperada (1990)

Câmara de roda de caminhão estourada e destruída que foi encontrada em rodovia mexicana e transformada em uma esfera. “*El resultado es esa bola inflable. La llámé naturaleza recuperada porque me interesaba recuperar la utilidad original de este hule vulcanizado.*” (OROZCO, 1990).

Mi mano es la memoria del espacio (1991)

Colheres de sorvete usadas e recolhidas pelo artista dispostas no piso da galeria como um leque que expande o poder de domínio do espaço que uma possível palma de mão possa ter.

La DS (1993)

Automóvel marca Citroën modelo DS (o mesmo modelo 2CV cor maçã verde que Georges Perec tanto registra em sua Tentativa de esgotamento) encontrado em ferrovelho e partido longitudinalmente em três partes, suprimida a parte central e rejuntadas em um único objeto novamente.

Finalizando, o terceiro grupo de trabalhos a serem considerados como possíveis experiências de incorporação do Trapeiro contemporâneo percebidos em Gabriel Orozco são os que têm como lógica a elaboração de uma catalogação de vestígios de humanidade, modernização e descartabilidade das coisas cotidianas. Trazer à tona novamente os objetos, coisas, resíduos que deixamos para trás como sociedade do consumo e do descarte. Reparar as coisas recalçadas pela obsolescência programada e pelo fetiche cada vez mais intenso das novas mercadorias. Nestas obras de Orozco a atitude é de arqueologia: escavação e investigações nos fundos, nos bastidores, nos filtros naturais e industriais. Arqueologia em espaços estratégicos que “recebem” os resíduos do processo tecnológico do consumo: lavanderias industriais, ilhas oceânicas e áreas urbanas de lazer e turismo espetacularizados. Os três trabalhos a seguir poderiam muito bem integrar uma exposição de artefatos e ferramentas primitivas de culturas extintas, distantes e selvagens. Especulando até um conto fantástico, no estilo de Borges e Calvino, em que um museu de história natural apresenta ao público novas descobertas de escavações que revelaram uma sociedade desconhecida. Vitrines e varais mostrando, ao lado de objetos maias, astecas, tribais africanas, alguns objetos bastante curiosos: tecidos feitos de pele e pêlo humanos, zíperes, bulbos de lâmpadas, gomas de mascar.

Dinteles (2001)

Restos (pele morta, pelos, material têxtil) e detritos retirados dos filtros das máquinas de uma lavanderia industrial são transformados em uma espécie de tecido de pelúcia, pendurados em varais no espaço expositivo. Os “panos” vão perdendo partes e fragmentos com o passar do tempo, assim como recebendo novos elementos que caem sobre eles por conta da sujeira existente na sala, decorrentes da visita e movimentação humana.

Sandstars (2012)

Objetos encontrados em uma reserva ambiental na ilha Isla Arena, no México, santuário

de baleias e ponto de convergência de correntes marítimas do Oceano Pacífico. Orozco e sua equipe recolhem mais ou menos 1200 objetos e os organizam, taxonomicamente, como uma coleção: primeiro de acordo com tamanho, depois criando variações como alternativas de classificação como, por exemplo, por tipologia, ou por função, ou por cor, ou mesmo por materialidade, ou até pelo grau de decomposição.

Astroturk constellation (2012)

Processo desenvolvido paralelamente a SANDSTARS, esta instalação apresenta também uma classificação taxonômica de objetos (+/- 1200) encontrados num campo poliesportivo do Pier 40, de Nova Iorque. São pequenas partículas e restos deixados pelos atletas, espectadores dos jogos e eventos e usuários do local, como o próprio Gabriel Orozco.

Acredito que a narrativa faz, de alguma forma, parte do objeto, da coisa. Eles têm suas próprias histórias e ela está, de alguma forma, no próprio resíduo. É por isso que são apresentados como uma vitrine arqueológica. Quero dizer, quando você vê aqui uma goma de mascar, você pode compreender imediatamente a narrativa do objeto estando lá. Quando você tem todo o grupo, você começa a fazer um tipo de ligação entre eles. Entre o orgânico e o artificial, os objetos industrializados e as coisas da natureza. Lá você encontra, também, peças como gravetos e pedras, pequenos seixos, ou conchas. Então, no final, você estabelece uma espécie de constelação e é por isso que são chamados asterismos, que é um sistema de estrelas que você organiza em um cartão que se converte em um mapeamento do céu. (OROZCO, 2012)

Referências bibliográficas

Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/5109/francis-al-s>

ALÿS, F. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. *New Museum of Contemporary Art*, 2003.

ALÿS, F. MEDINA, C. *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

ALÿS, F. Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Nova Iorque: David Zwirner Gallery, 2007.

BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHAGAS, E. Entrevista concedida a Suzana Souza. *ContemporaryAnd*, 2013.

Disponível em <<http://www.contemporaryand.com/magazines/most-of-my-work-isseries-its-a-method-that-reflects-how-i-feel-things/>>

CHAGAS, E. OLIVEIRA, A. *Found not taken*. Berlin: Kehrer Verlag Heidelberg, 2015.

GAUTIER, T. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.

GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*.

São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HOLMBOE, R. Gabriel Orozco: cosmic matter and other leftovers. The White Review. Londres, online issue, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/art/gabriel-orozco-cosmic-matter-and-other-leftovers/>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

OROZCO, G. CHESHIRE, M. Gabriel Orozco: Photogravity. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1999.

OROZCO, G. MORGAN, J. Gabriel Orozco. London: Tate, 2011.

OROZCO, G. SPECTOR, N. YOUNG, J. Asterisms. Gabriel Orozco. Berlin: Guggenheim, 2012.

WILDE, O. O retrato de Dorian Gray. São Paulo: Hedra, 2009.

FRANCIS ALÿS: produção de uma subjetividade artista através do caminhar pela cidade

Carla Gonçalves Rodrigues¹
Gustavo de Oliveira Nunes²

Resumo

O ensaio cartografa a vida e obra do artista belga Francis Alÿs. A partir de sua mudança para trabalhar no México, pergunta-se: Qual a relação entre uma cidade e a produção de subjetividade? Quais as práticas experimentadas por Alÿs para engendrar um processo de subjetivação artista? Objetiva-se compreender os modos de constituição de uma subjetividade em relação com as forças que compõem uma cidade, pois usualmente tem-se ignorado tal relação nos processos subjetivos. Para isso, estuda-se a questão da subjetividade na obra do filósofo francês Gilles Deleuze. Assim, escreve-se o texto em três movimentos: olhando para os saberes interiorizados por Francis Alÿs; da perspectiva das relações de poder travadas entre ele e a cidade do México e, por último, por meio da produção de subjetividade desencadeada pela prática do caminhar pela metrópole, concluindo que tal ato é responsável pela invenção de um modo de vida singular.

Palavras-chave: Francis Alÿs, subjetividade, caminhar, cidade.

Abstract

The essay cartography the life and work of the Belgian artist Francis Alÿs. From his move to work in Mexico, it is asked: What is the relation between a city and the production of subjectivity? What were the practices experienced by Alÿs to engender a process of artist subjectification? The objective is to understand the ways of writing of self in the contact with the forces that compose a city, since this relation has usually been ignored in the subjective processes. For this, the question of subjectivity in the work of the French philosopher Gilles Deleuze is studied. Thus, the text is written in three movements: looking at the knowledge internalized by Francis Alÿs; from the perspective of the power relations between him and the City of Mexico and, finally, through the production of subjectivity triggered by the practice of walking through the metropolis, concluding that such an act responsible for the invention of a singular way of life

Keywords: Francis Alÿs, subjectivity, walk, city.

¹ Professora associada 2 na Universidade Federal de Pelotas no Departamento de Ensino, atuando no PPGE Linha 1: Filosofia e História da Educação; Psicanalista da turma XV pela Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). É líder no CNPQ do Grupo de Pesquisa Educação e Contemporaneidade: experimentações com arte e filosofia pela UFPel, coordenadora do Núcleo UFPel do Projeto Escrita: um modo de ler-escrever em meio à vida. Tem experiência na área de Educação, com ênfase no Currículo e na Formação de Professores, adotando a perspectiva das Filosofias da diferença.

² Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da mesma Universidade, orientado pela Profa. Dra. Carla Gonçalves Rodrigues. Vinculado ao Grupo de Pesquisa Escrita: um modo de ler-escrever em meio à vida, núcleo UFPel. Ocupa-se com os seguintes temas: arquitetura, urbanismo, cidade e subjetividade, processos de formação do arquiteto e urbanista e do caminhar como uma prática estética.

Uma cena

Bem antes de se tornar um artista reconhecido no circuito da arte, caminha por uma Europa organizada e limpa. Na Bélgica, completa a graduação. Torna-se um jovem arquiteto e urbanista. Logo, parte para a Itália a fim de continuar seus estudos, realizando seu doutorado em Veneza. Em meio à cidade clássica, à arte sacra e erudita, estuda o desaparecimento da fauna urbana.

Após esse período, o novo doutor parte para o México com o objetivo de trabalhar em organizações voltadas à reconstrução da cidade, após terremoto de 1985 que destruiu a capital latina. Chegando à América Central, o choque é inevitável. Como se, aquilo que idealizava e inexistia na Europa, naquele lugar pulsasse desordenadamente: o Caos. Seus saberes arquitetônicos e urbanísticos, então, não dão conta de apreender a complexidade que existe ali.

Sente-se incapaz de entender o novo espaço geográfico, pois a imensidão de signos que o território produz violenta sua percepção. Não fora preparado para aquilo. Acumula sensações invisíveis e indizíveis ao recém estrangeirado arquiteto, pois carecem de uma linguagem para elaborá-las e expressá-las. Essa não linguagem invade seu pensamento através do corpo, que o faz se perguntar: Como ser um arquiteto e urbanista hoje? Como fazer parte da cidade e nela se inserir?

Seu corpo aberto já não suporta o universal, as regras cartesianas do desenho urbano, com ordenamentos, homogeneizações, distanciamentos, segmentações e palavras de ordem. Caminha para pensar, direcionando seu olhar ao ínfimo. Assim, faz percursos diários pelo bairro, usualmente num raio de dez quadras ao redor de seu estúdio, tentando narrar e dialogar com os menores acontecimentos urbanos.

Antes de sua atitude ser chamada de arte, inventa outra possibilidade de vida, mergulhando nas ruas a fim de criar sentido para aquilo que lhe é desconhecido. Produz, assim, novas relações com o mundo, que o fazem afirmar: Tudo o que vi, escutei, encontrei, fiz ou desfiz, entendi ou mal entendi, *dez quadras ao redor do estúdio* no Centro Histórico da Cidade do México (ALÿS, 2006, p.10).

Introdução

O presente texto trata da vida e obra do artista belga, radicado no México, Francis Alÿs. A partir da cena que dá início a este trabalho, sabe-se que há uma estreita relação entre o processo de subjetivação do artista com o fato de ter partido da Europa em direção à América Latina para lá viver e trabalhar como arquiteto e urbanista. Porém, no decurso do tempo, passa a estabelecer práticas artísticas na cidade, utilizando o caminhar como um meio de entrar em relação com o contexto. Assim, algumas questões guiarão essa escrita, tais como: Qual a relação entre uma cidade e a produção de subjetividade? Como se desencadeou um processo de subjetivação artista em Francis Alÿs?

A partir disso, o objetivo é olhar para os modos de constituição de uma subjetividade em relação com as forças que compõem uma cidade. Justifica-se pelo fato de que usualmente é ignorado o papel do meio urbano, onde atualmente vive a maior parte da população, no processo de produção da subjetividade (GUATTARI, 2012). Ter consciência dessa relação talvez seja um fator potente para pensar a arte, a produção da cidade, seja pelo Estado ou por seus moradores, e a vida daqueles que nela habitam.

Desse modo, no primeiro momento percorre-se parte da obra do filósofo francês Gilles Deleuze, pois este apresenta algumas concepções de subjetividade, dando ênfase à fase em que se encontra e se ocupa da filosofia de Michel Foucault. Assim, busca-se estabelecer uma relação com a obra de arte de Francis Alÿs, olhando-a a partir de outros três movimentos: através dos saberes que compõe o artista; da perspectiva das relações de poder travadas entre ele e a Cidade do México e, por último, por meio dos processos de subjetivação desencadeados por sua abertura à cidade favorecida pela



prática de caminhar por ela.

Dessa forma, percebe-se que Francis Aljys inicia um processo de subjetivação singular, vivendo a vida como obra de arte, depois da impossibilidade em significar as relações caóticas que proliferavam na Cidade do México, após o terremoto de 1985. Para resistir às forças que, segundo ele, eram esmagadoras, passa a caminhar ao redor do seu estúdio no centro histórico para apreender tamanha complexidade. Aos poucos, tal prática passou a constituir um modo de vida, atrelada às forças da cidade. Assim, afirmam-se as forças dessa última enquanto atravessadoras e produtoras dos mais variados modos de existência.

Dos processos de subjetivação

O que é um processo de subjetivação ou produção de subjetividade? É um movimento, afirma Deleuze (2012), que tem por via a constituição de um sujeito. E o que é sujeito? No texto Resposta a uma questão sobre o sujeito, Deleuze (2016) situa tal conceito na história da filosofia ocidental.

Conta ele que, primeiramente e durante muito tempo, o sujeito exerceu uma função de universal, visto como algo produzido à imagem e semelhança de um ser transcendental e ideal. Hume, então, é o primeiro filósofo a realizar uma torção em tal entendimento, colocando-o sobre o regime da crença. Assim, na repetição dos dias, o sujeito é marcado por um conjunto de sensações, impressões, imagens e percepções que o levam a crer numa essência. Com base em tal crença, ele inventa um conjunto de regras, cria normas, constitui um modo de vida (DELEUZE, 2012), sendo o sujeito o próprio hábito aí inventado (DOSSE, 2010).

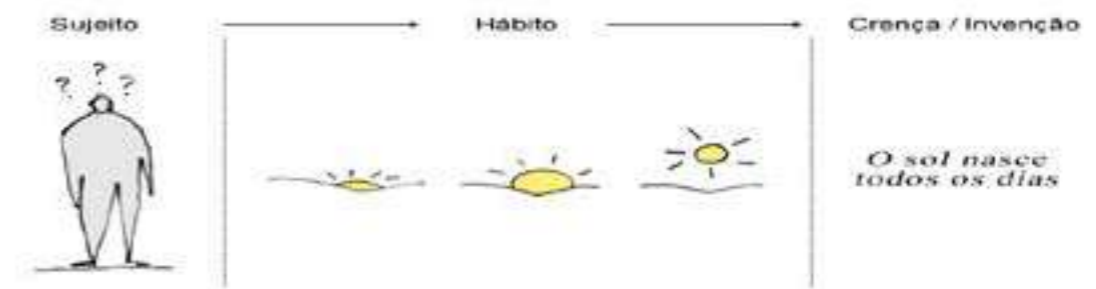


Figura 2 Diagrama do sujeito como um hábito. Fonte: O autor, 2017.

Em segundo lugar, o sujeito preencheu uma função de individuação, em que já não era mais uma alma, “mas uma pessoa, viva e vivida, falante e falada (eu-tu)” (DELEUZE, 2016, p. 371), estudado por aquilo que se chamou filosofia do sujeito. Porém, devido a inúmeras novidades no campo do conhecimento, como a noção de singularidade em matemática, Deleuze diz que já não se pode pensar o sujeito como um Eu universal, individual e mesmo enquanto uma crença. Afirmar, então, conceitos como agenciamento ou dispositivo, em que não há sujeito, mas processos de subjetivação.

O agenciamento condiz com a fase em que escreve junto a Félix Guattari. Para ambos, tal conceito é composto por quatro dimensões: território, forma de conteúdo ou estado de coisas, forma de expressão ou enunciados e movimentos de desterritorialização (DELEUZE; PARNET, 1997). A partir desse entendimento, o ser pode estar sempre entrando (territorializando) ou saindo de um território (desterritorializando). Tal deslocamento desfaz a noção de que o sujeito nasce com uma alma, essência ou identidade que prevaleceria idêntica a si mesma durante a vida, afirmando a diferença e o direito à metamorfose.

Já o conceito de dispositivo emerge quando o autor se ocupa da obra de Michel Foucault, estabelecendo o sujeito como um efeito dos dispositivos concretos, sendo eles o saber, o poder e a subjetividade. Dessa forma, são as relações de saber que nomeiam e normatizam o sujeito; as relações de poder que o coagem a agir de determinada maneira e as relações de si consigo que o permitem a invenção da vida como obra de arte, produto de um processo de subjetivação singular. É essa dimensão da filosofia deleuzeana, no encontro com o pensamento foucaultiano, que será aprofundada para se pensar os processos de subjetivação de Francis Alÿs, a partir do contato com sua obra e entrevistas.

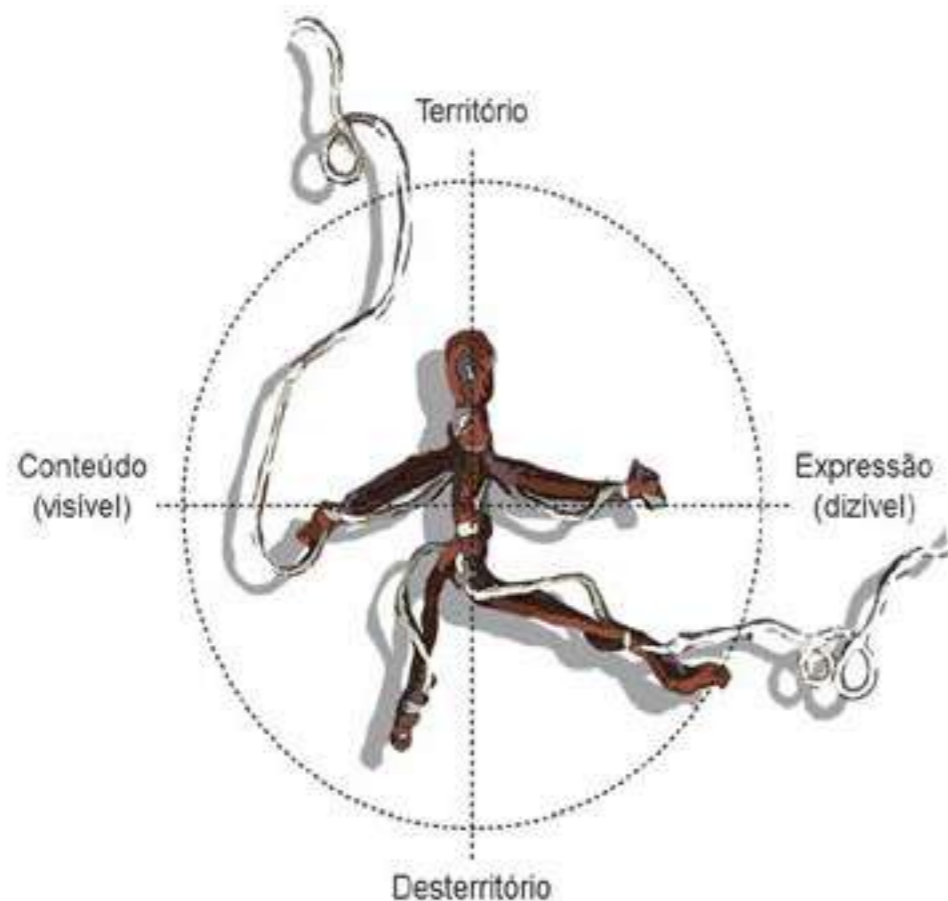


Figura 3 O sujeito como agenciamento. Fonte: O autor, 2017.

Dessa forma, se os componentes do conceito de agenciamento eram as formas de conteúdo e as formas de expressão, quando Deleuze (2016) trata de uma filosofia dos dispositivos no texto *O que é um dispositivo?*, os traduz como regime de visibilidade e regime de dizibilidade, respectivamente. Essa dupla compõe aquilo que o filósofo chama de estrato ou saber. Para ele, um período histórico é definido por aquilo que pode ver e falar. Logo, há palavras que dizem das coisas e estabelecem um estatuto de verdade, inexistindo um sujeito que vê e diz, mas que está inserido num jogo de verdade referente a determinada época que o produz.

Porém, o saber só existe na medida em que se depara com relações de poder e delas se aproxima para produzir um estrato, nomeá-las e torná-las visíveis (DELEUZE, 2016). Faz isso integrando-as em seu jogo de verdade, normatizando-as. Logo, se o poder é invisível e se exerce apenas nas relações, agindo como “flechas que não param de entrelaçar as coisas e as palavras” (DELEUZE, 2016, p. 361), o saber é formal e possui uma materialidade.

Assim, na medida em que surgem novas relações sociais, como uma variação na língua ou outro tipo de economia, informal e ilegal, tão logo o saber opera para significá-las e estratificá-las, produzindo uma forma de ver e de dizer acerca do fenômeno. É nessa

direção que Foucault afirma que o poder não é apenas opressor, mas também produtor, pois faz ver e falar, e o saber não existiria se não existissem relações diferenciais de poder para serem integradas (DELEUZE, 2005). Logo, “o poder, longe de impedir o saber, o produz” (FOUCAULT, 1979, p. 148).

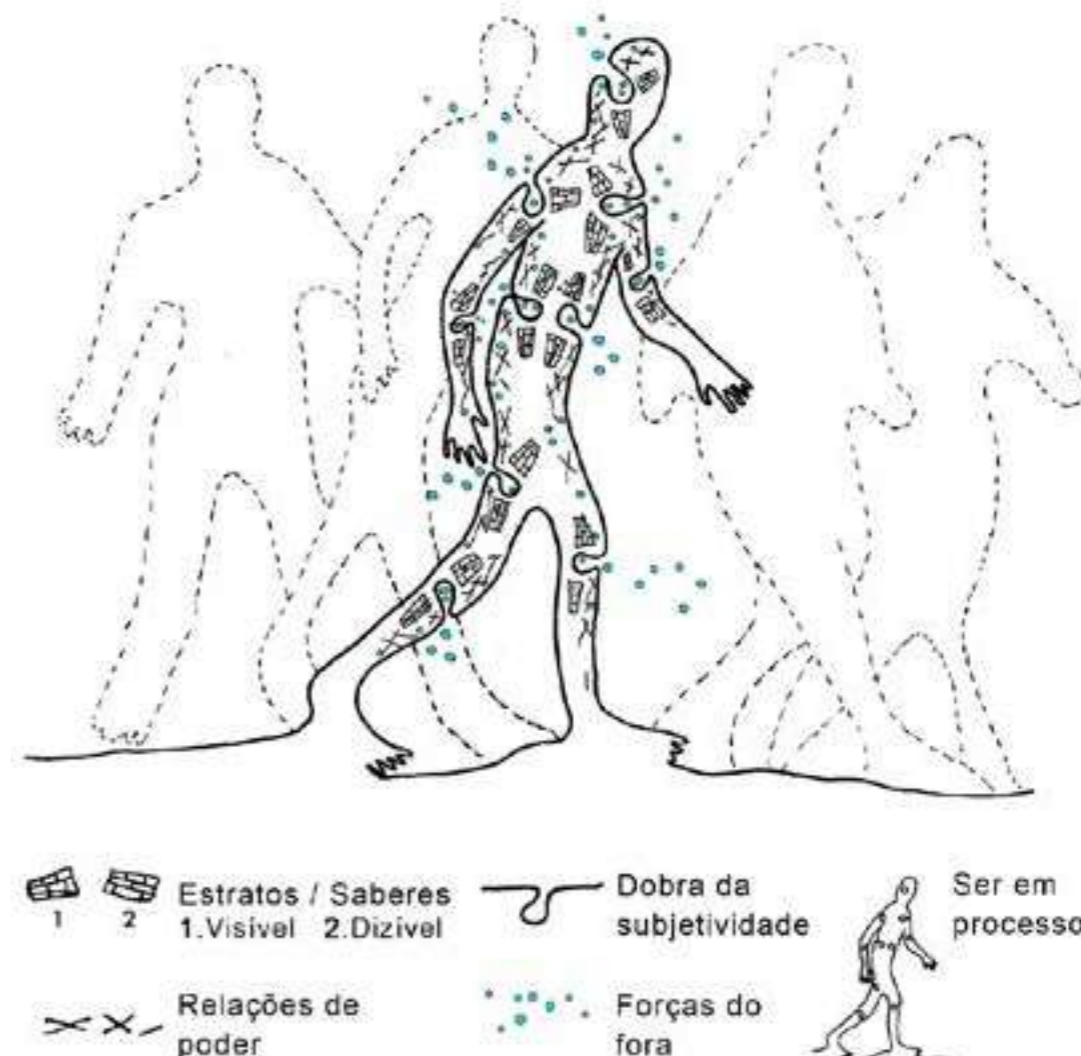


Figura 4 O sujeito como processo dos dispositivos. Fonte: O autor, 2018.

Entretanto, se o poder é aquilo por meio do qual as coisas e as palavras são articuladas, é também aquilo que delas foge, que a elas resiste, possuindo uma outra dimensão que é a relação com o lado de fora. Em tal lugar, as forças não constituem formas, apresentando-se como não-relação. São forças de resistência que escapam aos estratos do saber (formais) e às relações de poder dominantes (diagramáticas), obrigando o pensamento a pensar diferente. Tais forças são as responsáveis pelas transformações e mutações sociais. Para Deleuze, “não é nunca o composto, histórico e estratificado, arqueológico, que se transforma, mas são as forças componentes, quando entram em relação com outras forças, saídas do lado de fora. O devir, a mudança, a mutação, concernem às forças componentes e não às formas compostas” (DELEUZE, 2005, p. 94).

É a partir do lado de fora que Foucault, segundo Deleuze, chega no dispositivo de subjetivação, na terceira fase de sua filosofia. Ao sair das relações de saber e de poder e encontrar o fora, caracterizado como um vazio irrespirável preenchido por não-relações caóticas, o ser é obrigado a dobrar a força do fora para se proteger, constituindo um lado de dentro ou uma espécie de forro. Nesse espaço, conserva o caos ao mesmo tempo que dele se protege.

Se antes o sujeito era fruto dos saberes que o nomeiam ou consequência das relações de poder que o coagem e o incitam, agora ele entra numa relação consigo mesmo. Nesse novo espaço criado há um afeto de si por si e, para preenchê-lo, ele desenvolve práticas de auto-regulação e regras facultativas para si, que nada diferem da invenção de um modo de vida ou da vida como obra de arte.

Figura 5 Diagrama dos dispositivos concretos.
Fonte: O autor, 2017.



Esse dispositivo surge, primeiramente, na pólis grega, em que os homens livres precisavam cuidar de si para poderem cuidar do outro, a fim de constituírem um bom governo e não serem tiranos (FOUCAULT, 2014). Contrário ao poder, em que a força agiria sobre outra força, aqui ela se recurva e age sobre si mesmo, fundando um Si³, que viria a atualizar as relações de poder e as formas de saber. Assim, as “Produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo, para se reinvestirem nos de um outro, sob outras formas a nascer” (DELEUZE, 2016, p. 363). Dessa forma, ambos os filósofos colocam a diferença como anterior aos diagramas do poder e as formas de saber.

Na obra Foucault, Deleuze afirma que as três dimensões, do saber, do poder e da subjetivação produzem pregas ou dobras no ser. Ou seja, elas inventam o ser, constituem a sua interioridade, que o levam a ver, a falar, a entrar em relação com o outro e consigo mesmo. Diferente de um regime identitário, essa noção afirma um processo, pois na medida em que o sujeito estabelece novas relações de poder com forças que vêm de fora e passa a constituir práticas consigo mesmo, as relações de saber, que são seus estratos mais profundos, se modificam, atualizando-se. Assim, surgem novas formas de ver e de dizer ou um novo regime sensível.

A partir do entendimento de Deleuze da obra de Foucault, de que os processos de subjetivação estão atrelados a três dimensões que se configuram como dispositivos, ou seja, produzem algo, experimentar-se-á uma proximidade da obra de Francis Alÿs. Sabe-se que sua formação acadêmica é em arquitetura e urbanismo, realizada na Bélgica e na Itália, e que, ao chegar na capital do México, estabelece outra relação com o meio urbano.

Aos poucos, passa a intervir de forma artística na cidade, até que seu trabalho e sua vida sejam dedicados quase que inteiramente à arte. Assim, retomam-se as questões: Qual a relação entre uma cidade e a produção de subjetividade? Como se desencadeou um processo de subjetivação artista em Francis Alÿs? Quais as práticas desenvolvidas por Alÿs para, nas palavras de Deleuze e Foucault, fundar um si?

³ Deleuze, em entrevista chamada RACHAR as coisas, rachar as palavras, publicada no livro Conversações (2013), define o Si como uma relação a si, funcionando como uma relação de forças consigo. Essas relações criariam um sujeito, não como pessoa ou forma de identidade, mas enquanto um processo.

Para responder tais perguntas serão atravessados os dispositivos de saber, poder e subjetividade numa tentativa de aproximação da vida de Alÿs. Divide-se os próximos movimentos em três sessões para desenredar os fios que tecem uma vida, pois “desemaranhar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é montar um mapa, mapear, agrimensar terras desconhecidas” (DELEUZE, 2016, p. 360).

Do saber: Francis Alÿs arquiteto e urbanista

Era próximo da metade dos anos 1980 quando o belga Francis de Smedt, que mudaria seu nome apenas no México, ocupava-se em estudar a cidade na sua tese de doutorado, realizada no Instituto de Arquitetura de Veneza, na Itália. Nela, buscava reconstruir o processo de controle social pelo qual passaram as cidades europeias na transição do período Medieval para a Idade Moderna.

Em meio ao desenvolvimento do discurso científico racional, a colonização do Novo Mundo, a crise na fé medieval, as primeiras noções de higiene, o desenvolvimento da matemática e da perspectiva geométrica, há também a erradicação dos animais – selvagens e domésticos – do interior das cidades renascentistas (MEDINA, 2007). É a partir desse fator que o arquiteto e urbanista aprofundará seu olhar para o meio urbano. Constata, na época, que na medida em que os animais eram expulsos dele, as representações populares que manifestavam o conceito de animalidade também desapareciam, como na linguagem e histórias populares (ALÿS; DISERENS, 2006).

A fim de entender o efeito do discurso moderno na realidade, Alÿs viaja até Palmanova, uma cidade italiana Renascentista do século XVI, conhecida como “cidade em forma de estrela”. Tal desenho configurava “um novo tipo de cidade homogênea e globalmente predeterminada, com todo seu isolamento e desencanto” (ALÿS, FERGUSON; MEDINA; FISHER, 2007, p. 61). Segundo Alÿs (2007) não havia nada a ser feito em termos urbanísticos, arquitetônicos ou artísticos para sacudir a apatia do lugar. Dessa maneira, decidiu fabular um episódio, um anedota, a fim de intervir na memória local e causar um “burburinho” na comunidade. A partir disso, ele afirma: “Considerando que as sociedades altamente racionais do Renascimento sentiram a necessidade de criar utopias, nós dos tempos modernos precisamos criar fábulas” (ALÿS apud MEDINA, 2007, p. 61).

É com essa noção interiorizada, constituindo um saber, que Alÿs chega ao México em 1986, para trabalhar na reconstrução da cidade, destruída por um terremoto em 1985. Foi uma dívida relativa ao tempo de trabalho para com as forças armadas belgas que possibilitou sua vinda à América. Ficava acordado que cumpriria dois anos de serviço militar em organizações não-governamentais necessitadas de suporte técnico arquitetônico e urbanístico para as obras. Esse período de transição, porém, não é tão tranquilo. Em entrevista para Russell Ferguson, professor de arte, o artista é questionado acerca de sua dificuldade em comparar a capital do México com outras cidades, ao que responde:

A imensidão disso, também o choque cultural e a disfunção do todo. Não consegui decifrar os códigos citados. Eu não tinha ponto de entrada. Em resumo, não entendi como funcionava toda a sociedade. Nunca tinha morado em uma Megalópole. A Cidade do México também passou por uma série de grandes mudanças após o terremoto, em sua forma urbana, obviamente, mas também em sua percepção de si mesmo (ALÿS; FERGUSON, 2007, p. 8).

Tal choque demonstra uma falha relacionada aos saberes que o arquiteto, na época, possuía. Os modos de ver e dizer referentes ao fenômeno urbano, constituintes do saber na filosofia deleuzeana, interiorizados ou dobrados no corpo de Alÿs, não davam conta de apreender uma realidade complexa. Talvez tenha sido esse acontecimento

que o colocou numa relação de proximidade com a cidade, fazendo-o pensar em seu funcionamento, nos modos de vida que nela habitam, em seus problemas políticos, sociais, éticos e estéticos e de como ele mesmo lidava com isso.

Para ele, “Quando se é confrontado com uma complexidade vertiginosa de uma cidade cuja natureza é esmagar você, precisa-se reagir a essa complexidade de alguma forma” (idem, p. 8). No seu caso, a reação foi, durante algum tempo, caminhar e observar. Nas caminhadas, olhava como as pessoas lidavam com o caos urbano, as características do centro histórico, os mais de 3 milhões de cães soltos pelas ruas.

A obra *Ambulantes* (1992) é um efeito dessa relação estabelecida entre Alÿs e o entorno. Nela, fotografa diversas formas de comércio informal, como vendedores ambulantes, camelôs, catadores de lixo e recicladores. São universos que talvez fossem invisíveis para ele antes, formado nos moldes de uma matriz cartesiana de ensino em arquitetura e urbanismo, cujo objetivo é organizar a cidade conforme as regras do Estado, criando um ambiente favorável ao capital.



Figura 6 *Ambulantes*. Fonte: Francis Alÿs.

Aos poucos, esses saberes herdados da formação acadêmica foram se flexibilizando, tornando-se menos presentes na vida do artista com a cidade. Caminhando pelas ruas da capital, Alÿs passa não só a apreender o meio urbano, criando referências, mas também a ser afetado por ele. Aos poucos, já não é mais ele quem produz a cidade, com projetos arquitetônicos ou intervenções urbanas, mas é produzido por ela. Logo, há uma outra dimensão na vida e obra do artista que é possível ver, a partir das lentes de uma filosofia dos dispositivos: as relações de poder ou de força.

Do poder: Francis Alÿs estrangeirado

A vida de um estrangeiro não é a mesma que a de um morador nativo de uma cidade. Primeiramente, há a diferença na língua, que força aquele que abandona sua terra a desenvolver uma atenção mais precisa, talvez uma lentidão, que o faça apreender signos que antes eram despercebidos. Além disso, existem relações singulares que caracterizam um determinado lugar, e o fazem único e, talvez, inacessível àquele que vem de fora, justamente por estar além de seu saber.

É preciso, então, dominar, apreender, apoderar-se de um lugar, bem como atribuir-lhe um sentido e inventar estratégias para nele viver. Afetá-lo e ser por ele afetado, eis as duas dimensões da força. Deleuze (1976) trabalha tal distinção no livro *Nietzsche e a filosofia*, definindo a capacidade de afetar da força como um afeto ativo, e de ser afetada como um afeto reativo. Tal oposição é atualizada no livro acerca da filosofia

foucaultiana, em que afetar e ser afetado são características das relações de poder.

Pode-se supor que, na medida em que Alÿs observava a cidade, era afetado por ela. A cidade, aí, demonstrava toda sua força ativa enquanto ele, mero observador, assumia uma posição de passividade. Dessa forma, quando reflete acerca de sua relação com a capital do México, pergunta-se: “Eu sou um participante ou apenas um observador?” (ALÿS; FERGUSSON, 2007, p. 13). Tal dúvida ganha forma na documentação fotográfica *Turista*, de 1994. Dela, Alÿs comenta:

Quando em 1994 eu fui e fiquei ao lado de fora da catedral próximo ao Zócalo com um placa sob meus pés dizendo turista, eu estava denunciando mas também testando minha própria condição, de um estrangeiro, um gringo. (...) Ao oferecer meus serviços como um turista em meio aos carpinteiros e encanadores, eu estava oscilando entre lazer e trabalho, contemplação e interferência (ALÿS; FERGUSSON, 2007, p. 13).

Assim como *Turista*, as obras desse período inicial de sua trajetória são, em sua maioria, tentativas de apreensão do lugar, como a performance *O coletor* (1991), as fotografias da performance *Conto de fadas* (1995), do vídeo *Se és um típico espectador o que realmente fazes é esperar que aconteça o acidente* (1996), entre outras. Nelas, Alÿs dialoga com o espaço da cidade, mas ainda está preso a questões que o habitavam antes de sua ida ao México. Além disso, não intervêm ainda em seu contexto político, algo que só viria a ser feito mais tarde.

Em *Coletor* (1991), passeia pelas ruas da capital latina puxando um carrinho de brinquedo imantado, em forma de cachorro, capturando pequenos objetos metálicos no percurso. A obra responde ainda às questões estudadas no doutorado, em que afirmava a extinção dos animais – domésticos e selvagens, sobretudo os cães – das ruas da cidade, na medida em que aumentava o controle social proveniente do ideal racionalista do desenho urbano. Com ela, pretendia espalhar um rumor acerca de um homem alto e magro que carregava um carrinho em forma de cão, como fizera em *Palmanova*. Porém, a obra pode ser vista também como a construção de um corpo que, sendo afetado pela cidade, cria aos poucos uma carapaça feita daquilo que não coube no projeto moderno.

Ao contrário de *Coletor*, *Conto de fadas* é a documentação fotográfica de Alÿs caminhando e vestindo um suéter de lã que vai se desmanchando durante o percurso. Se o primeiro diz da construção de um corpo a partir de fragmentos, o segundo traz a temática do desfazimento de um modo de vida e até mesmo de um saber. É nessa época que abandona a profissão de arquiteto, dedicando-se inteiramente à arte. Segundo ele mesmo conta: “Eu trabalhei em paralelo como arquiteto e artista por alguns anos, mas eu desisti da arquitetura completamente perto de 1993. Fiquei viciado muito rápido no novo jogo, o jogo da arte” (ALÿS; FERGUSSON, 2007, p. 13).

Já a obra *Se és um típico espectador*, o que realmente fazes é esperar que aconteça o acidente⁴, de 1996, é um marco na trajetória do artista. Nela, o autor, portando uma câmera, grava um vídeo em que persegue uma garrafa pelo Zócalo. 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. A partir de tal acontecimento, Francis Alÿs afirma que seu período de mero observador da cidade havia acabado. Medina dialoga que “o vídeo marcou simbolicamente para o artista a impossibilidade de guardar distância frente a sua sociedade hospedeira, o fim do período regido por um contrato implícito de não interferência” (ALÿS; MEDINA; DISERENS, 2005, p. 49).

⁴ <https://vimeo.com/130835072>

O contexto da obra passa, então, a englobar questões políticas e não apenas relacionadas com um lugar específico. Segundo Medina (2007), Alÿs percebeu que não podia apenas observar um fenômeno sem, depois de um tempo, interferir no natural curso dele. O artista descobre, então, o caráter ativo da força. Para Levy, “é preciso afetar e ser afetado para poder pensar” (2011, p. 85), chegando ao não estratificado, ao lado de fora do pensamento.



Figura 7 : O coletor. Fonte: Francis Alÿs, 1991.



Figura 8: Conto de fadas. Fonte: Francis Alÿs, 1995.

Tal lado de fora pode ser dito como aquilo que está fora de toda subjetividade (LEVY, 2011). Já não há um eu, pois nesse encontro o pensamento se liberta de sua interioridade. Por causa disso, Francis Alÿs já não traz seus saberes anteriores para criar uma obra, como o fazia em *O coletor* (1991), mas a cria com as questões que estão para além dos seus saberes, como as políticas mexicanas, tornando-se sensível a elas.

Em *Contos Patrióticos* (1997)⁵, por exemplo, 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. É visível a existência de um texto estruturado orientando a ação, com a previsão dos eventos, a contagem do tempo, a repetição dos movimentos.

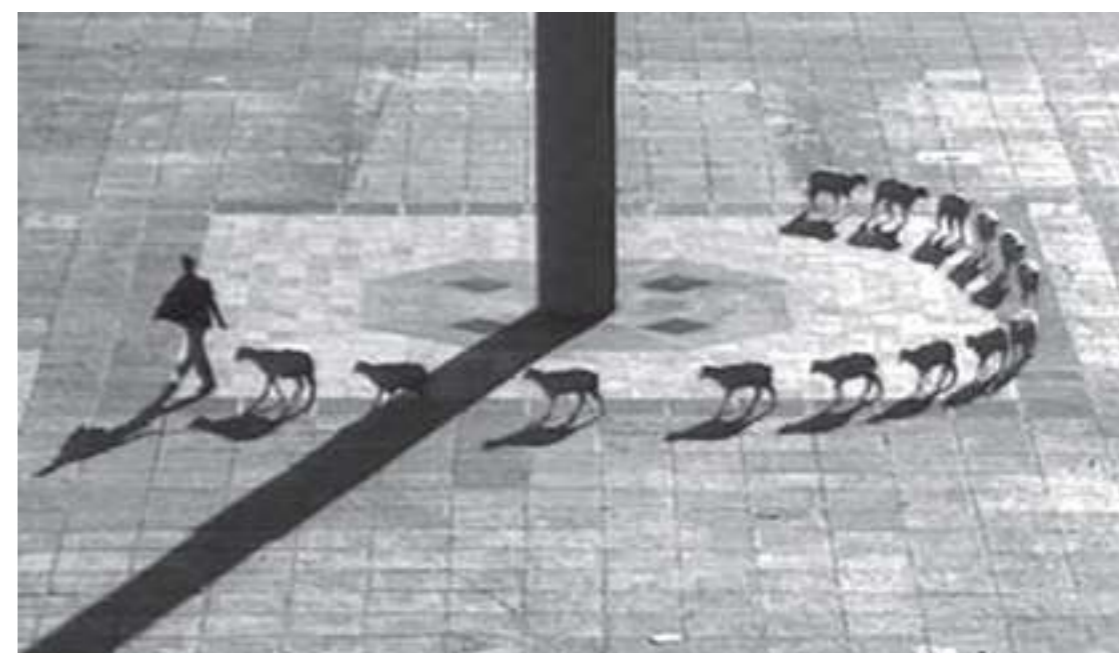


Figura 9: Contos patrióticos. Fonte: Francis Alÿs, 1998 - 1999.

A cada volta que o artista completa ao redor da bandeira, um novo animal é colocado na roda, seguindo o anterior. A caminhada torna-se aí algo mais próximo de uma coreografia dançada entre homem e bicho, com uma repetição de gestos que não são ao acaso. Porém, ainda assim, é o caminhar o material com o qual se produz a arte e o modus operandi da prática artística (ALÿS; FERGUSON, 2007).

Assim, não seria o caminhar o meio que proporcionou uma produção de subjetividade artista em relação com as forças da Cidade do México? Como tal prática se relaciona com os processos de subjetivação? Parece que desde o início de sua trajetória no México, foi essa experimentação que mais influenciou seu modo de vida no país. Em uma produção televisiva para o Canal Once (MEJIA, 2015), Alÿs caracteriza as caminhadas como um método muito imediato de interagir com o contexto. Para ele, é uma atitude mais que uma proposta artística.

Aos poucos, a prática foi aproximando-o da Cidade do México. Ao ser perguntado, por Russel Fergusson, acerca das possibilidades que a capital lhe oferece, Alÿs responde:

Havia algo na química entre minha educação belgo-europeia e a cultura mexicana que desencadeava todo o campo de investigação. Eu também acho que meu status de imigrante me liberou de minha própria herança cultural, ou minha dívida com isso, se você quiser. Isso me fornece uma espécie de disjunção permanente, um filtro entre eu e meu ser. Talvez o que procurei

⁵ <https://vimeo.com/143084585>

desde então é esse momento de coincidência entre a experiência de viver e a consciência da existência. A cidade transformou-se em um laboratório aberto para testar, jogar e experimentar (ALÿS; MEDINA; DISERENS, 2005, p. 14).

Dessa maneira, quando não entendia a realidade da Megalópole, percorrer diariamente o entorno da sua casa o fez perceber que sua atual cidade era efêmera, mutável, diferente das cidades europeias. Preferiu então inserir uma fábula nas ruas e não um projeto arquitetônico e urbanístico. Um regime de dizibilidade e visibilidade se modificavam, podendo olhar e dizer da cidade de forma diferente. Também, é a partir da prática que o artista entra em relação com as forças que compõe o meio urbano e as questões políticas locais. Nesse encontro, é forçado a encontrar o lado de fora do pensamento, ou seja, um lugar onde as forças são informes, anterior às formas de visibilidade e dizibilidade formalizadas e às relações de poder instituídas justamente por estarem além de toda sua subjetividade, por constituírem aquilo que na época Francis Alÿs não sabia.

Em velocidades infinitas, tais forças desmembram o interior e abrem o ser para um futuro, para o novo. Agem como uma linha que se solta de uma costura qualquer para em breve compor um outro tecido, que o fizeram afirmar a necessidade de criação de um modo de lidar com a complexidade de uma cidade. É aí, então, que ele segura firme o fio solto e o dobra sobre si, constituindo um dentro que pode ser vivível, praticável e pensável (DELEUZE, 2013). Nessa experimentação, cria uma linguagem, uma obra de arte, um processo de subjetivação.

Da subjetivação: Francis Alÿs artista

Quando Deleuze faz uma análise do que seria a subjetivação na obra de Foucault, coloca algumas questões para se pensar tal processo: “Que posso eu? Que sei eu? Quem sou eu? (2005, p. 123). Dessa forma, pergunta-se: Quem é Francis Alÿs?

Partindo da perspectiva em que não há um sujeito, pode-se responder que Alÿs é um acontecimento, no sentido plural. É o berço belga, a formação em arquitetura e urbanismo, Palmanova e os cães dela excluídos, um problema para o serviço militar, uma viagem, uma cidade destruída por um terremoto e repleta de eventos informais, uma caminhada. Quando Deleuze se pergunta, no texto A vida como obra de arte, sobre o que é um processo de subjetivação, responde: “uma produção de modo de existência (...) É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder” (2013, p. 127-128).

Deleuze (2005) aponta que é em História da sexualidade 2: o uso dos prazeres que Foucault reformula seu projeto filosófico, encontrando a terceira dimensão de seus dispositivos: a subjetivação. Nela, o filósofo pensa o ser como uma experiência que pode e deve ser pensado, justamente porque é a partir disso que se pode, talvez, “separar-se de si mesmo” (FOUCAULT, 2014, p. 13). Trata-se de “liberar o pensamento daquilo que ele pensa silenciosamente, e permitir-lhe pensar diferentemente” (ibidem, p. 15).

Por tal motivo, o filósofo francês volta à Antiguidade para problematizar os modos como os gregos se constituíam enquanto sujeitos livres. Se o saber é do domínio das regras codificadas e o poder das regras coercitivas, a subjetivação faz parte de um conjunto de regras facultativas. As duas primeiras constituem uma moral e a última uma ética. Se no poder a força age sobre outra força, na subjetivação ela age sobre si mesma (DELEUZE, 2013), como quando Alÿs passa a experimentar relações com a arte. Isso ocorre a partir de práticas que o ser estabelece consigo mesmo, chamadas por Foucault de artes da existência, podendo ser a caminhada de Alÿs considerada essa prática que funda um lugar possível para se viver e experimentar uma separação

de si no contato com a Cidade do México.

Mas quando há uma produção de subjetividade? “quando chega o momento” (2013, p. 145), responde Deleuze. Quando não há mais individuação do tipo sujeito, sendo que tal tempo ocorre “quando transpomos as etapas do saber e do poder” (idem, p. 145). Nessa direção, Alÿs conta acerca do impulso criativo que lhe ocorreu no México:

(...) Eu era novo na cidade. Ninguém se importava. Não tinha nada para provar a ninguém além de mim mesmo. Isso me deu uma enorme sensação de liberdade e um período de tempo aberto para construir uma linguagem, uma atitude, longe de um mundo e de uma cultura que vejo como suturados com informações. Penso que a Europa tem uma cultura extraordinária e rica, mas vejo isso como um lugar de consumo - de artes, comida, arquitetura e assim por diante. Aqui havia coisas para fazer, coisas para dizer e urgentemente. Eventualmente eu perdi a distância, mas no começo foi o que me ajudou a dar um salto (ALÿS; MEDINA; DISERENS, 2005, p. 14).

Foi na saída de uma cultura à outra que Alÿs se depara com a incapacidade de criar sentido para a cidade, ultrapassando as relações de saber. Também, é forçado a entrar em relação com as forças do lugar, justamente para produzir novos estratos que o permitam se orientar numa Megalópole. Tal fase é concomitante ao seu período de mero observador, em que era afetado pelo meio sem nele intervir. Já no terceiro período da sua obra, após o vídeo Se és um típico espectador, o que realmente fazes é esperar que aconteça o acidente, há uma dobradura da força que o leva a agir sobre si e sobre o contexto, de forma ativa.

É inegável uma separação de si mesmo na obra e vida do artista. Como se os acasos de uma vida o forçassem a deixar de ser quem era, para vir a ser um outro. Nesse processo, cria um duplo de si mesmo: O coletor. Esse processo de transformação de si está em relação com o que Frédéric Gros (2008) afirma ser o sujeito ético em Foucault: não uma substância originária e essencial, mas o sujeito compreendido como modificável, transformável, que se constrói a partir da invenção de regras de conduta, como é o exercício do caminhar para Alÿs. Tal formulação está em consonância com os enunciados de Deleuze, vistos no início do texto, de que o sujeito pode ser pensado a partir de agenciamentos e dispositivos, ou seja, como processo.

Para além das caminhadas, Francis Alÿs faz pinturas, gravuras, performances, como a obra Numa dada situação (2010). Nela o artista persegue furacões durante oito anos pelos desertos do México.



Figura 10 Numa dada situação. Fonte: Francis Alÿs, 2010.

Ao comentar a série de vídeos produzidos nesse período, em entrevista para Silas Martí (2010), Alÿs diz: “Só acredito que, nesse caso, houve uma busca por um silêncio sublime, por ordem e paz num lugar estranho, como se experimentasse o que é estar à beira da ruína, de um colapso interno”. Segundo ele, o objetivo foi problematizar a política do México, com um longo período de ditadura em sua história recente, e sua frágil democracia. Quando estava no olho do furacão, em que reina um estado de calma, os ventos velozes, segundo ele, eram como o Estado, a beira do colapso.

De dentro do furacão, ele afirma que “Tem uma corrente de vento e areia muito agressiva em volta, mas, lá no meio, é calmo, monocromático, até sublime” (ALÿS; MARTÍ, 2010). Para além das questões políticas, não estaria ele falando também dos processos de subjetivação? Deleuze diz que “só podemos evitar a morte ou a loucura se fizermos da existência um modo, uma arte” (2013, p. 145), que nada mais é que viver de trágica (PAGNI, 2015). Ultrapassar os saberes e os poderes, o que fez Alÿs ao ir viver no México, é também entrar em um furacão e, lá no centro, fundar um si, como diz Deleuze acerca da dobra da subjetivação, ainda a partir da leitura de Foucault:

No local da fissura, a linha forma uma fivela, “centro do ciclone, lá onde é possível viver, ou, mesmo, onde está, por excelência, a Vida”. É como se as velocidades aceleradas, de pouca duração, constituíssem “um ser lento” sobre uma duração mais longa. É como uma glândula pineal que não para de se reconstituir variando sua direção, traçando um espaço de dentro, mas coextensivo a toda a linha do lado de fora (DELEUZE, 2005, p. 130).

Considerações finais

Chega-se ao final do texto e por isso é retomada a questão que se propunha desde o início: como se dão as relações entre a cidade e a produção de subjetividade? Como se desencadeou um processo de subjetivação artista, como já se sabe, através do caminhar? Para respondê-las, olhou-se para a vida e obra de Francis Alÿs, cuja proximidade com o campo que estuda a arquitetura e o urbanismo e a sua consequente torção vivida a partir do acontecimento que foi sua ida de Veneza ao México permite algumas considerações. Assim, afirmou-se aqui que tal virada refere-se a uma impossibilidade do arquiteto-estrangeiro em significar e integrar ao seu saber as relações de poder que proliferaram no México, colocando-o em relação com o fora, ou seja, o desconhecido.

A partir desse não saber, que lança aquele que o experimenta num vazio de sentido, Alÿs é convocado a outro movimento de vida, que se separa das relações de saber significadas e das relações de poder instituídas, para inventar a si mesmo como uma necessidade vital, na medida em que se sentia esmagado pela capital latina. Nesse processo, ele inventa uma linguagem considerada obra de arte, a partir da prática, sobretudo do caminhar, que o ajudou a conhecer e apreender seu novo território.

Dessa forma, este texto não se propõe à uma demonstração totalizadora acerca das relações da cidade e da subjetividade, mas aponta que elas existem, sendo o exemplo vivido por Alÿs uma possibilidade para pensá-las. Talvez, se não fosse uma viagem para uma cidade transbordante de forças desordenadas, nascidas de um abalo sísmico que destruiu a capital do México, o arquiteto jamais se tornaria um artista e inventaria sua vida como uma verdadeira obra de arte, pois nada abalaria seu saber nem o arrastaria para um fora. Seria mantida, assim, sua identidade de um homem branco, europeu, arquiteto, como aquela primeira noção de um sujeito universal, apontada anteriormente a partir de Deleuze e refutada por Foucault.

Conclui-se então que, através de um olhar lançado à obra do artista, foi possível operar conceitos da filosofia da diferença, sobretudo os que dizem da subjetividade, com aquilo que pode ser visto e lido acerca de Alÿs. Com isso, pode-se afirmar uma cidade

como forças que atravessam cada sujeito que nela habita, pensando-a não como obra ou estrutura urbana, mas como mais um vetor produtor dos processos de subjetivação contemporâneos.

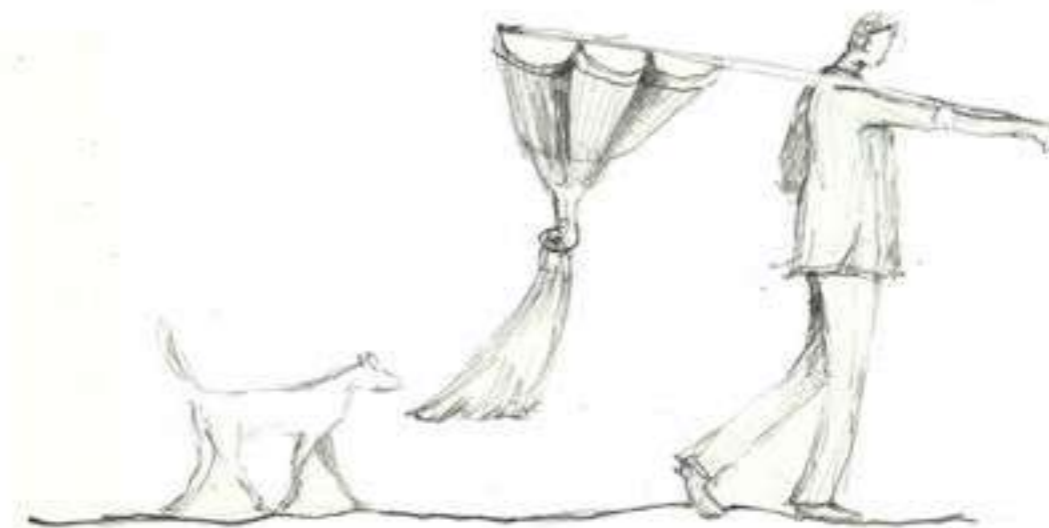


Figura 11 Francis Alÿs. Fonte: O autor, 2017.

Referências bibliográficas

- ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosaf Naif, 2010.
- ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc; FERGUSON, Russel; FISHER, Jean. *Francis Alÿs*. Inglaterra: Phaidon, 2007.
- ALÿS, Francis; FERGUSON, Russel. *Francis Alÿs: Politics of rehearsal*. Los Angeles: Hammer museum, 2008.
- ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc; DISERENS, Corinne. *Diez cuadras alrededor del estudio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- ALÿS, Francis; MARTÍ, Silas. *Artista Francis Alÿs encontra paz no olho do furacão*. Folha de São Paulo, São Paulo, 2010, online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009201014.htm>. Acesso: 26/08/2017.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Madrid: Arena Livros, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *O que é o dispositivo?* In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *L' Abécédaire de Gilles Deleuze*. Entrevista com Gilles Deleuze. Edição: Brasil, Ministério de Educação, “TV Escola”, 2001.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Poder-Corpo*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GROS, Frédéric. *O cuidado de si em Michel Foucault*. In: RAGO, Margareth; NETO, Alfredo Veiga (org). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PAGNI, Pedro Angelo. *A (trans)formação humana na perspectiva foucaultiana: interpelações à educação escolar e à docência na atualidade*. *Educação em foco*, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 15 – 44, jul. 2015 / out. 2015.

Documentários:

Amplios detalles: Tras los pasos de Francis Alÿs. Direção: Julian Devaux, México, 56 min, 2006.

Francis Alÿs. Direção: Guillermo Mendía Mejía, 24 min, 2015.

TRANSBORDAR O COTIDIANO DOCENTE: uma narrativa corporificada de Lídia

Carolina Corrêa Rochefort¹

Resumo

Esse texto acontece pelo movimento de imagens, espaços e signos agenciados pela memória e pelo esquecimento, assim joga com a invenção e a ficção do cotidiano de uma professora num centro de artes. As imagens agenciam e dão títulos à escrita de cada capítulo, nesse sentido perdem a função ilustrativa e impulsionam o enunciado que delas escorre e deriva. A escrita ensaística é atravessada por referências-intercessores – teóricos, artísticos, colegas, estudantes - que compõem questões e conceitos para um olhar corporificado da prática docente. A tessitura textual busca por um transbordamento pela repetição dos gestos, das vozes e das ações da docente em seu contexto e espaço atual. E, que por tal atualidade, apontará desvios e dobramentos dessas ações cotidianas. Nessa composição narrativa apontará para um estado de afecção (Spinoza, 2010) daquilo que o hábito docente provoca, um salto. Um desejo de criação possível no cotidiano educacional.

Palavras-chave: docente, cotidiano, afectos.

Abstract

This text happens through the movement of images, spaces and signs “*agenciados*” by the memory and the forgetfulness, so it plays with the invention and the fiction of the daily of a teacher in a center of arts. The images agitate and give titles to the writing of each chapter, in this sense they lose the illustrative function and impel the statement that flows and derives from them. The essay writing is crossed by references-intercessors - theorists, art, colleagues, students - that will compose questions and concepts for an embodied view of teaching practice. The textual texture seeks an overflow by the repetition of the gestures, voices and actions of the teacher in its context and current space. And, that by such actuality, it will point out deviations and doublings of these daily actions. In this narrative composition it will point to a state of affection (Spinoza, 2010) of what the teaching habit causes, a leap. A desire for possible creation in everyday education.

Keywords: teacher, daily, affects.

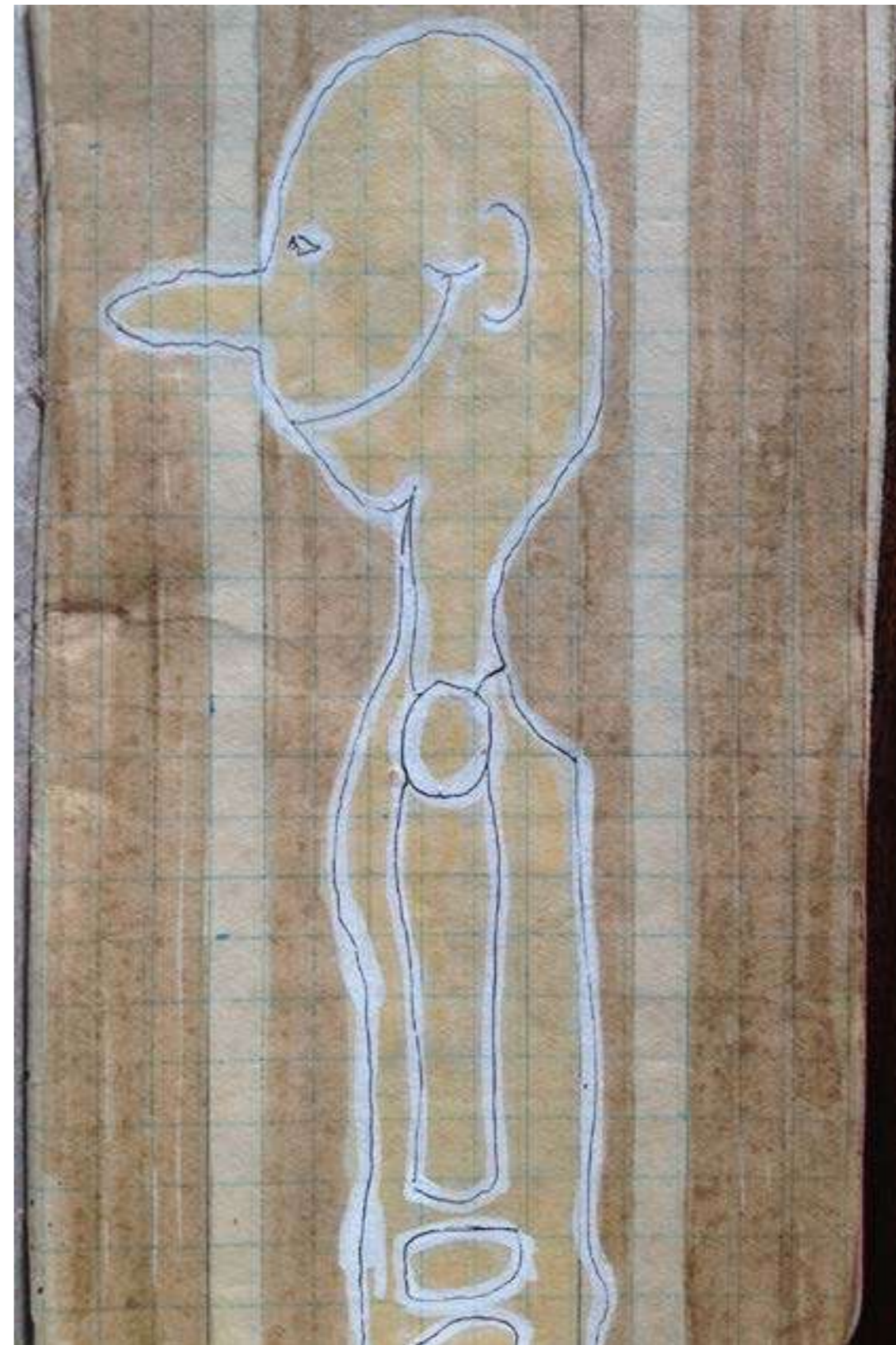


Imagem 1: Desenho retirado de sketchbook de Lídia.

¹ Mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV - IA - UFRGS (2010). Especialista em Poéticas Visuais pela Universidade FEEVALE (2008), possui graduação no Curso de Artes Visuais Bacharelado em Gravura pela Universidade Federal de Pelotas (2005).

Parece que os começos contém uma espécie de tendência para a alegria e ao mesmo um traço de suspeita, uma dúvida que atravessa a barriga e faz a encostar na espinha. O começo desconfia pela surpresa do que pode acontecer.

Lídia aparenta manter essa alegria inicial, seu sorriso de orelha a orelha apresenta seus dentes e gengiva, e mesmo que ele não mostre tudo que o corpo traz pela boca, todos os dias que chega no centro de artes para um começo, ela sorri ao mesmo tempo que fala:

— *Booom diaa!! Tudo bom?*

— *Bom dia professora Lídia! Tudo bem.*

— *O clima tá estranho hoje, né? Senti frio ao levantar e depois calor ao sair de casa. Não sabia o que vestir... (sorrisos).*

— *Pois eu achei frio hoje. Cada vez que abrem a porta ele entra.*

— *Deve ser mudança de estação... Por favor, tu poderias dar a chave da 208?*

— *A chave está lá em cima com a moça da limpeza. Pega com ela, professora. Mas assina aqui a retirada, por favor.*

— *OOK! Obrigada! Bom dia!*

— *Obrigada Lídia! Bom dia, boa aula!*

Do começo ao final do semestre, Lídia, não faz ideia do que pode encontrar ao entrar no centro de artes e na sala 208, e todos os dias começa. Surpreendentemente ela começa sorrindo já ao entrar no lugar. Alguns pensam e dizem que ela é boba por sorrir sempre assim: Ninguém pode estar sorrindo e feliz tanto assim. Acredito que talvez Lídia aposte nos bons encontros, esses que nos fazem sorrir de orelha a orelha e que nos impulsionam a outros, a mais outros.

Certa ocasião ela declarou uma ponta do mistério do seu sorriso, o qual intrigou, e intriga ainda hoje, a muitos que convivem com Lídia. Numa de suas aulas inaugurais, do início do semestre, ela declarou que entedia que as aulas eram e são pensadas e articuladas enquanto encontros. Pois que suas aulas não objetivam, apenas, transmissão de conteúdo e garantias de aprendizado. Sem prometer ou assegurar a aquisição de conteúdos, Lídia almeja a criação de um ambiente acolhedor que possibilite o trabalho, o estudo da matéria e a transformação-deformação do conteúdo e do estudante. O ensino e a aprendizagem são vistos enquanto processos. Poucas certezas e direitos cabem dentro desse espaço. Suas aulas são semeadas por dúvidas, cultivo de problemas, produzindo uma espécie de apropriação da matéria e a criação de um(s) método(s) de pensá-las - um estado de construção.

Um aprendizado dos começos, duvidoso. Uma aula-encontro que confia no que está por vir, assentada pelo infinitivo, pelo que verdeja e impulsiona a querer começar, e começar, e começar. O agora reencontra o outrora em lampejos. A potência do sorriso de quem encontra.

Como um ônibus vazio que contém pelo menos dois sujeitos, a sala de aula é um espaço sujeitado e submetido pelo que se encontra. Ela contém traços dos encontros anteriores e incita o agora com traços de lembranças passadas; cria a memória como a luz que atravessa em diagonal o espaço desse desenho, movimentando e produzindo o som em silêncio.

— *Olá Lídia! São 13h27min!*

— *Olá... Opa, já está aqui!! Obrigada! Já são 13h27min, nossa!*

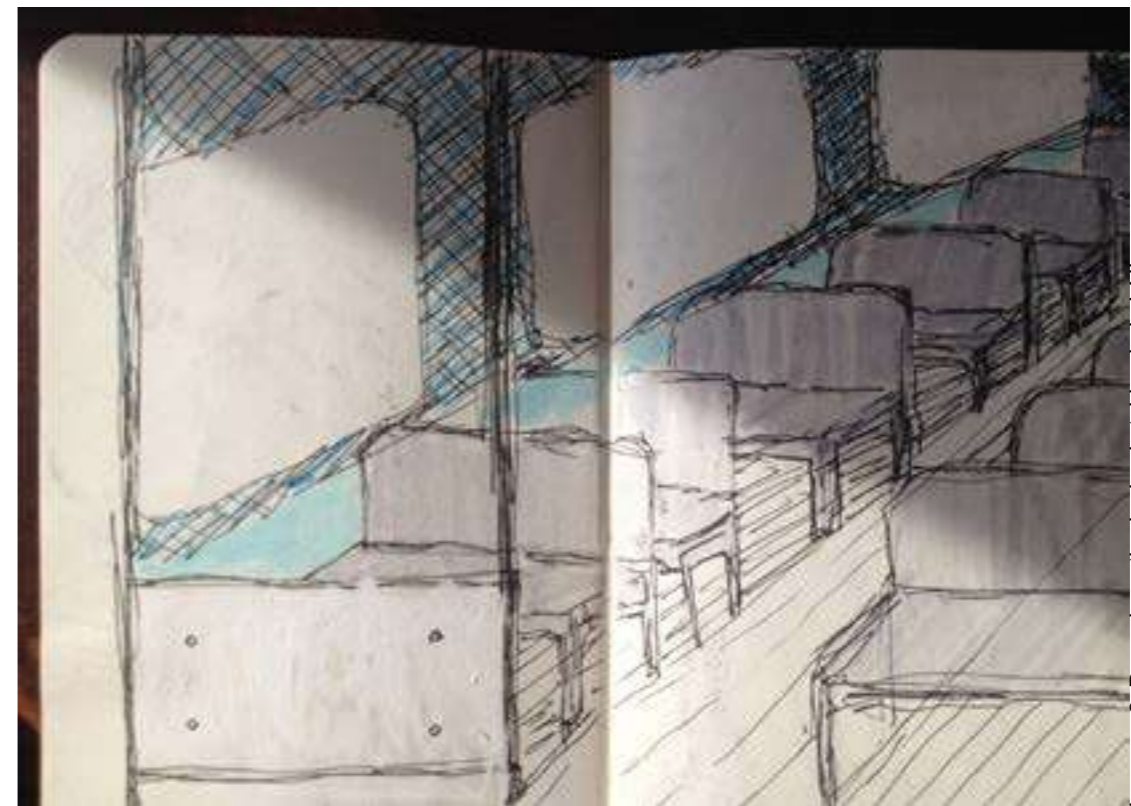


Imagem 2: Desenho retirado de sketchbook de Lídia.

— *Boa aula!*

— *Obrigada... Fui!*

No caminho percorrido até a sala 208 Lídia pensa no quanto é atravessada pelas pessoas que frequentam o centro de artes, e sorrindo continua seu caminhar. Ao chegar na sala encontra os passageiros que a acompanham e produzem semanalmente o percurso daquela tarde de sol com ela. A aula começa.

Nas tardes ensolaradas do segundo andar do centro de artes o sol adentra o espaço a cada minuto que as horas compassam. Em relação inversa estão o espaço externo e interno: quanto mais frio vai ficando o dia, mais calor adentra o espaço da sala 208.

Naquele dia, Lídia esperava o modelo que iria participar da aula. Em dias de desenho de modelo vivo ela fica sujeita a chegada desse sujeito. Lídia mantém-se paciente e confiante, espera e começa a aula. As horas ritmadas com Cronos corriam em alta velocidade. Conversava com os passageiros daquela tarde que também aguardavam a chegada do modelo e o tempo bailava. O sol em cadência delicada adentrava o espaço, ele já estava a espreita, quase tocando a porta que dá caminho ao espaço da aula-encontro.

Lídia começa a aula. Tentando buscar uma outra proposição para o desenho da figura humana ela sugere que a aula aconteça pela atuação dos próprios estudantes-passageiros, como desenhistas e desenhados, desenhos de cada um e desenhos de toda turma. A turma parece dizer sim com sorrisos, mas mantém-se sentados, imóveis, cada um em seu lugar. É difícil trocar os lugares, desacomodar corpos docilizados durante uma vida acadêmica.

O sol já penetrava o saguão do segundo andar e iluminava parte da sala. Lídia colocou-se a caminhar pelo centro de artes à procura de um bom encontro. Quando em um dos movimentos de descida-subida da escada é atravessada por um corpo em devir modelo. Os olhares se cruzam e os corpos sorriem e se acompanham até a sala 208. Eles adentram o espaço, já bem iluminado pelo sol, e um encontro desdobra-se em modelo, embarca uma aventura corporal-interprete-gráfica.

A aula começa. Naquela tarde a sala estava preenchida por um corpo de passageiros que acomodados em seus lugares aguardavam. O que tantos corpos juntos em um mesmo espaço aguardavam? Um corpo? E seus corpos? Que lugar tão confortável ocupavam? Lídia pensa o presente que acabava de acontecer e esboça, pela expressão facial, o que pode ser um acidente iminente ao professor: achar que é o autor da aula. E acreditando ser o proprietário de uma receita de aula que cresce e não abatum, bastaria reproduzir. Quantas outras possibilidades de aula caberiam naquele intervalo, entre o sol que invadia o saguão do Centro de Artes e adentrava a sala 208?

Talvez o equívoco esteja em crer que a aula começa quando se entra na sala. A aula enquanto encontro acontece. Uma aula-encontro está continuamente cheia. Está em estado de composição e de transbordamento. Ela carrega os traços da tarde, dos corpos, do espaço, da luz, de outrora, do agora, do plano de ensino, da escola, dos livros, das expectativas, etc. Uma aula está cheia, atual ou virtualmente. Constitui-se invisível e silenciosa, contudo intensa, pois implica numa combinação, uma relação entre matérias, corpos, temporalidades e espacialidades.

Como um passageiro que entra no ônibus em busca de chegar num destino, quem participa de uma aula-encontro, professores e estudantes, não sabem o que irão encontrar, que movimentos, paradas e desvios irão produzir o caminho. Uma aula praticada como encontro é uma aula-devir, diferente, inédita dela mesma. Uma aula que dá oportunidade ao improvável. E nessa suspensão do imprevisível, Lídia lembra das palavras de uma professora-intercessora sobre didáticas-artistas e as escreve em seu caderno:

ora insiste, até o ponto de saturação, nos saberes tradicionais; ora acumula, até o esgotamento, as relações existentes de poder; ora faz paródias e transforma subjetividades conhecidas em personagens de comédia; enquanto, às vezes, deixa de lado os valores intelectuais em prol dos intuitivos; etc. (CORAZZA, 2012)

Lídia percebe-se uma professora que traça percursos descontínuos, cria outras possibilidades de aula pelos desvios e acidentes. Compõe com os resíduos flutuantes e com as rupturas dos destinos. Naquela tarde teve um lampejo de consciência: a aula-encontro considera a natureza imprevisível do criar, não há coesão de forças, mas acasos e fragmentações.

Uma fala sem palavra, pelo corpo. Um grito que silencia a voz e esbraveja o corpo. Como desacomodar corpos tão domesticados, acostumados e adormecidos? Quais são os corpos da educação? Como compõem-se um corpo docente? O que produz? O que pode um corpo cotidiano? Como o cotidiano docente conforma e deforma um corpo? Que engrenagens movimentam, quais órgãos? Quão impassível suas articulações?

Pela atenção ao seu corpo, Lídia pensa e questiona diferentes e variáveis atuações de si, enquanto corpo docente. Talvez esses questionamentos a acomentam por sua prática artística que produz imagens pelo contato dos corpos, ou tais atravessamentos aconteçam por suas aulas de desenho de figura humana, de corpos desenhados e que desenham. Ou, simplesmente, por propor perceber-se, em primeira e terceira pessoa, corporalmente presente em diferentes situações.

Quando conheci a professora Lídia, na apresentação de um trabalho em um Congresso Científicos típico da vida acadêmica, tive a impressão de estar assistindo uma professora da área da dança, tamanha presença corporal de sua fala. Naquela mesma ocasião tive a surpresa de que a professora era da área das artes visuais e que apresentava um trabalho sobre a mediação da arte. Ela falava que a mediação proposta acontecia de maneira artística, realizada nos espaços instituídos do campo das artes visuais, como galerias e museus.

Minha surpresa foi tamanha pois, como podemos indagar, esses espaços,

historicamente, impõem uma justeza (no sentido de justo, correto e apropriado) e um estado corporal silencioso, contido, seguro, dócil, etc. Algo que exigia, assim, um determinado comportamento e um conduta - morais e políticas - para garantir a ordem, que já eram estabelecidas desde abertura das primeiras coleções para a burguesia do século XVIII. Contudo, deixando a História dos Museus um pouco a parte, mas não esquecendo que ela compõem subjetivamente a postura de nossos corpos, e continuamos com a estória de como Lídia rompeu meu corpo.



Imagem 3: Desenho retirado de sketchbook de Lídia.

Naquele encontro científico, em uma primavera de dias ensolarados, a professora propunha uma mediação que dobrava os modos que conhecia de experiência em espaços expositivos. Ela começava a apresentação tirando os sapatos e jogando um fio de barbante. Rompia, também, com os modos de apresentação em eventos científicos, desconstruindo um padrão de composição corporal estabelecida como correta e esperada de uma pesquisadora. Descalçando seus pés e envolvendo os corpos com o barbante, inscitava o público daquela sala a jogar com ela. Como nas mediações que apresentava naquele congresso, realizava uma comunicação-proposição a partir de “fazeções”. Consoante as mediações que aconteciam com um grupo de visitantes, que recebia nas galerias de arte que atuava com o grupo de estudantes mediadores, sentia-me acolhida por seu corpo-fala, nada convencional.

Ao final da apresentação estava envolvida no fio da trama que nós mesmos tínhamos tecido. Senti, naquele momento, a força e a potência de um corpo docente. Percebi que tínhamos possibilidades outras de composição corporal, docente-cotidiana-artística-pesquisadora. Notei naquele grupo de professores um corpo-docente, composição de corpos formados-deformados, formadores-deformadores escutando a si e ao outro. Descobrimo em primeira e terceira pessoa. Acolhendo pra desacomodar quando a experiência for possível.

Talvez esse corpo docente seja um corpo em devir. Um corpo da relação, que exercita e pratica cotidianamente a liberdade enquanto algo que está para acontecer, alguma coisa próxima à criação. Uma liberdade sem definição, sem essência, regra ou determinação. Uma liberdade relacional, uma atividade incessante da capacidade de ativar os afetos. Livre de causa, produzida na variação da sujeição, na possibilidade de criar algo, a vida.



Como praticar o cotidiano docente?

Lídia parece possuir uma espécie de campo magnético diferencial, pois consegue atrair ao seu redor um gama diversa de corpos e estados corporais. Talvez a causa seja seu sorriso, ou mesmo uma postura corporal que parece abrir os braços e piruetar com o que acontece. Mas a causa não convém, lhe interessa mais o efeito que cabe o acaso dos encontros.

Lídia adentra o centro de artes com um corpo dos começos, que acredita e em estado de espreita permeável. Espera que algo aconteça, para ampliar os lugares, transbordar estados praticados, inquietando corpos e criando outros agenciamentos didáticos

docentes.

Assim, o corpo de Lídia não caminha, parece deslizar, escorrer, abrindo possibilidades, esperanças de atravessamentos, compondo outros ritmos a partir do que os encontros tocam. Desamarram-se amarras, transpiram e transpõem os limites e dobram-se fronteiras de certezas, pontos de vista calcificados. E numa espécie de insitência gotejante, os movimentos de embate de forças promovem outros estados corporais, um outro corpo docente.

Por essa potência o corpo de Lídia vibra em estado epidérmico. Uma docência de superfície, ao acaso dos encontros:

— *Que emoção! Vou chorar!*

— *Obrigada pela presença e confiança!*

— *Agora entendi o espaço negativo!*

— *Yes!!!*

— *Sim, agora eu to vendo!*

— *Eu não sei o que tu faz nas tuas aulas...*

— *Só vou arrumar o cavalete.*

— *Tem alguma coisa que me faz estar aqui, me tira do centro, do equilíbrio, perturba, mas eu gosto. Acomoda de outro modo depois.*

— *Essas criações, proposições de agora são nossas também, estava atravessada pelos nossos encontros e experiências.*

— *Peguei o que quero falar. Não é o professor artista e sim o professor tecelador.*

— *Acho que se trocasses a mão vai funcionar.*

— *Eu achei o nome da disciplina bonito e quis fazer.*

— *Apesar da quantidade de leitura somos envolvidos pelo assunto, é uma maneira de abordar que dá vontade.*

— *Obrigada por ser nossa professora!*

— *Tu consegues chegar em nosso pensamento e produzir junto, ajuda a entender o que já está. Dá abertura e possibilidades.*

— *Aula de percepção corporal todos os dias!*

— *Uma sexta a tarde leve, prazerosa para começar bem o final de semana.*

— *To me sentindo Leonardo Da Vinci, só que sem abrir os corpos.*

— *Posso te abraçar?*

— *Que delícia, obrigada! Adoro alfajor!*

— *Já tentou pegar o lápis de outra maneira?*

— *É que eu não encherço a profundidade.*

— *Se faz uma espécie de ambientação e transforma-se o espaço.*

— *Eu não vou apagar a vela.*

— *Os começos... Difícil começar. Nessa leitura parece que estamos sempre começando.*



A professora Lídia, uma possibilidade de corpo docente epidérmico. Que se conjuga no infinitivo, produzida ao acaso dos encontros. Na composição dos corpos. Um corpo háptico (DELEUZE, 2007).

Como abordar o trabalho do professor pelas intensidades? Seria buscando pinçar, pelas experiências ordinárias, um trabalho docente epidérmico? Talvez o meio seja o início apropriado. Como disseram certos professores amigos-intercessores de Lídia:

Quando a professora explica uma operação às crianças, ou quando ela lhe ensina a sintaxe, ela não lhes dá, propriamente falando, informações, comunica-lhes comandos, transmite-lhes palavras de ordem, ela faz com que produzam enunciados corretos, idéias ‘justas’, necessariamente conforme as significações dominantes.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.32).

Assim, se está no meio de imagens e discursos que remetem a toda uma organização que adentra o pensamento para exercer uma ordem estabelecida, positivista, um Estado universal. Porém nossa professora epidérmica pergunta-se como desterritorializar a educação maior, ou estabelecida, num ambiente acadêmico produtivista, competitivo e individualista?

As avaliações dos professores universitários são pontuadas por números de quantidade e indexações que promovem a diminuição de singularidades e o aumento na reprodução

de modelos e soluções, quantificam, classificam e enrijecem o pensamento. O trabalho do docente na universidade encontra-se carregado, há cargas ao seu redor - nos alunos, nos colegas, no plano de ensino, nos livros, no curso, no relatório de atividades – e outras cargas transbordam as cargas educacionais chegando próximo ao trabalho de gestores empresariais. Dessa forma a educação superior parece estar à serviço de um “inconsciente maquínico, de máquinas sociais, máquinas estéticas, máquinas teóricas, máquinas territorializadas que naturalizam os processos e equipamentos coletivos, operada como mais um mecanismo de controle.” (GUATTARI, 2013, p.288).

Que pedagogia, por sua vez, estaria, nessa concepção, fundamentalmente preocupada com a maneira mais eficiente de transmitir esses saberes a um conjunto de aprendizes? Uma pedagogia de um professor que pergunta com a resposta na manga, que propõe o pensar como uma boa conduta do raciocínio, como regra do bem-pensar, um pensamento do já determinado, do já formado (TADEU, 2002).

Lídia parece estar atuando em outro sentido, pois adentrando as brechas do trabalho docente, na permeabilidade da membrana do docente epidérmico, ela acredita possível uma atuação atenta as combinações, as conjugações, aos encontros, desvios, devires, intensidades, impulsos, saberes, trocas, acontecimentos, etc. E depois, só depois, ver o que daí resulta e perguntar se aumentam ou diminuem a potência de agir, nossa capacidade de vida (SPINOZA, 2010). Lídia pratica um devir-professor, que ao propor a construção de um conceito, como o de pássaro, por exemplo, “não pergunta a que gênero pertence ou que espécies tem?”, mas ‘de que se compõe?’ Não ‘o que é?’, mas ‘o que ele pode fazer?’ e o ‘que podemos fazer com ele?’. Pensar no ‘conceito’ de pássaro a partir da ‘composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 32. Apud. TADEU, 2002, p.53).

Nesse sentido Lídia intenta cadenciar e marcar a atuação docente que acontece no instante suspenso, o da pergunta, o da composição, o do possível. Essa atuação que acontece no encontro dos corpos, no entre, no arrepio da membrana epidérmica dado pelas “relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões” (DELEUZE, 2002, p. 128) entre as partes de que se compõe um corpo e entre os diferentes corpos. Ela não pratica as certezas, perder-se na estruturação do planejado, porque busca uma orientação pelas intensidades e imanências do trabalho de uma professora-artista. Ri de si mesmo, pois que “O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho. Nunca retrocede, está na superfície, os efeitos de superfície, o humor é a arte dos acontecimentos puros.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 82).

As aulas, as orientações, os seminários, os grupos de estudos, pesquisa e extensão são pensados e brotam a partir dos encontros. Já que,

[...] quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em composição com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas. E quanto mais as ações de um corpo dependem apenas dele próprio, e quanto menos dos outros corpos cooperam com ele no agir, tanto mais sua mente é capaz de compreender distintamente (SPINOZA, 2010. p.99).

Daí Lídia conhece seu corpo e o que ele pode a partir da relação, do encontro com os outros corpos, da possibilidade de um bom ou um mau encontro, aumentando ou diminuindo a potência de agir no mundo. O trabalho docente pela perspectiva de Lídia, um ponto de vista da intensidade, toma “um curso sobre aquilo que se busca e não sobre o que se sabe.” (DELEUZE. 2013, p. 177), colocando o mundo no meio. Um professor que está para o mundo, um trabalho de composição de mundos. Em certa medida emancipar o ofício, retirar a relação funcional, deixar a coisa em si mesma. Praticar o cotidiano docente.

Referências bibliográficas

CORAZZA, Sandra M. *Didaticário de criação: aula cheia, antes da aula* in: xvi endipe - Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino - UNICAMP - Campinas - 2012

DELEUZE, Gilles; PARNET, Clair. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*, São Paulo: Editora 34. 2013.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2007.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

SPINOZA, *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

TADEU, Tomaz. *A ARTE DO ENCONTRO E DA COMPOSIÇÃO: Spinoza + Currículo + Deleuze*. Revista Educação e Realidade, v.27, n.2, 2002, p. 47-57.

INSURGÊNCIAS COTIDIANAS SOBRE O PROCESSO DE PROJETO

Felipe Aires Thofehr¹

Resumo

Este ensaio busca contribuir para a discussão dos percursos cotidianos nas disciplinas de projeto e seus processos de ensino e aprendizagem. Pautada em experiência discente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, as compreensões abarcam as contradições da contemporaneidade e os impasses no âmbito curricular. Como projeta o aluno que não experiencia a si mesmo? Como projeta o aluno sem contato com a construção da cidade? A reflexão que se produz aqui acerca do processo de projeto se fundamenta nessas problemáticas para aprofundar o pensamento sobre cidade, processos criativos, autonomia e representação.

Palavras-chave: Processo de projeto, representação, cidade, cotidiano.

Abstract

This essay looks for contributing to the discussion of the daily routes in the project subjects and its processes of teaching and learning. Based on the student's experience in Architecture and Urbanism course, in Universidade Federal de Pelotas, such understandings include the contradictions of contemporaneity and the impasses of a curricular framework. How does the student who does not self experience project? How does the student who has no contact with the construction of the city design? The reflection established here about the project process is based on these problems to deepen the idea on the city, creative processes, autonomy and representation.

Keywords: project process, representation, town, daily life.

Pensando o processo de projeto: Uma experiência da diferença

Este estudo busca aprofundar o entendimento sobre o cotidiano do processo projetual a partir de uma experiência discente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas ao mesmo tempo que traz a reflexão sobre o aprendizado do aluno e os fundamentos da disciplina. Sabe-se que o aprendizado sobre o processo de projeto é multidisciplinar e significativo para desenvolver o profissional de arquitetura, por isso, grande parte dos currículos trazem as outras disciplinas como eixos – não menos importantes – mas que compõe e agregam ao projeto arquitetônico a partir de contexto, repertório teórico e arquitetônico, estrutura de linguagem e tecnologia. Com isso, é intenção do trabalho, também, sugerir a autonomia, a arte e a prática construtiva como ferramentas fundamentais para que o aluno possa aprender sendo crítico com os métodos pedagógicos.

Projeto exige uma linguagem madura em relação a si mesmo, afinal, um dos princípios formadores da representação se constrói em volta do que se é, de como se entende o mundo, por onde se habita, e conseqüentemente a partir do que se absorve entre relações – com lugares, pessoas ou símbolos. Assim, o processo de ser se dá através da troca e da observação, tecido entre diferenças, como uma linha a partir do múltiplo que se rompe e se refaz também a partir do múltiplo, em um ritmo, um padrão de interpretação e reinterpretação nas multiplicidades.

Ser devém do outro, em uma relação análoga entre arquiteto-agricultor, Brandão (2000) reflete sobre o conceito arquitetônico ao apontar uma ligação entre o pensamento e o modo concreto de estar e se relacionar com o mundo. Conceito deriva do latim *conceptum* e significa tanto pensamento ou ideia quanto fruto ou feto (BRANDÃO, 2000). Ao se projetar, conceitua-se pela vivência e para a vivência, se projeta para que a linguagem esparrame-se diante da existência e signifique-se pelo outro. Torna-se importante então que se identifique e aprenda com o que há de diferente, que se estude as diferenças no intuito de ampliar as perspectivas e estender o projeto ao outro.

Quando se fala em projeto, pelo olhar de Otília Arantes (2000), a partir de um rompimento dos modernos com o sistema de belas-artes, necessariamente se fala sobre existência. Esse pensamento introduz uma linguagem comum entre o aluno de Arquitetura e Urbanismo e o habitante da cidade. O que faz de alguém habitante de algum lugar? Em uma entrevista para a Escola da Cidade²¹, Solano Benítez expressa que a partir do hábito se faz habitante, o que, no encontro ao pensamento de Gilles Deleuze (1925-1995), dá fruto à reflexão de que o hábito em sua estrutura é repetição e a diferença é a formação do conceito, ou seja, entre o habitar e o projetar se dá o momento simbólico ou a capacidade de extrair algo novo da repetição que o espírito contempla.

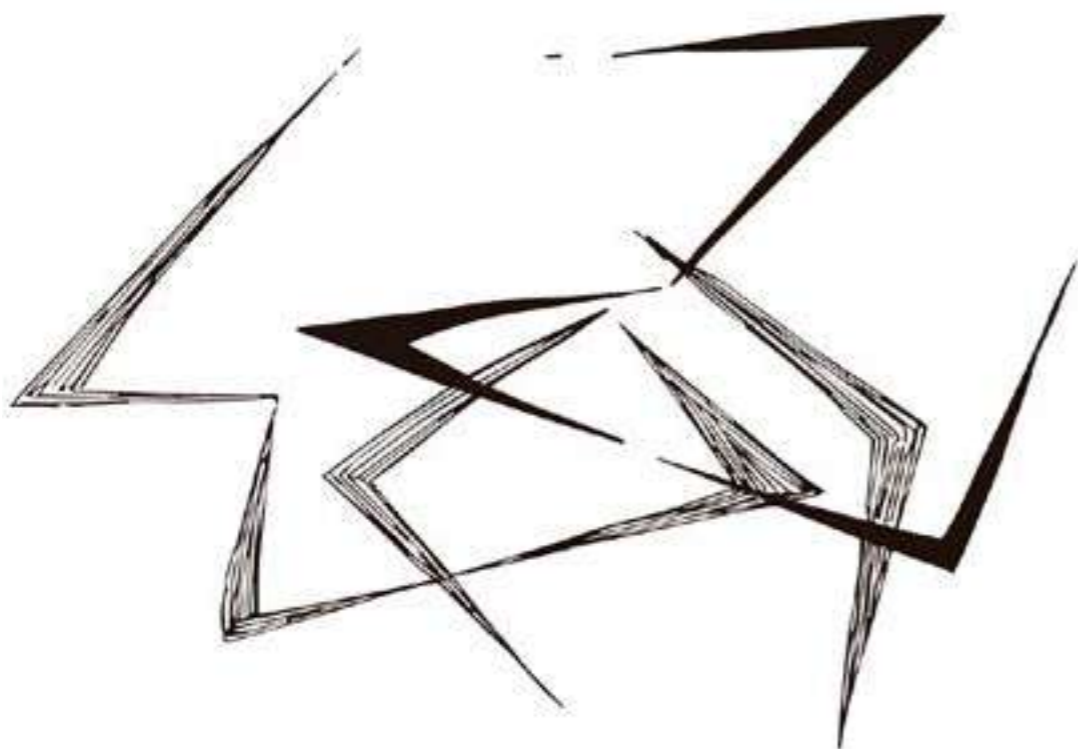
Assim, entende-se que o discurso de projeto é sobre representação. E o que é o processo de representação, afinal? Como isso se apresenta para o aluno? Como isso é entendido? Sabe-se que tanto a representação como o processo são exercícios subjetivos, pois não há um método absoluto. Não há completamente certo ou errado, apenas experimentações e multiplicidades envoltas de uma linguagem fundamental para que haja uma configuração devir e assim, conseqüentemente, um desenvolvimento nos processos cotidianos de criação.

O representar surge de uma visão particular, ou seja, de uma reinterpretação do espaço apresentado, dessa forma, se faz necessário para identificar esses princípios formadores intrínsecos ao processo projetual uma reflexão sobre a relação aluno-

¹ Acadêmico do curso de arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas.

² A Escola da Cidade é uma faculdade de arquitetura e urbanismo sediada no Município de São Paulo em 2001. Disponível em: www.escoladacidade.org <Acesso em 20 de maio de 2019>

cidade, diferença - segundo o conceito utilizado pela filosofia francesa contemporânea -, aprendizado e autonomia, afim de que haja uma maior coerência no discurso de aprendizado do aluno – criador. Nas palavras de Paulo Freire “[...] quanto mais criticamente se exerça a capacidade de aprender, tanto mais se constrói e desenvolve o que venho chamando de ‘curiosidade epistemológica’, sem a qual não alcançamos o conhecimento cabal do objeto” (FREIRE, 2018, p.27).



Apontamentos da diferença: processo de projeto, criação, urbano e sala de aula

Nas palavras de Baron e Francisco “Se o lugar da arquitetura é, predominantemente, a cidade, é necessário compreendê-la para nela atuar” (2015, p. 135). Assim, ao observar a relação aluno-cidade se reconhece que realidade e as diversas multiplicidades as quais o sujeito está condicionado se interrelacionam, dessa forma, é preciso reconhecer que apesar dos condicionamentos genéticos, sociais e culturais a que se é submetido, não se é determinado (FREIRE, 2018, p. 20).

A experiência individual e a projeção de si dentro da cidade refletem diretamente na representação projetual e por isso se faz necessária a reflexão no decorrer da disciplina de projeto. Entender como se é, quem se é, como se entende o meio em que se está inserido, como se afeta com o que é comunicado e quem é afetado com o que se propõe é essencial para o desenvolvimento do aluno e suas intenções projetuais, por aprimorar o pensamento crítico individual.

Nessa trajetória, a linguagem urbana se fragmenta quando se percebe a realidade de diferença, o pensamento se limita ao indivíduo e cria-se a necessidade de diversas perspectivas para entender o contexto geral de maneira mais realista. Por viver e interpretar a cidade de uma maneira completamente distinta uns dos outros, torna-se intrínseco ao processo projetual a formação de um repertório estético pela experimentação, por reconhecer a realidade em múltiplos sentidos e dar voz – seguindo uma ética progressista – para um processo que realmente represente a si mesmo, reforçando a intenção de formar profissionais que influenciem positivamente no

crescimento urbano para com as suas respectivas necessidades sociais, econômicas e ambientais. Dito isso, se consolida que um entendimento sobre diferença compreende o espaço como meio – mediador – entre realidades, não se coloca como mera qualidade do sensível; mas como pré-requisito para uma transformação constante que compense a complexidade das relações sociais.

Retomamos o conceito:

o conceito nunca é imediata e aprioristicamente dado mas constrói-se, também, no momento do desenho e da construção. Na verdade, o conceito de um edifício ou de um projeto urbanístico só amadurece quando a obra se realiza e se faz habitada (BRANDÃO,2010, p. 8).

Algumas reflexões sobre o processo de criação e aprendizado na disciplina de projeto se tornam pertinentes. Como compreender a arquitetura em suas múltiplas facetas se não há prática, se não há acesso as diversas dimensões estéticas que a profissão demanda? Como desenvolver esse senso estético e um processo de projeto próprio, crítico, sem ter contato com o construir, sem entender o que ocorre entre o projeto e a materialização do mesmo? Como criar algo sem refletir sobre a experiência de intervir na cidade? Projeto pode ser visto como representação, mas torna-se mais que isso quando é construído, aquele espaço, a partir do processo de construção, significa-se, torna-se lugar, parte da vida, ressignificado em novas escalas para além da representação.

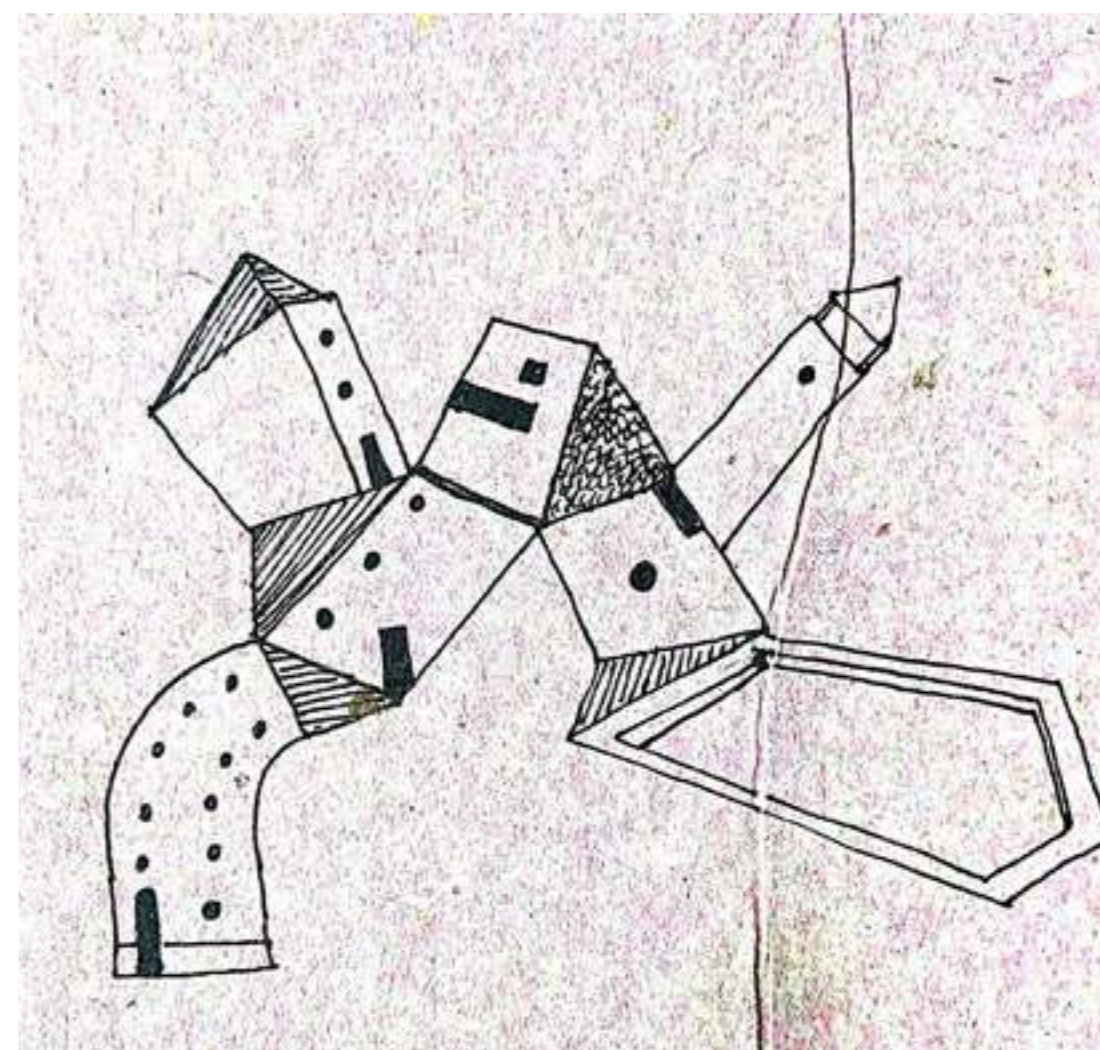


Figura 2. "Desdobramentos Urbanos". Felipe Aires Thofehm. 2019

Ser aluno, hoje, é aprender sobre projetar em uma cidade que não existe, pois há essa dimensão do físico e material que simplesmente não se acessa. Assim, ao aprender sobre projeto sem ter contato com o que dá sentido à linguagem projetual individual, a disciplina perde o sentido, torna-se mais sobre imagem e menos sobre vivência. Projetar, se virtualiza, desumaniza e deixa de comunicar pela experiência para apresentar uma ideia de lugar. Para quem é? Sobre quem é? Não é mais para todas as pessoas e sim para o público escolhido para estar ali, o urbano se setoriza, se territorializa e se reapresenta a partir da imagem. Então, qualquer resquício de comunicação com a vida cotidiana se limita em um processo exclusivo, no qual a linguagem fragmentada, entre diferença de significados - pelas diferentes vivências - não remete ao comum e se segrega.

Não ter contato com a construção interfere diretamente na metodologia de projeto do aluno e também no exercício da profissão de Arquiteto e Urbanista. Ao desvincular o motivo do ato de projetar da linguagem projetual, dificulta-se o interesse em aprender e aprender-se – que tem a curiosidade como principal motor – afastando o sentido intrínseco ao processo de ensino e aprendizagem em função de manifestações superficiais do próprio desenvolvimento projetual. Atualmente, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, há poucos tipos de contato com a construção. Estágio Supervisionado I e II - Disciplinas obrigatórias do 5º semestre - são exemplos disso, em 10 semestres de curso, só se tem contato no 5º semestre ou em raras ocasiões de visitas técnicas. Esses exemplos, além de demonstrarem o contato breve com práticas diversas durante a formação, também evidenciam uma problemática comum, uma vez que o estágio, em sua ideia inicial, é aprendizado, e em prática, exige uma série de pré-requisitos e entendimentos que são de um arquiteto profissional. A que contexto estão se formando arquitetos?

Por entender a realidade vigente compreende-se um afastamento do economicamente viável quando se fala em intervenção urbana, mas é inegável que se aprende de maneira muito eficaz com a prática e na arquitetura isso não se faz diferente. A prática de construção sendo integrada a base do aprendizado de projeto arquitetônico seria essencial para o desenvolvimento profissional ainda dentro do curso e também para que haja um reconhecimento maior sobre o valor de quem constrói através do entendimento das dificuldades e complexidades do profissional na obra. Experimentações sensoriais com o urbano também se fazem necessárias para ampliar o repertório estético dos alunos, dentre essas, podem-se citar exercícios de diferentes percepções quanto a cidade, ou seja, qual a experiência da luz ou da sombra no cotidiano? Como se ouve a cidade? Como se sente o tempo no cotidiano urbano? Sabe-se que a cidade não é sentida da mesma maneira por todos, afinal há quem não tenha a opção de vê-la ou senti-la de alguma forma, logo, o questionamento segue, esse limite com relação a prática prejudica a sociedade? Um olhar mais voltado ao artístico, à filosofia e o sensorial, ao performar e criar no meio urbano, introduzem ao ensino de arquitetura e urbanismo um envolvimento maior do aluno com a linguagem de projeto, facilitam o entendimento de si e desenvolvem uma maior sensibilidade ao facilitar a pluralidade do pensamento. O aprendizado sobre projeto reflete diretamente na produção arquitetônica contemporânea e o que se vê, mundo afora é uma arquitetura movida pelo espetáculo, que inexistente sem um abismo social. Em um trecho do texto "Uma estratégia fatal" Otilia Arantes (2000) descreve como a cidade se torna uma mercadoria nos tempos atuais, e, a partir de uma política pública de investimento em imagem ou representação, se estrutura para a venda, o que favorece diretamente fenômenos como a gentrificação e outros de mesmo viés higienista no pretexto de requalificação urbana. Assim, ao perceber que há uma gigantesca lacuna entre o que é a arquitetura do imaginário e a realidade.

O que devém do limite?

Uma questão a se pensar, profundamente, é sobre limites, dentro da sala de aula ou no urbano. Para entender melhor, se faz necessário contextualizar o que há de limitante dentro da universidade, ou, mais especificamente, dentro da disciplina de projeto. Como fora citado anteriormente, há uma linguagem base para ajudar o aluno a estruturar seu processo de projeto e isso não entra em discussão nesse texto, mas, há uma tendência em transformar estrutura em formalidade.

Inicialmente, se introduz o pensamento arquitetônico a partir da representação gráfica que de uma maneira absoluta está inserida em projeto - existem algumas variações do que é representar, mas todas envolvem um sistema semelhante. Ainda que este argumento seja extremamente frágil, é possível observar nitidamente que o aluno não tem poder nenhum para influenciar na construção dos exercícios que executa. Ou seja, o aluno não escolhe, não decide, não exerce autonomia para modificar ou aperfeiçoar seu próprio processo de projeto. Desta forma, se percebe aos poucos os limites da afirmação do pensamento individual e o estreitamento das formas de representação.

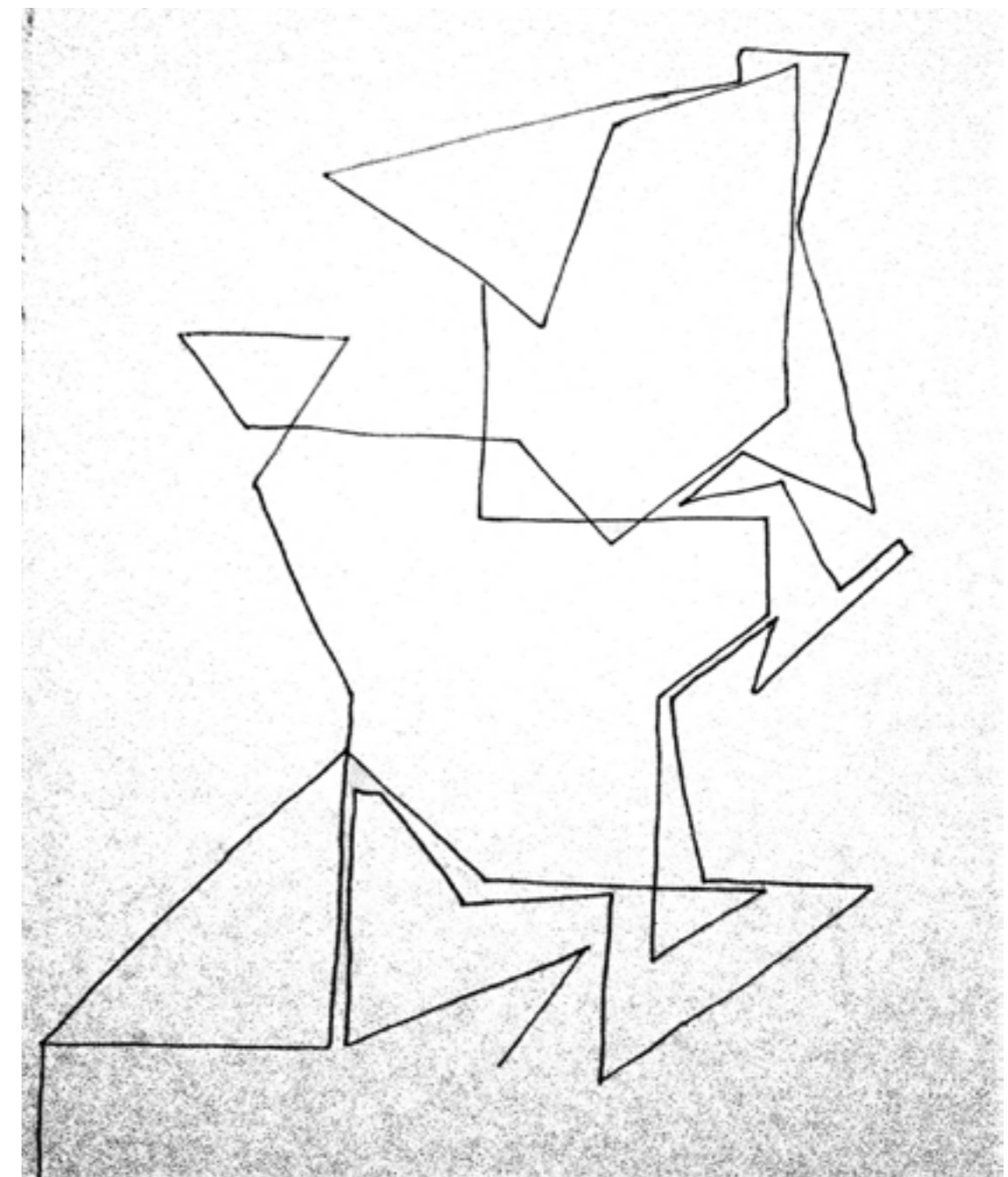


Figura 3. "Percurso do habitar". Felipe Aires Thofehrn. 2019

Aqui, talvez caiba citar Gilles Deleuze e Félix Guattari quando escrevem: “Não existe língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política” (1996, p. 23). Se há dentro da Universidade, uma multiplicidade política e projeto tem como linguagem a representação, é entendido que existe um modelo de representação que domina o ambiente de aprendizado.

Ao questionar, o que devém do limite, procura-se estender e reinventar os limites de maneira que a expressão do aluno contemple o pensamento auto-referente a partir das multiplicidades cotidianas em seu processo de criação. O devir-urbano pode ser pensado incompleto entre os limites por se construir envolto de camadas que o impedem de conhecer o meio em que está inserido, seja de maneira concreta ou em suas subjetividades. Esse limite se pensa entre, com potência para afastar ou aproximar as partes envolvidas no mesmo e também com estrutura para manter essa posição.

Já que, ao se pensar que nada devém do limite caracteriza-se um bloqueio, um ponto final naquilo que deveria ser múltiplo, afinal, não existe não-linguagem. O ser simplesmente deixa de habitar e conhecer para assumir que a partir do limite a interpretação se afasta da realidade - como um código que parte é desconhecida - e torna-se um conjunto de símbolos que representam módulos diversos da mesma ideia. Assim, um movimento de significâncias que estruturam semanticamente o pensar do indivíduo mediatizam a relação dos limites, remodulando o pensamento para que reproduza a estrutura restritiva.

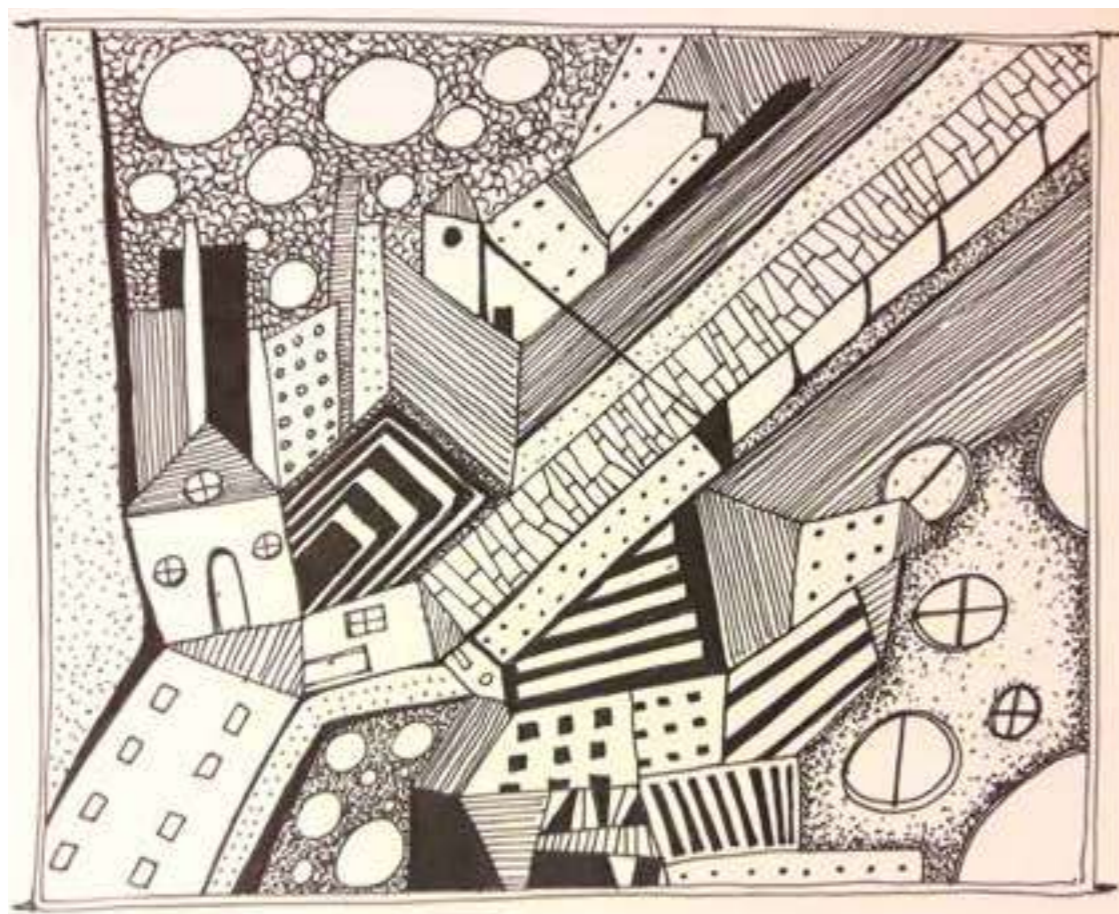


Figura 4. “Cidade-célula”. Felipe Aires Thofehrn. 2019.

Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa, afirma Paulo Freire (2018) ao contextualizar historicamente o processo de aprender como precedente ao processo de ensinar. Houve o aprendizado para então, a partir de uma imersão no ato de aprender, se fundar e descobrir o ato de ensinar. Entre docente e discente o que há? Pela estrutura formal acadêmica, pode-se dizer que existe uma polarização - uma hierarquia ou distribuição de poder vertical - a qual torna possível o pensamento sobre limites facilitados pela estrutura instituída por um grupo hegemônico a partir de uma série de regras mediadoras do limite. Entre o professor e o aluno há distância. O que mantém essa posição de diferença? Por que um dita e outro faz?

O desenvolvimento teórico deste ensaio pressupõe, além de uma experiência discente de processo de projeto, as condições limitantes de uma grade curricular pautada em representação e não na experiência dos limites do arquiteto em devir. A autonomia há de ser instigada, incentivada em uma fase anterior à projetual como um eixo estruturador fundamental para a formação do pensamento crítico afim de que aja vontade de ser e buscar desenvolver. Na sala de aula, é preciso incentivar o debate sobre os limites cotidianos do processo de projeto para que o aluno exerça autonomia, entenda e transforme seu próprio processo. Também, para que se compreenda o papel do outro no ato de aprender e ensinar, é preciso imergir, trocar literalmente de papéis e criticar-se de forma coerente, disciplinada e aberta a mudanças desconsiderando a verticalidade de poderes que existe. Ao dar lugar para questionar-se sobre as raízes pedagógicas e os métodos de aprendizado aplicados para o entendimento do processo, em sala de aula, é possível que se construa uma ponte entre docente e discente que permita expandir o pensamento crítico do grupo, em grupo, facilitando a percepção e ruptura de padrões que atrasam o avanço do mesmo por buscar resposta na diferença e na pluralidade de pensamentos.

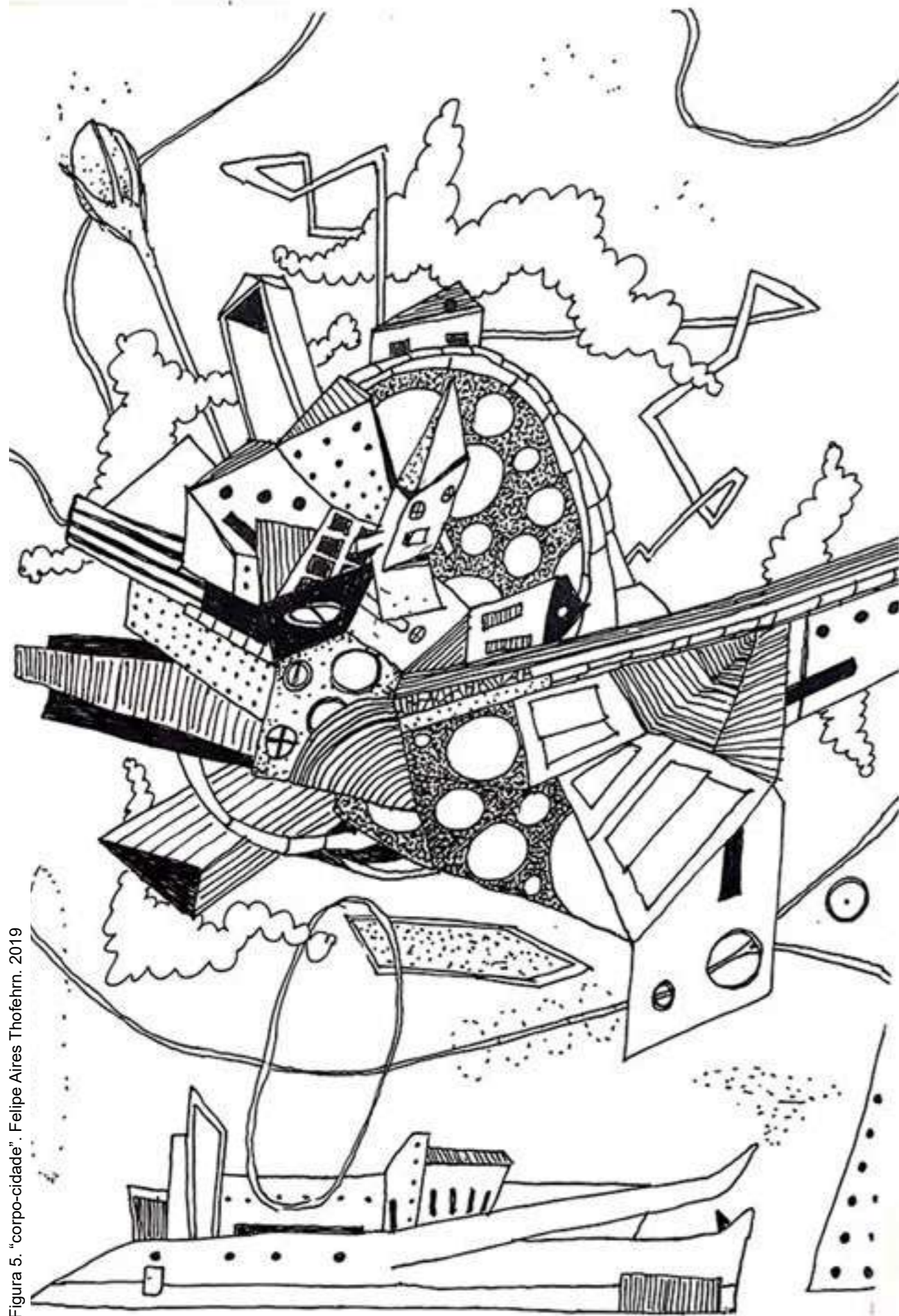


Figura 5. "corpo-cidade": Felipe Aires Thofehrn. 2019

Referências bibliográficas

ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Erminia. *A Cidade Do Pensamento Unico*.6. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

BARON, CMP., And FRANCISCO, AM. *O Processo Projetual E Os Desafios De Ensinar A Criar Espaços*. In: FIORIN, E, LANDIM, PC, And LEOTE, RS., Orgs. *Arte-Ciência: Processos Criativos* [Online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, Pp. 131-153. *Desafios Contemporâneos Collection*. ISBN 978-85-7983-624-4. Available From Scielo Books

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Linguagem E Arquitetura: O Problema Do Conceito**. *Revista De Teoria E História Da Arquitetura E Do Urbanismo*. Vol.1, N.1, Novembro De 2000. Belo Horizonte: Grupo De Pesquisa "Hermenêutica E Arquitetura" Da Escola De Arquitetura Da UFMG

DELEUZE, Gilles. *Diferença E Repetição*. Rio De Janeiro: Paz E Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo E Esquizofrenia 2*. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia Da Autonomia*. 57. Ed. Rio De Janeiro: Editora Paz E Terra, 2018.

A REPRESENTAÇÃO DA AUSÊNCIA EM ARQUITETURA E URBANISMO:

Espaço Público Teatro La Lira

Roberta Krahe Edelweiss¹
Celma Paese²

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão teórica acerca da representação da ausência em arquitetura e urbanismo e desenvolve, como forma de fundamentação da reflexão teórica apresentada, uma análise sobre o estudo de caso do Espaço Público Teatro La Lira situado em Ripoll/Catalunha e de autoria dos arquitetos Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta – do escritório RCR Arquitectes – e do arquiteto Joan Puigcorbó Punzano – do escritório PUIGCORBÉ Arquitectes. O artigo tem como ênfase o processo de projeto arquitetônico e a estratégia projetual assumida pelos autores em sua configuração. Neste sentido, a análise do projeto parte das relações estabelecidas entre o material e o imaterial, tais como o meio ambiente construído e a memória do lugar. O aporte da desconstrução apresenta-se como instrumento de análise projetual a partir do reconhecimento da complexidade espaço-temporal contemporânea. Para tanto, apresenta-se uma fundamentação teórica a partir de Harvey Montaner e Benévolo – no tocante ao entendimento da cidade contemporânea – e de Derrida e Solis – no tocante à extensão do conceito de desconstrução a arquitetura e urbanismo. Reconhece-se no artigo a desconstrução como um instrumento válido para o entendimento da cidade contemporânea e das permanências e rupturas de seu meio ambiente construído.

Palavras-chave: espaço público e Teatro La Lira, desconstrução e dialogia, projeto de arquitetura e urbanismo.

Abstract

The article presents a theoretical reflection on the representation of absence in architecture and urbanism and develops, as a basis for the theoretical reflection presented, an analysis on the case study of the La Lira Theater Public Space located in Ripoll / Catalonia and by the architects Rafael Aranda, Carme Pigem and Ramón Vilalta - from the RCR Arquitectes office - and the architect Joan Puigcorbó Punzano - from the PUIGCORBÉ Arquitectes office. The article emphasizes the architectural design process and the design strategy assumed by the authors in its configuration. In this sense, the analysis of the project starts from the relations established between the material and the immaterial, such as the built environment and the memory of the place. The contribution of deconstruction is presented as an instrument of design analysis based on the recognition of the contemporary space-time complexity. Therefore, a theoretical basis is presented, based on Harvey Montaner and Benevolo, regarding the understanding of the contemporary city, and of Derrida and Solis, regarding the extension of the concept of deconstruction to architecture and urbanism. The article recognizes the deconstruction as a valid instrument for the understanding of the contemporary city and its permanences and ruptures.

Keywords: La Lira Theater and the Public Space, deconstruction and dialogy, architectural and urban design.

¹ Doutora em Projetos Arquitetônicos pela ESTAB/UPC. Coordenadora e Docente do PPGAU-Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Projeto de Arquitetura e Urbanismo da FAU UNIRITTER. Porto Alegre Brasil. Email robertaedelweiss@gmail.com

² Doutora em Arquitetura pelo PROPARG/UFRRGS. Docente do PPGAU-Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Projeto de Arquitetura e Urbanismo da FAU UNIRITTER. Porto Alegre Brasil. Email celmapaese@gmail.com

Introdução

Cidade e arquitetura, sujeitos à ação do tempo e entendidos a partir da complexidade temporal refletida em permanências e rupturas no tecido urbano, carregam em si valores de memória e história. A partir da complexidade entre passado e presente no meio ambiente construído, revelam-se valores culturais que, por uma valorização coletiva do patrimônio construído, são motivo de preservação na sociedade contemporânea.

O projeto arquitetônico, em sua abstração e a partir da complexidade temporal da cidade, atua como um instrumento de diálogo entre presente e passado. Mesmo a partir da premissa da superação temporal, onde a obra arquitetônica será sempre passado, por sua cronologia ao ser configurada antes do ato de habitar propriamente dito, apresenta-se a relação complexa entre presença e ausência quanto postos em diálogo diferentes tempos revelados a partir da abstração abertos ao porvir. A estratégia projetual adotada no projeto arquitetônico, capaz de presentificar do passado, tem especial interesse no presente artigo. Entende-se, neste sentido, a experiência do habitar a partir do meio ambiente histórico e social, como um acontecimento. A abordagem de arquitetura e urbanismo sob a ótica da desconstrução traz significado ao entendimento do meio ambiente construído como acontecimento.

O exemplo do Espaço Público Teatro La Lira, na cidade catalã de Ripoll, na Catalunha, ilustra uma estratégia projetual contemporânea no que tange a relação dialógica entre o novo e o existente. Parte-se do pressuposto do reconhecimento da importância em preservar a identidade, a cultura e a memória na cidade contemporânea, e da incidência do gesto da preservação do patrimônio cultural. A partir deste pressuposto é possível observar diferentes estratégias de conservação da memória empregadas ao projeto arquitetônico. O exemplo do Teatro La Lira revela o projeto, neste sentido, entendido como resposta ao habitar em sua complexidade de obra arquitetônica e em consonância da valorização da memória. Neste sentido, a obra apresentada é interessante objeto de investigação do projeto arquitetônico.

O artigo apresenta uma reflexão teórica acerca da representação da ausência em arquitetura e urbanismo e desenvolve, como forma de fundamentação da reflexão teórica apresentada, uma análise sobre o estudo de caso do Espaço Público Teatro La Lira. O artigo tem como ênfase o processo de projeto arquitetônico e a estratégia projetual assumida pelos autores em sua configuração. Neste sentido, a análise do projeto parte das relações estabelecidas entre o material e o imaterial, tais como o meio ambiente construído e a memória do lugar.

A Arquitetura como Acontecimento e o Valor de Presença

Entre o final do século XIX e o princípio do século XX se consumou a grande transformação ao abandonar-se paulatinamente a mimeses da realidade e ao buscar novos tipos de expressão no mundo da máquina, da geometria, da matéria, da mente e dos sonhos, com o objetivo de romper e diluir as imagens convencionais do mundo em formas completamente novas. Os recursos de transformação foram os mais diversos mecanismos que possui a abstração como suplantação das mimeses nas artes representativas: invenção, conceptualização, simplificação, justaposição, fragmentação, interpretação, simultaneidade, associação ou collage. (MONTANER, 1997, p.9)

A colocação de Montaner (1997) ressalta a transformação da arquitetura como expressão de um contexto histórico ao abandonar as mimeses em deferência aos mecanismos de projeção fundamentados na abstração. Rompendo com as artes representativas, a arquitetura do Séc. XX assume o seu papel de intérprete da contemporaneidade, ao priorizar em sua linguagem as interpretações formais das novas tecnologias da era da máquina. Benévolo (2012) contribui com esta colocação atribuindo às grandes mudanças de organização produtiva as transformações na vida cotidiana dos homens. São as grandes revoluções as responsáveis por saltos demográficos e conseqüente reorganização do espaço em função de uma nova organização. O reconhecimento

de novos paradigmas a partir da transformação cultural entre a era da máquina e a contemporaneidade ainda é ressaltado por Harvey (1989, p. 68) ao chamar atenção para o modo com que os pós-modernistas se afastaram das radicais concepções modernistas de espaço, estas apoiadas no estruturalismo, sem contanto negá-las.

Apartir da lógica contemporânea, conforme fundamentado a partir de Harvey, Montaner e Benévolo, entende-se a que cidade pós-moderna assume o pós-estruturalismo como verdade ao negar o logocentrismo em sua composição e assumindo o valor da presença. A contribuição ao entendimento do valor de presença, tem em Derrida e Solis suporte para o entendimento de arquitetura e urbanismo como acontecimento sob a ótica da desconstrução.

Em Derrida (1973) o valor da presença é visto pela desconstrução como falta de ausência: a sua substância/essência/existência no tempo do agora sugere a consciência da co-presença do outro e de si em sua subjetividade. Solis (2009) coloca que, para o filósofo, a desconstrução não é um método, mas um conjunto de procedimentos que levam a um acontecimento arquitetônico, estes previamente assumidos pelo arquiteto durante o ato projetual. Sendo assim, o acontecimento da arquitetura da desconstrução pode acontecer nos mais variados estilos arquitetônicos, não importando a época. Aquilo que foi denominado 'arquitetura desconstrutivista' é um exemplo das formas da desconstrução como acontecimento. Neste sentido, obras da arquitetura contemporânea podem ser vistas como acontecimentos da desconstrução, no sentido entendido por Derrida.

Na contemporaneidade, o cultivo do tecido urbano preexistente só é possível ao assumir a subjetividade sugerida em sua heterogeneidade. Como em uma 'collage', enquanto os objetos arquitetônicos do passado se sobrepõem uns aos outros, são inseridos no seu contexto formas arquitetônicas contemporâneas sensíveis aos desejos, necessidades e fantasias de um *logos* em particular. Estas formas podem variar dos pequenos espaços à espetacularidade dos monumentos, ou mesmo à efemeridade. Estas variáveis de expressões sugerem a arquitetura como acontecimento. Em Solis (2009) o tempo do acontecimento arquitetônico não é homogêneo ou linear, cumulativo ou circular enquanto é coextensivo ao conceito de diferença: um tempo mais profundo, que 'acontecimentaliza' ao invés de 'historiar'.

A partir do reconhecimento da reestruturação da sociedade contemporânea desde uma organização pós-industrial e da presença da ótica da preservação cultural na presente sociedade, o artigo apresenta uma reflexão acerca dos caminhos da arquitetura contemporânea como objeto de acontecimento e as relações que este estabelece com o tecido urbano. Quando em forma de monumento em um espaço de memória a arquitetura consagra-se como expressão de um acontecimento de arte de seu tempo, uma vez que interfere na desconstrução de modelos cristalizados dentro de um contexto. Interferindo na percepção e leitura da espacialidade onde está inserida, esta arquitetura torna o não-presente um valor memorável. Estratégias projetuais em prol de uma preservação da história enquanto insere um objeto arquitetônico contemporâneo em um contexto preexistente demonstram a importância deste como legado e condicionante dentro do método de projeção.

Entre memória e história, a busca por materialização da memória é um paradoxo entre a presentificação do passado e a museificação do presente. O patrimônio edificado apresenta-se como materialização da história e a relação entre patrimônio material e imaterial apresenta-se como uma prerrogativa contemporânea. Segundo Meneses (2009) "o patrimônio cultural depende do material e vice-versa". Esta relação indissociada entre os patrimônios material e imaterial provoca o entendimento do patrimônio como uma complexidade que compreende gestos e objetos pertencentes à memória coletiva. Por outro lado, Solis (2009) encaminha o pensamento a Derrida quando coloca que, para a desconstrução, tudo o que pode acontecer ou efetivamente

acontece traz consigo a marca da indecidibilidade e da ambivalência, traduzindo a acontecimentalidade em 'aporias' concernentes ao jogo das diferenças (*différance*), que sempre acontece em forma de rastro. Para a desconstrução, o pensamento do rastro é distinto do pensamento de presença. Em Solis (2009) o jogo das diferenças (*différance*) é o jogo do sentido, um jogo das diferenças que só existe em uma 'malha de rastros', uma rede de elementos passados e futuros distintos da 'rede da presença', que não se colocam em oposição e nem tampouco estão de acordo com a lógica da identidade: o rastro concebido como rastro puro seria a *différance*.

Ricoeur (2007) entende o esquecimento como um "apagamento de rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada por um anel na cera". A analogia do esquecimento como uma "falta de ajustamento" ilustra a construção da memória a partir da história, com o relativo apego a rastros. A construção a partir da história e a relatividade dos valores de memória em função de uma coletividade e de um contexto é relevante para o exercício de projeto. O esquecimento, por sua vez, é o não reconhecimento de valores do passado, o que para a desconstrução poderia ser nomeada de uma ausência de memória. Conforme França (2012): "Quando falamos sobre presença do passado, estamos falando sobre entrar no passado, sentirmo-nos dentro do passado, deixar nossos corpos produzirem presença. Em todas essas nuances, a presença é material." A memória, neste sentido, pode ser entendida como passado ou sensação. A arquitetura em sua abstração é capaz de reproduzir sensações que remetem à outra lógica do sentir. Enquanto a representação da ausência, por sua vez, trata de interpretar de maneira abstrata a memória de um lugar, esta ausência é sentida como não-presença. Neste caso, arquitetura pode colocar-se em relação a uma situação existente - de memória e busca de preservação da mesma - de diferentes maneiras, seja simulando um diálogo seja pela pura mimese. A partir da investigação sobre a estratégia projetual adotada no projeto arquitetônico do Espaço Público Teatro La Lira, o artigo constrói uma reflexão onde a arquitetura passa a habitar o espaço do acontecimento: uma arquitetura sem história e determinações, aberta ao por vir.

O Espaço Público Teatro La Lira e a Representação da Ausência

Um pórtico e uma passarela preenchem o vazio deixado pela demolição de um antigo teatro, convertendo-se numa janela que emoldura as visuais da montanha e uma porta de acesso ao casco antigo. (BRAVO, 2012)

A breve tradução livre da descrição do projeto do Espaço Público Teatro La Lira, publicada na ocasião da obtenção de menção especial do Prêmio Europeu de Espaços Públicos em 2014, resume o projeto arquitetônico do teatro a partir da composição a partir de dois elementos de arquitetura; sendo eles o pórtico e a passarela (Figuras 1 e 2). O entendimento destes elementos de arquitetura como ponte entre o presente e o passado, a partir da metáfora descrita, o pórtico e a passarela preenchem o vazio deixado pelo antigo teatro que ocupava o sítio e fora derrubado. Ainda, a descrição coloca como o pórtico relaciona-se com o sítio, desde a paisagem natural e a paisagem construída a partir de suas visuais.

O projeto arquitetônico do Teatro La Lira, de autoria dos arquitetos Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta – do escritório RCR Arquitectes – e do arquiteto Joan Puigcorbé Punzano – do escritório PUIGCORBÉ Arquitectes – atua, neste sentido como um equipamento urbano, que ultrapassa o entendimento dos elementos de arquitetura para significar a partir da relação estabelecida entre a obra, a paisagem e a memória.

Além da estabelecida relação com a paisagem, a composição arquitetônica do teatro ultrapassa a função de seu uso conforme o programa de necessidades do

trato propriamente dito, atuando como espaço público oferecido à cidade de Ripoll. O espaço público, no projeto do Teatro La Lira configura em seu vazio a praça e em sua passarela a rua. A continuidade da passarela, o direcionamento da mesma ao espaço de vazio porticado e a visual da cidade antiga configurada, transformam este equipamento em uma extensão do espaço público e elemento de conexão.

O processo de projeto do escritório RCR tem como metodologia o desenvolvimento de croquis e aquarelas onde o desenho é capaz de resumir a ideia em poucos traços ou manchas e apresentar um entendimento abstrato. É o entendimento da abstração em seu processo de projeto que revela a relação entre o abstrato e o concreto. O concreto e material, somado ao abstrato e imaterial a partir da leitura da paisagem, memória e história, transformam-se em projeto arquitetônico. O instrumento da aquarela, neste sentido é instrumento de projeto, meio e não fim, que revela intenções do projeto.

O projeto arquitetônico do teatro trata de relacionar-se com o contexto do Rio Ripoll através de um diálogo abstrato. A inserção do objeto arquitetônico busca o alinhamento do conjunto que se construiu ao longo dos tempos e que configura as margens do rio, entre natureza e construção. O vale do rio revela uma construção coletiva, consolidada ao longo do tempo e que em conjunto apresenta uma uniformidade, dada por sua altura, configuração sem divisas laterais e com fundos das edificações voltadas para o rio. (Figura 3)

A inserção do teatro, a partir de subversão da lógica estabelecida pelo conjunto existente de frente e fundos, rompe com a noção de hierarquia uma vez que convida o habitante a atravessar o pórtico e acessar o teatro, que se localiza no subsolo, pela lateral. O equipamento público gerado a partir do pórtico estabelece além de uma passagem, um espaço de estar onde a relação com o rio é enfatizada.

É o entendimento do lugar e sua abstração que se apresentam no projeto do teatro La Lira, uma resposta a uma leitura ao contexto. O projeto, a partir da memória da ausência transforma a ausência em presença. O objeto arquitetônico, neste sentido traduziu-se em um grande vazio, construído com um único material capaz de refletir a marca do tempo. A escolha do aço cortem como material dominante no projeto, revela, então, a marca do tempo. A oxidação provocada e característica do material, entende-se como uma marca temporal.

Observa-se que o protagonista do projeto no caso do Teatro La Lira é o espaço público. Os arquitetos em croqui de desenvolvimento do projeto descrevem em suas citações a experiência buscadas pelo projeto arquitetônico. O vazio e o ar capturados são expressões empregadas pelos arquitetos em seus croquis. O vazio deixado pelo teatro antigo e o ar capturado de um rastro de memória. O gesto arquitetônico, neste sentido, revela-se como uma ponte entre passado e presente, como um acontecimento que pertence à contemporaneidade e que trata de relacionar-se com a memória de maneira abstrata.

Conforme Bakhtin (2003) toda a criação artística pode ser entendida a partir de três componentes; sendo eles forma, conteúdo e material. A partir do exemplo do Teatro La Lira o artigo tratou de dissertar sobre tais elementos. O conteúdo entendido como o acontecimento, oferecido ao usuário e que presencia uma relação entre passado, presente, material e imaterial. O material empregado, além de ser dissonante do material do conjunto construído no contexto enfatiza a questão temporal explorada pelo vazio. A forma, o vazio, resumido em pórtico e passarela relaciona-se com o contexto, configura espaço público e cria uma nova configuração ao conjunto. Neste sentido, a partir da relação indissociada entre forma, conteúdo e material, o objeto arquitetônico pode ser observado a partir da forma de seu conteúdo, onde o abstrato assume forma e materialidade.



Figura 1 - Passarela de acesso ao Espaço Público Teatro La Lira. Fonte: os autores



Figuras 2 - Pórtico do Espaço Público Teatro La Lira. Fonte: os autores



Figura 3 - Conjunto de edificações ao longo do Rio Ripoll. Fonte: os autores

Conclusão

A cidade contemporânea deve, neste sentido, ser entendida a partir do meio ambiente social e histórico. A complexidade temporal apresentada no meio ambiente construído a partir de suas permanências e rupturas, bem como a complexidade abstrata de formas construídas contemporâneas, revelam a importância da investigação do projeto arquitetônico a partir de instrumentos teórico metodológicos contemporâneos.

O exemplo do Teatro La Lira apresenta uma complexidade abstrata entendida no artigo como uma arquitetura do acontecimento. Fica claro, a partir da análise do objeto arquitetônico que há, neste exemplo, uma rica relação entre passado e presente, relacionar-se o passado e a memória, presentificando-os. Esta relação, proposta no exercício do projeto, a partir do entendimento pelos arquitetos de uma complexa relação espaço-temporal do lugar revela uma estratégia projetual que busca valorizar a ausência.

O entendimento do processo de projeto, bem como o processo de abstração, encontra na arquitetura contemporânea a possibilidade de serem entendidos a partir da ótica da desconstrução. A desconstrução, entendida como processo simbólico de materialização da abstração, onde entende-se o exercício de projeto como um processo que persegue o acontecimento arquitetônico, neste sentido apresenta-se tanto como instrumento de projeto quanto como instrumento para entendimento de seu processo.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- BENEVOLO, L. 2012. *História da Cidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.
- BRAVO, D. *Espacio Público Teatro La Lira*. Disponível em <<http://www.publicspace.org/es/imprimir-obras/h310-teatre-la-lira>> Acesso em 25 maio, 2017.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- FRANÇA, L. *A presença sentida do passado: arquitetura, preservação e cronotopos*. Revista Redescrições – Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 4, Número 1, 2012
- MENESES, U. B. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. In: Anais do I Forum Nacional do Patrimônio Cultural. Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Ouro Preto: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2009 p 127-137.
- MONTANER, J. M. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editora GG, 1997.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992
- RICOEUR, P. *Memória, história e esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SOLIS, D. E. N. *Desconstrução e a arquitetura a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: UAPE, 2009.

ANTIPOSTAIS:

uma outra estética para perceber espaços estigmatizados

Solange Gomes Valladão¹

Resumo

Esse artigo apresenta o processo de elaboração de uma linguagem estética fotográfica, que buscou o deslocamento do imaginário e discursos formados sobre espaços urbanos marginalizados ou espetacularizados através das imagens que os tem como referente, afetando o modo como seu cotidiano é vivido, concebido e percebido (LEFEBVRE). Tendo o Centro Histórico de Salvador como objeto e a fotografia analógica como ferramenta principal, a pesquisa foi desenvolvida em três momentos: como trabalho de conclusão dos cursos de especialização em Artes Visuais (2013) e Fotografia (2015), e como trabalho de campo da pesquisa do mestrado em Arquitetura e Urbanismo (2017). Na última etapa, foram reunidas e analisadas as experiências estéticas resultantes das câmeras e filmes utilizados nas etapas anteriores, compondo uma síntese para identificar a combinação técnica que melhor expressava o atributo desejado, que foi utilizada no documentário fotográfico da pesquisa do mestrado, intitulado: antipostais. Palavras-chaves: antipostais, centro histórico de Salvador, cotidiano.

Abstract

This article shows the process for elaboration of a photographic aesthetic language, which provides the displacement of the imaginary and the discourses formed on urban spaces marginalized or spectacularized through the images that have them as reference, affecting the way in which their daily life is lived, conceived and perceived (LEFEBVRE). Taking the Historic Center of Salvador as object and analogue photography as main tool, the research was developed in three moments: as graduation work for the courses in Visual Arts (2013) and Photography (2015), and as field work of the master's degree in Architecture and Urbanism (2017). In the last step, the aesthetic experiences with cameras and films used in the previous stages were collected and analyzed, composing a synthesis to identify the technical combination that best expressed the desired attribute, used in the photographic documentary of the masters research, titled: antipostals. Keywords: anticards, historical center of Salvador, daily life.

¹ Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, na área de concentração: Conservação e Restauro - PP-GAU-UFBA. Graduação em Arquitetura e urbanismo (1993) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo (2017), ambos pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Especialização em Fotografia pela Universidade de Araraquara/SP (2015) e especialização em Artes Visuais, Cultura e Criação pelo Centro Universitário SENAC/BA (2013).

Introdução

Em 2011 iniciei esta pesquisa sobre linguagem estética fotográfica, estimulada pelo surgimento de diversas câmeras analógicas, promovido pelo movimento conhecido no Brasil como Lomografia, da empresa austríaca Lomography (fundada em 1992). Essa lançou versões atuais de algumas câmeras que não eram mais fabricadas e diversos tipos filmes de 35, 120 e 110 mm (que havia saído de linha), com mais opções de ISO², além de outras características especiais, ampliando as possibilidades de uso da fotografia analógica em todo mundo³. Neste mesmo ano, comprei as câmeras analógicas Lubitel, Diana F+ (ambas da Lomography) e a Recesky (câmera pinhole).⁴ A partir deste contexto, foi definida a linha de trabalho da primeira etapa da pesquisa: estudar o potencial poético e as variáveis estéticas da fotografia analógica, especialmente da técnica pinhole, por sua flexibilidade em combinar diversos arranjos de câmera e superfície sensível (papel, filme) para fixar as imagens, além da possibilidade de construir a própria câmera pinhole a partir de diversos objetos (RENNER, 2009).

Um referente, diversas linguagens para seu cotidiano

O objetivo geral da pesquisa foi a construção de uma linguagem estética fotografia, que possibilitasse o deslocamento de determinado tipo de imaginário sobre espaços urbanos centrais, formado pelas imagens que os têm como referente. Essas são, em parte, responsáveis pela criação dos estigmas que carregam, e estes oscilam – em alguns deles – entre o espaço para o espetáculo turístico ou a zona decadente e marginalizada. Ainda que resultem em espaços com maior ou menor segregação, sob alguns aspectos esses se retroalimentam – o comércio de bugigangas, drogas, serviços de sexo, cerveja e comida mais barata vendidas nas margens dos eventos, guias informais, etc.

Entre esses espaços, interessava especialmente o Centro Histórico de Salvador (CHS), onde os atributos da marginalização e do espetáculo turístico convivem cotidianamente no imaginário de turistas, moradores da cidade, políticos, intelectuais, jornalistas, escritores, pesquisadores, fotógrafos, artistas e outros grupos sociais que empreendem e/ou influenciam a produção de discursos sobre este lugar. A articulação dos discursos, se vale desses atributos os aproximando, mesclando ou polarizando, em um jogo que é armado pelo tensionamento permanente sobre a produção de imaginário e de imagens do Centro Histórico, no intuito de alcançar maior eficácia sobre qual é a verdade desejada, e a quem ou a quais interesses estas imagens servem, ou a quem querem influenciar (FOUCAULT, 2014).

O desejo de filtrar estes atributos, sem de imediato criar outros que apenas abram novas articulações de estigmas, foi o desafio da pesquisa. Assim, os estudos buscavam reunir

² ISO (International Organization for Standardization): entidade internacional de padronização e normatização criada em Genebra, na Suíça, em 1947. Com relação aos filmes fotográficos o ISO estabelece que quando menor o número (50, 100), menos sensível é o filme à luz e maior a nitidez da imagem. De modo inverso, quanto maior o número (800, 1600), mais sensível à luz e menor a nitidez da imagem (HEDGECOE, 2005).

³ Em Salvador esse movimento teve pouco impacto e os laboratórios comerciais para filmes fotográficos se reduziu a poucos estabelecimentos e apenas um revela filmes p&b e 120 mm. Também no Brasil o movimento durou pouco. As lojas da Lomography abertas no país, a primeira no Rio de Janeiro (em 2010) e depois em São Paulo, fecharam em 2013. Neste mesmo ano, foram canceladas as entregas para o Brasil na loja online, deixando como representante oficial desses produtos no país apenas uma empresa de São Paulo.

⁴ Lubitel: câmera para filme 120 mm, TLR (duas lentes, uma para foco e outra para captação da imagem), de plástico e com chassis para adaptar ao filme 35 mm; Recesky: câmera para filme 35 mm, pinhole panorâmica de plástico; Diana F+: câmera para filme 120 mm, compacta, de plástico da marca Lomography, com lentes intercambiáveis e chassis para adaptar ao filme 35 mm.

elementos visuais (uma outra sensibilidade visual) que, tendo o Centro Histórico de Salvador como referente, possibilitassem um estranhamento que desmobilizasse e desarticulasse enunciados prontos e irrefletidos, possibilitando a aparição de outros que interagissem nas subjetividades entre sujeito/corpos e espaço, provocando alguma nova reflexão. Esta outra estética, uma vez tensionada com aquelas mais frequentes, levaria a pensar/imaginar novos enunciados para a discussão sobre a questão: em que termos se constrói outro imaginário sobre os espaços urbanos e aqueles que o usam e ocupam, através de imagens que são também discursos, mas que não apontam diretamente para os estigmas articulados em nossa sociedade?

O CHS foi o objeto de estudo nos três momentos da pesquisa. Os dois primeiros foram nos cursos de Artes Visuais (SENAC, 2013) e de Fotografia (UNIARA, 2015). Nesses, o urbano destacado no título de cada Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tratava de diferentes abordagens poéticas do CHS. No terceiro momento o CHS foi objeto do documentário de campo da pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo (UFBA, 2017), onde o urbano passa da abordagem poética para a abordagem crítica, através da análise histórica da segregação social como umas das expressões urbanas da disputa por ocupação e uso desse espaço.

No primeiro TCC, O eremita urbano, o CHS foi o lugar para observação e experiência dessa personagem, definida naquele trabalho como todo aquele que se sente estranho e desajustado ao ambiente das ruas, das cidades e nas relações com o outro. Para o eremita, este lugar é um mar de gente onde as ladeiras, ruas e becos se abrem para o céu, para o oceano, para o caos. O resultado foi um documentário imaginário⁵ (LOMBARDI, 2007) que deu forma e expressão poética a experiência da personagem no Centro Histórico da cidade, reunindo 23 imagens feitas com câmera pinhole Recesky, filmes p&b e colorido novos e vencidos.



O segundo TCC O monólogo do espaço urbano vernacular, pesquisou as possibilidades de experiências poéticas, vivenciadas em um roteiro que percorria algumas ruas do CHS para registrar seu cotidiano. O resultado foi um documentário com 53 imagens. A seleção das ruas foi feita usando o programa Google Street View para estudar dos percursos que seriam fotografados. Nesta etapa surge o olhar mais crítico sobre a estética da produção de imagens que têm o CHS como referente em contraponto ao que era percebido nos percursos do cotidiano.

O conceito de referente na fotografia é importante para entender como foi desenvolvida a linguagem estética nesta etapa documentário e no amadurecimento da terceira e última etapa. Para aprofundar a questão sobre o que seria esse referente e refletir

⁵ Documentário imaginário é um conceito desenvolvido por Kátia Lombardi em sua dissertação de mestrado "Documentário Imaginário – Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea" (2007). Ele apresenta essa ideia como uma nova proposta dentro do gênero documental da fotografia "por meio da aproximação ao conceito de imaginário em Gilbert Durand e ao Museu Imaginário de André Malraux" (LOMBARDI, 2007, p. 5)

sobre sua estética, usei a análise de Arlindo Machado no livro A ilusão espetacular – Introdução à fotografia (1984). No primeiro capítulo, ele traz a ideia de Roland Barthes sobre o que é o referente para dizer em que sentido, na fotografia, ele é diferente do que é entendido em outros sistemas de representação:

O referente fotográfico para Barthes não é apenas a coisa facultativamente real que foi colocada diante da objetiva e sem a qual não haveria fotografia. O pintor pode representar uma paisagem apenas de lembrança, ou mesmo simular uma paisagem imaginária; o escritor trabalha com signos que apenas remotamente apontam para um referente concreto; mas diante de uma foto ninguém pode negar que "a coisa esteve lá": a presença do objeto fotografado nunca é metafórica. (MACHADO, 1984, p. 37-38)

Na conclusão do livro, Machado diz que:

[...] o signo fotográfico é ao mesmo tempo motivado e arbitrário: motivado porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele; arbitrário porque essa informação da luz que penetra na lente é refratada pelos meios codificadores (perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, profundidade de campo, sensibilidade do negativo e todos os demais elementos constitutivos do código fotográfico que examinamos até aqui). Porque os dados luminosos do objeto ou do ser fotografado estão sendo trabalhados pelo código, é preciso investigar esse código até reencontrar o referente. Abstrair ou ignorar esse trabalho significa fatalmente transformar o referente em fetiche. (MACHADO, 1984, p. 158-159)

Se a presença do objeto fotografado não é metafórica, mas pode ser motivada e arbitraria, e abstrair ou ignorar os significados de seus códigos significa transformar seu referente em fetiche – considerando que o fetiche da imagem pode estar no que de espetacularização ou de marginalização a ela se atribui – então é necessária uma reflexão crítica sobre o tipo de imagem documental que se pretende produzir de um referente, desse modo fetichizado, como é o Centro Histórico de Salvador.

Aqui o fetiche se faz presente, pela carga imagética de lugar turístico e cultural de reputação internacional, ou de lugar marginalizado, decadente, de tráfico de drogas e prostituição impulsionada – em grande parte – pela pobreza e falta de opção. O primeiro é o que aparece em agências de turismo, na propaganda governamental e na internet – em páginas e redes sociais de turistas e viajantes profissionais. O segundo se presta a interpretações mais complexas e pode aparecer em situações opostas sem por isso deixarem de nos reportar aos mesmos estigmas.

Um exemplo neste contexto, é projeto fotográfico Nada levarei, quando morrer (sic) de Miguel Rio Branco, feito na região do Maciel, Pelourinho (CHS) em 1979. Este projeto retrata o cotidiano do Maciel que, na época, concentrava imóveis deteriorados e casas de prostituição. Quase quarenta anos depois (em 2017), este trabalho é retomado no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP em uma nova exposição da obra deste fotógrafo, onde essas imagens foram apresentadas como expressão artística de um dado momento onde seu referente era estigmatizado, sem suscitar um debate crítico sobre como é este lugar agora, o que aconteceu nestes 40 anos, o que permanece aquele contexto social em outros imóveis e ruas do CHS.

Hoje, este tipo imagem (que mostram pobreza, prostituição, precariedade de moradia) é produzida para matérias e páginas de revistas e jornais, com intuito de reforçar estigmas de marginalidade, sobre o que ainda resta desse tipo de ocupação em outras áreas do CHS⁶. Isso é feito por diversas razões: hoje, a principal delas é a retomada da pressão lobista do mercado imobiliário e da indústria do turismo junto

⁶ A região do Maciel foi modificada já na primeira etapa do Programa de Requalificação do Centro Histórico de Salvador, empreendido pelo governo do Estado da Bahia a partir de 1993. A população foi removida do local e os imóveis foram reformados dando lugar a ocupação comercial voltada para o turismo, o que viria a caracterizar toda esta intervenção no CHS. (SANT'ANNA, 2003)

aos governos, para exploração das áreas urbanas centrais de valor histórico e cultural, como acontece nas cidades europeias de Lisboa, Barcelona e Madrid.⁷

O objetivo desta segunda etapa foi documentar onde estes aspectos são presentes, mas vistos apenas em sua expressão cotidiana, diluída entre outros tantos atributos que fazem do CHS um lugar único na cidade. Um centro urbano que ainda possui escala humana e lugares de vivências populares e culturais, com alguma integração e diversidade. O desafio foi mostrar um cotidiano vernacular (construído e praticado pelas pessoas que vivem, trabalham e frequentam diariamente este lugar). Neste cotidiano, turistas, baianas, capoeiristas, prostitutas, delinquentes, traficantes, são apenas pessoas em meio a outras como estudantes, comerciantes, professores, garçons, artífices, funcionários públicos, pesquisadores.

Figura 3: Monólogo do espaço urbano vernacular. Cotidiano na Av. Sete de Setembro, 2015. Pinhole de caixa de fóforo, múltipla exposição (mesmo filme usado duas vezes com máscaras de formatos diferentes), filme p&b vencido.



Figura 2: Monólogo do espaço urbano vernacular. Cotidiano na Praça Castro Alves (em frente), 2015. Imagem extraída no programa Street View.

⁷ Na dissertação do mestrado, reúno referências, debates e ações promovidas por alguns movimentos sociais destas cidades sobre a questão do turismo, da especulação imobiliária e a expulsão de antigos moradores nas áreas urbanas centrais de valor histórico. Isso mostra movimentos globais de ação especulatória que há alguns anos (desde a década de 1990) têm se articulado também sobre o CHS (VALLADÃO, 2017, p. 70-105)



Figura 4: Monólogo do espaço urbano vernacular. Cotidiano na Rua da Ajuda, 2015. Diana F+, filme colorido vencido.

A linguagem documental

A pesquisa da linguagem estética fotográfica estava amadurecida, quando em 2015 encontrei no trabalho fotográfico de campo para a pesquisa do mestrado, uma oportunidade de colocá-la em um novo patamar de experimentação, passando da poética para crítica urbana. O urbano permanecia no título do trabalho, não mais como lugar da expressão artística, mas como disciplina: o urbanismo. A expressão poética foi reformulada em outros arranjos para produção de imagens, segundo a intenção crítica adotada. Todos os estudos de linguagem estética já realizados, foram usados como suporte para o documentário fotográfico sobre a segregação urbana no CHS. O título da dissertação foi: Portal de Santa Luzia. Uma alegoria para a relação entre segregação social e as formas de fazer cidade e urbanismo no Centro Histórico de Salvador.

Desde o início da pesquisa, os aspectos que surgiram com mais força e que motivaram a busca de uma outra estética foram: a marginalização (no sentido de espaço decadente com pontos de droga e prostituição) e a espetacularização (no sentido de espaço turístico com apelo cenográfico e caricato, repetido a cada estação com poucas variantes). Seriam então estigmas (sinais, marcas) criados para realçar aspectos entre marginalização e a espetacularização do espaço. Retomo neste ponto a questão que norteou essa etapa da pesquisa, buscando responder como se constrói através de imagens que são também discursos, um outro imaginário sobre os espaços urbanos e aqueles que o usam e ocupam. Neste momento, a nova linguagem deveria apresentar mais força crítica como contrapondo a estes aspectos. Deveria também ser um contraponto mais radical à estética da fotografia digital que predomina a partir dos anos 2000 quando ganharam destaque as câmeras de aparelho celular cujas imagens, com seus filtros e efeitos, alimentam quase instantaneamente sites, blogs e redes sociais – a maioria passando por um aplicativo de edição e tratamento no próprio aparelho.

Nas duas primeiras etapas da pesquisa com a técnica analógica, fotografei em cor e em preto branco (p&b), com diferentes resultados de textura e tonalidade, que variavam de acordo com o tipo de câmera e filme escolhido. Estes aspectos assim como o desgaste pelo uso de filme vencido ou pelo tempo de revelação da fotografia, são imitados com efeitos digitais em diversos programas e aplicativos para aparelho celular, tablet e

também para computador. Testei alguns como parte dos experimentos da pesquisa para simular outras nuances estéticas ampliando as possibilidades de avaliação das combinações analógicas disponíveis (velocidade e sensibilidade dos filmes em cor e p&b).

Para simular o efeito analógico, alguns aplicativos têm por base o tipo de câmera, de filme ou uma combinação de efeitos (vinheta, envelhecido, noir, etc.). Os que criam o efeito a partir das características do filme 35 mm, ajudaram a simular algumas possibilidades estéticas como: o tipo de granulação dos filmes p&b para ISO mais alto e a saturação das cores de acordo com a marca e o ISO dos filmes coloridos. Esse tipo de análise foi especialmente útil porque todas as câmeras usadas na pesquisa são de modelo amador e artesanal, sem o mecanismo de regulagem da exposição de acordo com o valor do ISO, por exemplo. O aplicativo que foi mais efetivo para esse tipo experimento está disponível em uma página na internet chamada Film Emulator,⁸ criada por Jonas Wagner.⁹ Ele pode ser acessado de qualquer equipamento com conexão com a internet. Além de uma grande opção de efeitos com diferentes tipos filme, é possível fazer ajustes básicos na imagem, antes ou depois da aplicação do filtro e salvar a imagem editada para o aparelho ou computador.

Avaliação das experiências

Para assimilar a linguagem poética urbana na linguagem documental de crítica ao urbanismo reuni – de acordo com o tipo de câmera e de filme – e sistematizei os resultados que tinha conseguido nas etapas anteriores. A próxima etapa foi um estudo comparativo onde das características que dariam corpo à abordagem crítica desejada e que se construiriam também na escrita do trabalho. Segue abaixo uma breve sistematização do conjunto de experimentos realizados:

Tipos de câmera usadas



Figura 5 (A, B, C)
5A: Câmera Diana F+, sem lente na versão pinhole (lente no lado direito da câmera); 5B: Jornal A Tarde. Praça Castro Alves, Salvador. Filme Konika Monochrome VX400, p&b, vencido em 2007, data da foto 2011; 5C: Foto em dupla exposição. Rua Santa Tereza, Salvador. Filme Kodak Ultramax, ISO 200, cor, vencido em 2009, data da foto 2012.



Figura 6 (A, B, C)
6A: Câmeras pinhole feita de caixa de fósforo, um com janela oval e a outra com janela retangular; 6B: Praça da Sé, Salvador. Filme Konika Monochrome VX400, vencido 2002, pinhole de janela oval, data da foto 2014; 6C: Praça da Sé, Salvador. Filme Konika Monochrome VX400, vencido 2002, pinhole de janela quadrada, múltipla exposição (à noite e no poente), com filme rebobinado da pinhole com janela oval, data da foto, 2014.

⁸ Endereço da página: <<https://29a.ch/film-emulator/>>

⁹ Engenheiro de software que mora em Zurique na Suíça. Página de outros trabalhos de Jonas Wagner. <<https://29a.ch>>.

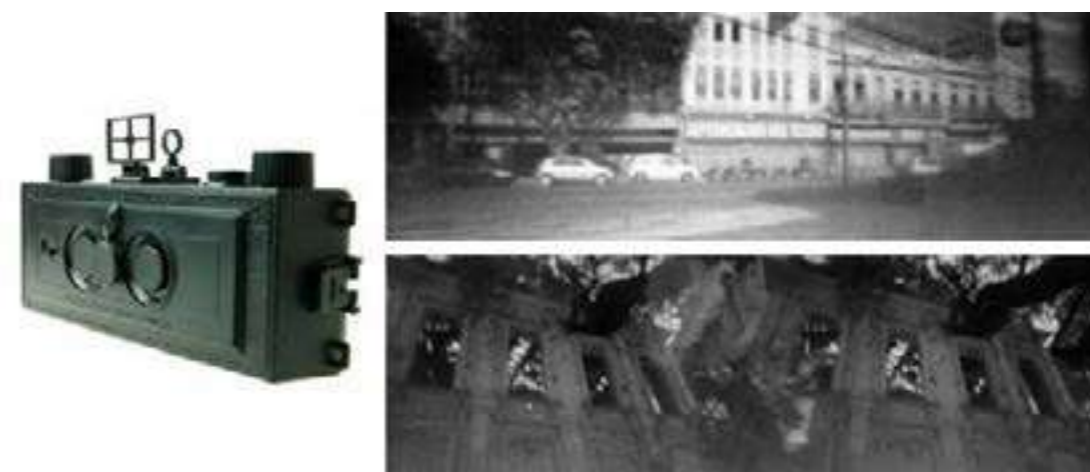


Figura 7 (A, B, C)
7A: Câmera pinhole Recesky, para filme 35 mm, com janela padrão e panorâmica e três orifícios independentes de entrada de luz, sendo dois deles sincronizáveis por um obturador único; 7B: Avenida Sete de Setembro, Salvador. Filme Konika Monochrome VX400, vencido em 2007, data da foto:2013; 7C: Rua Nova de São Bento, Salvador. Filme Konika Monochrome VX400, vencido em 2007, data da foto 2013.

Tipos de filme usados



Figura 8: Monólogo do espaço urbano vernacular. Rua da Misericórdia, data da 2015. Teste com o filme colorido Centuria 800, vencido em 2006. Ajuste de exposição aumentando em um ponto a abertura ideal indicada no filme. Câmera Recesky.



Figura 9: Monólogo do espaço urbano vernacular. Praça Castro Alves, Edifício Jornal A tarde, data da foto 2015. Teste com o filme Monochrome VX 400, vencido em 2002. Ajuste de exposição aumentando em dois pontos a abertura ideal indicada no filme. Câmera Diana F+.

Nas duas primeiras etapas da pesquisa, os principais filmes usados foram o Centuria 800 (lote vencido em 2006) e o Monochrome VX400 (lote com filmes vencidos entre 2002 e 2007). Além desses, foram usados também lotes menores dos seguintes filmes: AGFA 200, cor, vencido em 1995; Mirage 100, cor, vencido em 2004 e Ferrania Solaris 100, cor, vencido em 2002.

O Monochrome é um filme preto e branco especial, revelado no processo CNK-4 ou C41 – o mesmo processo químico que se usa para revelar os filmes coloridos. Este filme não é mais fabricado. Nas fotos, suas características originais ficaram alteradas com relação ao contraste e a granulação (natural dos filmes mais sensíveis), e do maior tempo de exposição necessário para compensar a perda da sensibilidade original (400) e o uso de câmeras pinhole. Nesta compensação, usei o tempo de abertura como se fosse para um filme de sensibilidade entre 100 e 200, a depender da hora, da luz disponível e do efeito desejado. Este tempo nas fotos apresentadas, variaram entre 3 e 10 segundos, pois a maioria delas foi feita durante o dia e algumas de frente para o sol. Poucas fotos foram tomadas em exposições mais longas (como na figura 8C, acima).

Em alguns testes, perdi rolos inteiros, até encontrar um valor médio para exposição de acordo com o tempo passado da validade do filme, as condições médias de luz que trabalhava (em torno do meio dia, que é a hora mais intensa de circulação de pessoas no cotidiano do Centro da Cidade) e a sensibilidade. Nos filmes coloridos por terem e melhor latitude de exposição¹⁰ esse ajuste foi menor. Tomando como base o guia de exposição que vem na própria caixa do filme, que é similar a guia de abertura que vem nas câmeras usadas, com as figuras que mostram valores de exposição entre ensolarado e o sem sol (com nuvens cobrindo o sol ou à noite).

Entre os filmes vencidos, o Monochrome, foi o que melhor respondeu, de forma técnica e estética, ao uso em condições mais variadas de luz, entre o meio dia e o final de tarde. Além disso, por ser p&b, ofereceu um contraponto importante para as imagens coloridas usualmente produzidas sobre o CHS. Encontrei num pequeno lote deste filme no estoque de uma loja rua Chile (CHS) e trabalhei com ele até o início de 2017, quando terminou o estoque.

¹⁰ De forma bem sucinta diria que latitude de exposição é a faixa de variação com que um filme suporta condições de maior ou menor exposição a luz, podendo suportar, provocar ou evitar a depender dessa faixa e da exposição feita, áreas mais escuras, subexpostas ou áreas mais claras, superexpostas, comprometendo ou não a qualidade da imagem.

Estudo comparativo: mesmo lugar fotografado com diferentes técnicas



Figura 10 (A, B, C, D): Igreja da Barroquinha.
10A: Câmera de celular, s/filtro, data da foto 2016; 10B: Câmera Diana F+, filme Lomography Color Negative, 120mm, vencido em 2010, s/tratamento, data da foto 2011; 10C: Câmera Diana F+, filme Ferrania Solaris 100, 35 mm, cor, vencido em 2002, s/tratamento, data da foto 2011; 10D: Câmera Diana F+, filme Monochrome VX400, 35 mm, p&b, vencido em 2007, s/tratamento, data da foto 2011.



Figura 11 (A, B, C, D): Cidade Baixa a partir do mirante da Praça Castro Alves.
11A: Câmera digital, Panasonic DMC-LZ s/tratamento, data da foto 2014; 11B: Câmera de celular, c/filtro, data da foto 2016; 11C: Câmera Diana F+, filme Monochrome VX400, 35 mm, p&b, vencido em 2007, s/tratamento, data da foto 2011; 11D: Câmera Diana F+, filme AGFA 200, 35 mm, cor, vencido em 1995, s/tratamento, data da foto 2014.



Figura 12 (A, B, C, D): Edifício Oceania, visto pela Praça Castro Alves.
12A: Câmera digital, Panasonic DMC-LZ, s/tratamento, data da foto 2014; 12B: Câmera pinhole de caixa de fósforo, filme Monochrome VX400, 35 mm, p&b, vencido em 2002, múltipla exposição no mesmo filme com janelas em formato diferente (oval e retangular) s/tratamento, data da foto: 2014; 12C: Câmera Diana F+, filme Monochrome VX400, 35 mm, p&b, vencido em 2007, s/tratamento, data da foto 2011; 12D: Câmera Diana F+, filme AGFA 200, 35 mm, cor, vencido em 1995, s/tratamento, data da foto 2014.

Antipostal, uma linguagem estética fotográfica

O resultado das experiências me pareceu uma contra-fotografia do Centro Histórico. Ao refletir sobre como trabalhar sobre os aspectos técnicos que melhor imprimiam essas características para, a partir deles, estruturar o documentário fotográfico, surgiu um paralelo com o projeto Cartões antipostais do fotógrafo Boris Kossoy. Assim a ideia de uma contra-fotografia do centro turístico da cidade foi inicialmente nomeado como uma anti-fotografia desse espaço, mas depois ganhou sua síntese com a palavra antipostal. Boris Kossoy, realizou este projeto na década de 1970, fotografando diversas cidades do Brasil, inclusive Salvador. O resultado do trabalho ele descreve como fotografias “que foram apresentadas na época como cartões ‘antipostais’ do país, com a intenção de fazer uma abordagem crítica das cidades, não exatamente identificadas com a ideologia dos tradicionais cartões-postais” (KOSSOY, 2010, p. 23).

Sendo Salvador uma cidade identificada com essa ideologia e sobre a qual se tem produzido os mais variados discursos – onde o Centro Histórico é um importante catalisador – entendi que era necessário reforçar a abordagem crítica na linguagem estética do ensaio, mas sem se prender aos parâmetros técnicos convencionais de produção de imagens, cujo equilíbrio estético é determinado dentro de padrões normativos de qualidade fotográfica definidos para outros fins que não os deste trabalho.

O trabalho de Kossoy, mesmo com as abordagens diferenciadas e questionadoras sobre o que é registrado como cartão postal das cidades, segue esse padrão. Ou seja, ele problematiza a partir apenas do referente não incluindo a forma de registro em seu questionamento, o que atende a seu propósito.

No caso desta pesquisa era necessário ir além, pois mesmo com personagens, ângulos e recortes de cena, diferentes daqueles usualmente escolhidos como referentes para os cartões-postais, as fotografias poderiam não proporcionar o deslocamento mais radical que desejado, tencionando os atributos postal e antipostal, ou fotográfico e antifotográfico, levando as imagens produzidas para novos e campos de percepção e discussão. Deste modo, aliado a escolha de outros elementos relacionados ao referente, selecionei os resultados fotográficos que apresentavam a impressão mais atemporal e subjetiva nas imagens. Essa atemporalidade e esta subjetividade seriam o primeiro impacto para deslocamento do espectador dos estigmas presentes na relação da sua própria subjetividade com o mundo, com este espaço em particular e com espaços turísticos e/ou marginalizados em geral. Em resumo a fotografia antipostal teria o papel de: destituir a imagem de uma sensação de presente, de contemporaneidade, mas sem levar a um determinado passado ou futuro; borrar a percepção ancorada no repertório de registros pessoais ou imaginários, onde o espectador busca logo no primeiro momento, o que lhe é familiar sobre aquela imagem.

Reunindo essas características, para a linguagem estética fotográfica já chamada antipostal – além das novas abordagens sobre o referente – foi adotado o seguinte conjunto técnico: câmera pinhole panorâmica Recesky, filmes p&b 35 mm com data de validade vencida entre 2002 e 2007. O formato panorâmico foi especialmente explorado, pois a maior amplitude de imagem, permite uma abrangência incomum da paisagem. O filme p&b, por ser menos usual nas imagens feitas atualmente para cartão-postal, também contribuiu para o efeito desejado de deslocamento temporal.

Estes recursos contribuíram para que, imagens contemporâneas de uma região que é cartão-postal da cidade, pudessem ser vistas e interpretadas, deslocadas do seu contexto visual e dissociadas das relações que normalmente têm com o imaginário turístico, como cenário ensolarado, colorido e vibrante, mas também dissociada de um outro imaginário, que está no polo oposto, que é de lugar de ruínas e decadência. Essas duas imagens e seus códigos, de fato existem como realidade percebida e vivida, mas a produção predominante de imagens para o imaginário do lugar, reforça, mascara e distorce os aspectos representados entre esses dois polos, como o fazem também para os discursos produzidos sobre e a partir do Centro Histórico. Assim proporciona-se ao observador, outras condições para a possibilidade deste “investigar esse código até reencontrar o referente.” (MACHADO, 1984, p. 159)

Outra característica que contribuiu para a linguagem estética que pesquisamos, foi a produção dos positivos via escaneamento manual e doméstico. No laboratório todos os negativos da pesquisa são apenas revelados – tornando-se insensíveis à luz. O processo é concluído em escâner fotográfico de porte doméstico com chassi para negativos de 35 e 120 mm. Desse modo foi possível um controle maior sobre o resultado final da revelação deixando-a com todas as características do conjunto de recursos adotados, sem pós-produção ou tratamento digital. Abaixo, algumas imagens antipostais resultados deste trabalho de pesquisa.

Cada elemento usado na produção dessas imagens representa e insinua diferentes tempos, pessoas, histórias e espaços dentro do recorte de cada foto, criaram um mosaico de temporalidades e sensações que abrem para o paradoxo de serem imagens contemporâneas com estética de imagens atemporais, como prefiro. Nada mais adequado para um centro histórico que é um grande conjunto de séculos entre congelados (tombados) e o século de agora em permanente atualização.



Figura 13: Praça Municipal, 2016



Figura 14: Praça Castro Alves, 2016



Figura 15: rua Chile, 2016



Figura 16: Ladeira da Montanha, 2017

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24ª edição. São Paulo. Edições Loyola, 2014.

HEDGECOE, John. *O novo manual da fotografia: guia completo para todos os formatos*. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2005.

KOSSOY, Boris. *Boris Kossoy: fotógrafo*. Casac Naif/ Imprensa Geral do Estado de São Paulo/ Pinacoteca. São Paulo, 2010.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO – Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. 2007. 172 fl. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 01/09/2013.

RENNER, Eric. *Pinhole photography. From Historic Technic to Digital Application*. 4ª ed. Focal Press, 2009. Disponível em: <https://issuu.com/estenopec/docs/pinhole_photography_from_historic_t/267>. Acesso em: 14/08/2014.

SANT'ANNA, Marcia. *A recuperação do Centro Histórico de Salvador: Origens, sentidos e resultados*. Salvador, Revista RUA nº 8, 2003.

UMA LUZ QUE NUNCA SE APAGA

Thiago Brum¹

Resumo

Para se pensar o cotidiano é preciso vê-lo, mas como prestar atenção aos detalhes de algo que já se tornou banal diante do movimento que rege nossas vidas? Poderia a arte estar presente num ato tão simples como o de caminhar pela rua? Neste texto, trago reflexões sobre essas questões, me utilizando da história de uma luz que nunca se apaga para discorrer sobre o pensamento de que as constantes transformações sofridas ao longo das nossas vidas podem ser usadas como uma ferramenta do olhar. Palavras-chave: visão, movimento, memória.

Abstract

In order to think about the daily, we must see it, but how to pay attention to the details of something that has already become banal in the face of the movement that governs our lives? Could art be present in an act as simple as walking down the street? In this text, I bring reflections on these questions, using the story of a light that never goes out to reflect on the thought that the constant transformations undergone throughout our lives can be used as a tool to look.

Keywords: vision, movement, memory.

Introdução

Quando eu era criança, acreditava que existia alguém que, no final da tarde, apertava um botão e ligava todas as luzes dos postes nas ruas, esse cara olhava pela janela conferia se já era hora de apertar o botão de ligar ou não. Só depois de muitos anos eu descobri que as luzes são fotossensíveis e ligam sozinhas quando a luminosidade fica baixa, o que por um lado é legal, a tecnologia pode ser legal, mas por outro, a figura da pessoa que aperta o botão existiu somente na minha cabeça.

Assim, fui aprendendo que a cidade tem sua própria vontade, suas próprias forças em constante transformação, Deleuze e Guattari (2005) falam sobre como usamos nossas casas para criar uma espécie de território seguro, protegido das forças do caos que operam o mundo exterior, nos escondemos atrás de paredes, muros, sons e cheiros familiares. Sendo assim, entrar em contato com a cidade pode ser uma forma de se expor a tais forças, desbravar um território que opera em um outro ritmo, que nos muda, altera a batida que rege as nossas vidas e nos permite ver de outra forma, estarmos atentos. Essa quebra de ritmo é como levar um susto, o coração dá um pulo, quase sai pela boca e volta para o seu lugar, batendo em outro tempo, e por consequência tudo muda.

Onde eu quero chegar né galera? Eu me pego constantemente falando de Uruguaiana, a cidade onde eu nasci e cresci, como, desde que saí de lá, muitos anos atrás, a cada visita eu percebo que eu e a cidade estamos em uma crescente falta de sintonia. Uruguaiana é uma cidade pequena, que flui no ritmo de cidade pequena, as casas desbotam com o passar dos anos e as ruas parecem cada vez menores e mais estreitas, nada é igual a anos atrás, nem eu nem a cidade.

Nas últimas férias eu pude visitar a minha cidade novamente, digo minha, mas não me pertence, eu carrego comigo fragmentos dela, lembranças, cores e cheiros que dão as caras quando querem. E foi caminhando pelas ruas de Uruguaiana sob um sol escaldante que eu vi um poste de luz em pleno funcionamento, uma árvore cresceu logo ao seu lado e envolveu toda a parte onde fica a lâmpada, a deixando constantemente no escuro, e assim, constantemente ligada. Uma luz que nunca se apaga graças a essa relação simbiótica que se desenvolveu entre o poste e a árvore. Vendo isso eu decidi que queria registrar o fenômeno, tirar uma foto, escrever um texto, fazer arte. Passei por lá muitas vezes, sempre lembrando que a foto precisaria ser tirada logo, afinal a lâmpada poderia queimar ou alguém poderia cortar a árvore, mas a foto nunca foi tirada, a lâmpada não queimou e a árvore não foi cortada. É sobre isso que eu gostaria de falar para vocês, sobre uma foto que nunca tirei, sobre essa luz que nunca se apaga, que vai brilhar até dar o seu último suspiro, numa cidade que deixei para trás.

No entanto, antes de começarmos eu gostaria de tirar algumas coisas do caminho. Como você deve ter percebido nesse texto eu uso a primeira pessoa. Essa é uma escolha consciente, e aceita dentro do campo das artes visuais, baseada no fato de que as experiências aqui retratadas partem da minha vivência e também de um processo de experimentação artística que está sempre em transformação. Desta forma, este texto não fala sobre um processo finalizado, Lancri (2002), diria que ele parte na verdade de um meio, sai da minha produção artística e vai de encontro aos referenciais teóricos que permeiam a permeiam, a alimentando e se alimentando dela. Um objeto de estudo que está em processo e que vai se construindo juntamente com os pensamentos teóricos que o cercam.

Paisagem

Ontem eu abri a porta de casa e a rua estava em total silêncio, foi impossível a não perceber, olhar bem para os dois lados enquanto tentava entender o porquê esse dia

¹ Graduando em Artes Visuais pela UFPEL, é formado em Administração pela PUC-RS e possui especialização em Finanças, Controladoria e Auditoria pela FSG, atualmente atua nos grupos de pesquisa Patafísica e Lugares Livro, ambos vinculados a Universidade Federal de Pelotas.

era diferente dos outros, uma pequena alteração, que não era nos prédios, nem nas cores e nem na iluminação. Isso fez com que eu parasse e olhasse a cidade com outros olhos, me fez ver as mesmas cores nos mesmos prédios e sob a mesma luz de uma forma totalmente nova, em silêncio. Dias (2008) lança ao leitor uma pergunta: “O que se produz entre o olhar e o espaço cotidiano, urbano ou não, para que esse último possa ser percebido como paisagem?” Para a autora, é na pressa, no movimento constante do dia a dia que perdemos o contato com o mundo que nos cerca, e assim, ele se transforma em paisagem, é no ver e rever e ver novamente que o espaço urbano passaria a se tornar invisível, meio de passagem para nossos corpos e mentes sempre em movimento, deixando de perceber os detalhes corriqueiros que nos cercam.

Deleuze e Guattari (2005), dizem que na rua, ou nos espaços que não controlamos, fora dos ninhos que construímos, existe o caos. Porém, o caos não é a ausência de ordem, de ritmo, pelo contrário, nas ruas operam todos os ritmos que ali são possíveis de existir, todos agindo uns sobre os outros. Assim, cada pessoa, cada prédio e até as cidades têm os seus próprios ritmos com os quais nos habituamos com o tempo, e assim, nosso próprio ritmo passa a se misturar e a se confundir com os ritmos com os quais nos relacionamos. Nosso cotidiano passa a fazer parte de nós, se torna invisível pois passamos a caminhar no mesmo compasso, vemos ao nosso redor elementos que temos como nossos, passamos a pertencer, e por consequência os lugares também passam a nos pertencer um pouco.

Mas então, como ver nosso cotidiano com novos olhos? Como voltar a perceber os pequenos detalhes corriqueiros que deixamos escapar quando nossa visão e nossos corpos estão tão imersos no ambiente que nos cerca?

Movimento

Jorge Drexler, em sua música “movimiento” (2017) fala sobre como somos uma espécie em constante movimento, que percorre grandes distâncias às vezes a procura de algo novo, novas pastagens, novas relações, novos corpos. Mudança assusta. Muitas vezes na minha vida já me peguei pensando que se encontrasse o Thiago do passado iríamos acabar brigando. Quando criança eu chorava com facilidade e ao menor sinal de não conseguir o que eu queria eu corria e me escondia por horas para ver se fazia alguém mudar de ideia, nunca funcionou. Na adolescência eu acreditava que o meu gosto musical era o melhor, eu era um sujeito chato. Esses e tantos outros Thiagos ocuparam esse corpo ao longo dos anos, quem sabe daqui a alguns anos eu ache o Thiago de hoje um cara chato, que escrevia sobre como era uma criança chata e assim por diante. Eu disse tudo isso para aqui no final deste parágrafo citar o Stuart Hall (1997) quando ele diz que a nossa identidade é continuamente transformada a partir da nossa relação com os sistemas culturais que nos rodeiam, a ideia de uma identidade fixa e imutável é uma ilusão, ou seja, o número de Thiagos que vão existir é mais ou menos proporcional com a quantidade de relações que eu fizer com o mundo, um ser em constante movimento.

E é na transformação que podem estar as respostas que estamos buscando, Kathryn Woodward (2000) diz que a identidade se dá de forma relacional, mas não vendo o que já conhecemos, caminhando no mesmo ritmo no qual seguimos nossas vidas, mas sim vendo o diferente e experimentando outras culturas, outros ritmos. Dessa forma somos capazes de olhar para nós mesmos por outro ângulo, passamos a questionar o que faz parte do nosso ser. A anos atrás, quando fui embora da cidade de Uruguaiana, o lugar onde nasci e vivi até meus vinte e poucos anos, eu passei a ver em mim características de alguém que vinha de lá, da fronteira. No entanto, quando pude voltar lá pela primeira vez eu percebi que a cidade já não era mesma, e eu não era o mesmo, as ruas estreitaram, algumas casas mudaram de cor e outras apenas desbotaram. Os cabelos

dos meus pais cada vez mais brancos, tudo não novo, mas diferente, algo que eu mal notaria se não tivesse ido embora. Um descompasso que com o passar dos anos só se intensificou, assim como a saudade de algo que não existe mais. O que carrego daquela cidade que deixei para trás são memórias, fragmentos de cores, cheiros e sons que mesmo que ainda estejam lá, não são mais os mesmos.

...só percebemos os corpos exteriores enquanto eles nos afetam, só percebemos nosso corpo enquanto ele é afetado, percebemos nossa alma através da ideia de afecção. Aquilo que chamamos de “objeto” é apenas o efeito que tem um objeto sobre nosso corpo; aquilo que chamamos de “eu” é apenas a ideia que temos do nosso corpo e da nossa alma, enquanto sofrem um efeito. Aquilo que é dado se apresenta aqui como sendo a relação mais íntima e a mais vívida, e também a mais confusa, entre o conhecimento dos corpos, o conhecimento do corpo e o conhecimento de si. (Deleuze, 2017, p. 131)

E foi a partir dessa experiência que passei a notar cada pequeno detalhe de uma cidade que me pertence não pertencendo mais, uma cidade que vejo porque deixei de ver, Dias (2008) define essa experiência como fissura, o rompimento entre o tempo da rotina e a instalação de um tempo de um certo ponto de vista, um novo ritmo onde o espaço cotidiano ganha matéria, relevo, e assim se eleva diante de nossos olhos, ganhando novos significados e um novo sistemas de pesos e importâncias.

Meus trabalhos

Tradicionalmente quando vou visitar mais pais, o meu pai me espera com algum serviço para fazermos. Nas férias de 2017 meu trabalho foi limpar um terreno totalmente tomado pelo mato, algo que para meu pai é um processo natural, as plantas crescem e devem ser cortadas, e eventualmente voltam a crescer. Uma tarefa banal, que provavelmente seria realizada por algum moleque da vizinhança em uma ou duas tardes. Porém a minha relação com esse trabalho acabou se tornando uma experiência para os sentidos, uma oportunidade de me conectar com a terra, ouvir os seus sons e sentir os seus cheiros, Dias (2008) poderia definir essa experiência como um se aproximar para habitar, para olhar no comum, no espaço corriqueiro, a diferença. Para a autora o ato de retratar uma experiência banal de uma maneira poética é uma forma de fornecer novos sentidos, nos fazendo ver e rever um detalhe qualquer, detalhe esse que pode nos suscitar o desejo de ver, direcionando a nossa visão ao cotidiano. E dessa experiência surgiu um pequeno zine, chamado “Carpir um Lote” (Figura 1), que relata a minha experiência através de desenhos e pequenos textos que falam um pouco das coisas que vi, pensei e senti durante o processo.

Foi a partir de “Carpir um Lote” que resolvi começar a retratar com meus desenhos e com as poucas palavras que escrevo a minha relação com o cotidiano das cidades nas quais vivi. Não é interessante pensar na possibilidade de que podemos ser arte a todo o instante? Que muito do que vemos e vivemos pode já ser arte neste exato momento? Ferverza (2006), através de uma série de questões nos coloca em posição de questionar as fronteiras da arte e a sua presença no nosso cotidiano.

Então, existiria a possibilidade de que fôssemos arte neste instante? E talvez não somente aqui e agora, mas amanhã no início da tarde, ou ontem ou anteontem dentro de um ônibus ou no meio de um trabalho? Haveria a possibilidade de pensar que seria arte o gesto de levantar hoje pela manhã, sentir o cheiro do café, de abrir a janela? Mas, também, por que não, o caminhar pela rua, observar o verde da grama na praça, escutar alguém que assobia sentado num de seus bancos e a cidade onde ele se encontra? Haveria a possibilidade de que fosse arte mesmo um gesto ou um estado de indefinição? (Ferverza, 2006, p.83)

O zine “Carpir um lote” surgiram outros trabalhos voltados a olhar para o cotidiano como um meio em constante transformação, o zine “Trinta” (Figura 3), de 2018, acom-

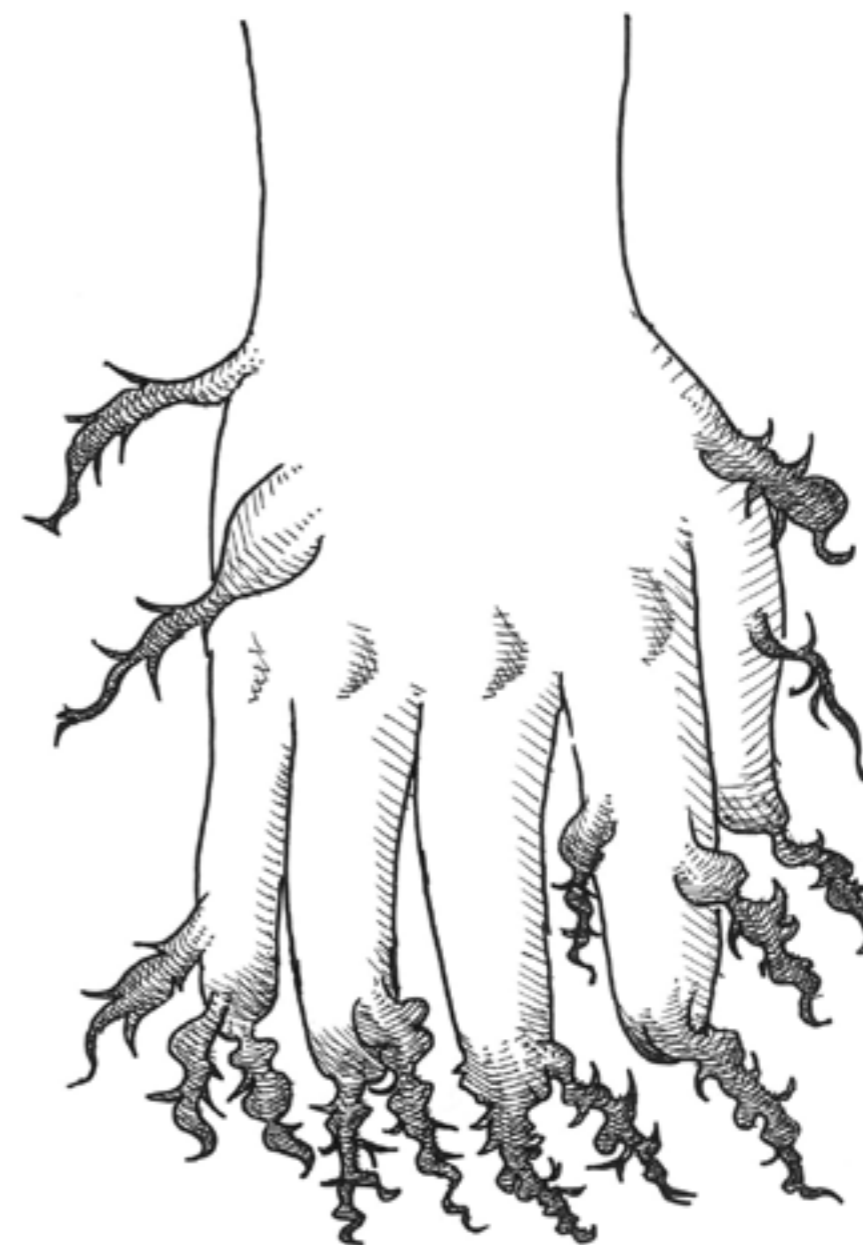
panha o reflexo de um personagem no espelho ao longo de sua vida, vendo o seu corpo como objeto de transformação. Dias (2008) nos fala sobre como os detalhes podem ser micro-eventos que inquietam à nossa maneira de ver, que transformam o espaço cotidiano em espaço viajante, nos fazendo ver o imprevisível no previsível, fixar a atenção para além dos contornos já conhecidos. Assim, as pequenas transformações diárias que vemos no espelho aos poucos vão acumulando e transformando nossos corpos lentamente, de forma que mal percebemos as mudanças até que elas tenham se acumulado por algum tempo.

O que meus trabalhos questionam é como conceber uma paisagem quando o olhar chega ao seu limite e que, então, somos convidados a explorar um continente cego? A partir dessa ausência, dessa falta, adentramos em zonas enevoadas e imprevisíveis, entramos nas dobras do dia e da noite, da visão e da invisão. Se o nosso mais íntimo desejo é nunca deixar de ver, ver paisagem na minha prática artística seria ocupar a outra margem do rio, seria ajanelar o espaço da rotina para olhar, olhar no cotidiano lá onde aparentemente não haveria nada para se ver. (DIAS, 2008, p. 139)

CARPIR UM LOTE



Figura 1: Thiago Ribeiro – Capa - “Carpir um Lote” – Zine, 12,5 x 15 cm, 2017. (Fonte: Acervo Pessoal)



Eu podia sentir nas mãos a terra se
abrir e as raízes se partindo

Assim como eu, que constantemente mudo e me transformo, essas memórias e pensamentos mostrados nos zines deixam de fazer parte da realidade de onde eles foram recortados, viram fragmentos, que segundo Calabrese (1987), são pedaços deslocados de um todo que não pode mais ser completado, que está ausente, foi quebrado e só pode ser reconstituído através de hipóteses, de um sistema de presenças. Uma ideia que pode ser reforçada por Hall (1997), quando nos fala sobre fragmentação estrutural que as identidades sofrem na modernidade, onde as relações de pertencimento se tornam cada vez mais complexas e múltiplas. Essas memórias não são mais parte de lugar algum, os lugares é que fazem parte delas, assim como fazem parte de mim, nenhuma delas é a minha casa, eles são na verdade a minha bagagem, parte de um sujeito em constante movimento, um sujeito que, como diz Drexler (2017), pertence um pouco a todos os lugares, e todos os lugares lhe pertencem um pouco.

Figura 2: Thiago Ribeiro – Página - “Carpir um Lote” – Zine, 12,5 x 15 cm, 2017. (Fonte: Acervo Pessoal)



Conclusão

Na rua dos meus pais em Uruguaiana não se usa a calçada, as pessoas caminham pelas beiradas das ruas, perto do meio-fio e foi dessa posição que eu vi um poste de luz envolto pela copa de uma árvore, sua lâmpada queima produzindo aquela luz alaranjada que estamos acostumados a ver cobrindo a cidade a noite. No mesmo instante eu lembrei de um menino andando por essa mesma a rua muitos anos atrás, era uma noite de verão, ela parava em baixo de cada poste de luz e ficava ali alguns segundos, logo a luz apagava. Nessa noite ele me explicou que apontando uma caneta laser para a luz do poste ela pensa que já é dia e se apaga, nem eu nem ele conhecíamos o termo fotossensível. E naquele momento eu estava ali, vendo exatamente o contrário acontecer, a luz do poste brilhava a despeito de toda a luminosidade produzida pelo sol.

Deleuze e Guattari (2005) nos falam sobre como na rua opera o caos, um turbilhão de ritmos acontecendo ao mesmo tempo, e em meio a esse caos estavam a árvore e poste, trabalhando em conjunto para criar um território somente deles, e transformando o tempo da cidade à sua volta. Meu único registro desse fenômeno é o texto que você está lendo agora, não tirei nenhuma foto, tentei e não consegui desenhar aquilo da forma que eu via. Ferverza (2006) nos atenta para a possibilidade de existir arte a todo instante, e no momento em que parei minha caminhada naquela tarde diante de uma luz que teimava em continuar acesa, eu digo que vi arte. E “ver” talvez seja a palavra chave de toda essa questão, ver exige perspectiva, movimento. E movimento é transformação, é deixar outros ritmos se cruzarem o nosso próprio, é mudar o mundo à medida que ele nos muda, evitando a estagnação do nosso olhar, os permitindo encontrar no nosso cotidiano momentos de arte que de outra forma deixaríamos escapar.

Referências Bibliográficas

CALABRASE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

DIAS, Karina. *Notas Sobre Paisagem, Visão e Invisão*. Revista Visualidades, Universidade Federal de Goiás, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o Problema da Expressão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, FELIX. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005

DREXLER, Jorge. *Movimiento*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=llGRyRf7nH4>> Acessado em: 29/07/2018

FERVENZA, Hélio. *Limites da arte e do mundo: Apresentações, inscrições, indeterminações*. ARS. São Paulo, v. 4, n. 8, p. 82-91. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural da Pós Modernidade*. 10ª ed. São Paulo: DP&A. 1997.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre A Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (orgs). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002. Cap. 1, p.15-33.

WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart; DA SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap.1, p.7-55.

PRECISO DE UM TÍTULO, MAS SÃO 04h13min

atravessamentos da maternidade em uma autora de teatro

Pamela Fogaça Lopes¹

Resumo

Durante a disciplina Desenho do Corpo, o Corpo que Desenha, do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), fomos instigadas a elaborar uma produção artística sobre o Corpo. Minha colega Alice Braz e eu criamos um registro áudio visual intitulado CORPOMÃE, que teve como impulso os entrelaçamentos entre a maternidade, a academia e nossas atuações enquanto artistas. Exercito nestas páginas uma escrita afetiva que me faz levantar as emergências anteriores a este processo, que me levaram a questionar os atravessamentos deste corpo que gerou, que cria uma criança, uma pesquisa e em teatro.

Palavras-chave: autoria feminina, treinamento da atriz, maternar.

Abstract

During the Body Drawing, The Body That Draws, of the master's program in Visual Arts at the Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), we were incited to create an artistic production about the Body. My colleague Alice Braz and I made an audio-visual record entitled CORPOMÃE (MOTHERBODY), which had as an impulse the interlacings between motherhood, the academy and our performances as artists. I exercise on these pages an affective writing that makes me bring up emergencies prior to this process, and that led me to question the crossings of this body that generates and creates a child, a research, and in theater.

Keywords: Female author, actress' training, mothering.

De onde vem esse desejo de desvela-se?

Uma imagem. A mulher segura uma criança em seus braços, o bebê deve ter uns 3 meses e ela, que imagino ser sua mãe, uns 25 anos. Penso que a mulher é a mãe da criança porque sua blusa está um pouco aberta. Parece que ela vai levar o bebê ao seio para amamentá-lo. Há algo em sua expressão, seus cabelos presos, suas mãos que pousam tranquilas e seguras e seu olhar carinhoso sobre o bebê, que automaticamente reconheço como "maternal". Sinto-me dentro deste quarto onde as texturas são macias e quentinhas e o tempo está um pouco ralentado, como se todos os gestos fossem cuidadosos para respeitar o silêncio. Não posso parar de me projetar neste cenário, de imaginar meu rosto no rosto desta mulher.

Acabo de descrever minhas percepções sobre a pintura *Young Mother*, do artista impressionista francês Pierre Renoir. Tentei recordar meus pensamentos, durante a gravidez, enquanto via esta representação exposta em um pôster pendurado no consultório de minha obstetra, esta imagem e outras foram surgindo em minha memória enquanto eu aguardava o atendimento: Porque eu presumo que ela é a mãe da criança? Porque reconheço as características que o quadro apresenta como maternas? E no agora: A tal "mulher" tem algum ofício? E se ela fosse professora? E se fosse atriz? E se fosse professora e atriz como eu? Onde vão parar todos os meus movimentos naquele gesto contido e atento que é a amamentação? Onde estão as estudantes mães e seus filhos? As atrizes mães? Quem são as artistas mães? Não conheço. Ou pelo menos, a atuação de uma profissional nestas áreas nunca tinha me chamado a atenção tendo como característica a maternidade, isso era uma informação vaga, até descolada do que se produzia. Quando essa informação chegava até mim, ela era carregada de um caráter de dificuldade, até mesmo de impossibilidade de atuação, muito diferente do pôster do Renoir ou de todas as imagens de benção, tranquilidade, ternura, que começavam a me bombardear. Para as professoras que conheço, por exemplo, ser mãe só aumentou as demandas, somaram-se os trabalhos domésticos aos profissionais. Neste sentido, também tive colegas que largaram os estudos e sei de atrizes que tiveram que deixar a profissão.

Esse escrito é um exercício inspirado na ideia de cartografia², construo o texto com afetos e imagens, tentando deixar, para além das palavras, registros sobre algumas das mudanças desde que eu disse na frente do espelho: - *estou grávida* e fiz um teste de farmácia, depois outro, e um exame de sangue para confirmar. E mesmo demorando um bom tempo para aceitar o que estava acontecendo, desejei e quis.

Neste período eu cursava o último semestre de Licenciatura em Teatro, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs). Ia começar o meu projeto de conclusão de curso que se principiava sobre o trabalho vocal com um grupo de atrizes em uma cena na rua. Gestar atravessou este processo e tudo o que eu fazia, foi no acolhimento dessas mulheres³ que pude encontrar para além da voz como vocalidade, *um lugar para se ter voz*, para pensar na criação pelo corpo feminino, em coletivo e em contato com a rua. Como propositora, busquei um sentir apurado em relação ao *Treinamento da Atriz*⁴

2 A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. (KASTRUP, 2007, p. 15)

3 As artistas: Fernanda Stürmer, Larissa Canelhas, Luana Camila Marasca, Naiara Banto, Nathalia Barp, Rafaela Giacomelli, também minha orientadora Tatiana Cardoso e minha mãe, Leda Maria da Silva Fogaça.

4 Treinamento da Atriz, termo de Júlia Varley, atriz do Odin Teatret.

¹ Atuadora e professora. Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (2017), com investigação acerca da voz, dramaturgia própria, criação em coletivo e práticas cênicas de rua.



e escolhi trazer para a construção um *mito que guiará*⁵ a cena: os acontecimentos do meu corpo de mulher, durante aqueles 5 meses de gestação, preparando-se para receber uma criança. Levei para a cena, de nome *Encantações*, uma figura Mãe-Guerreira, busquei nesta personagem e na dramaturgia, uma possibilidade de acesso para forças que nos coloquem ativas em nossas escolhas, atuantes sobre nossos corpos, neste processo que é gerar e parir uma criança. Amalgamando vida e arte esta mulher buscava enfrentar seus medos, sentir seu corpo, aceita-lo, amá-lo em seus movimentos, mutar, descobrir, estar para aquelas passagens. A foto anterior é do ato deste exercício, em uma cena onde a guerreira descobre a sua barriga e mostra-a ao público revelando estar grávida, sua entrega e coragem, de assumir que está gerando uma vida em meio ao caos, ao dilúvio e a morte. Essa cena leva ao público uma atriz grávida, à academia uma estudante grávida e aos participantes de *Encantações* uma figura grávida.

Escolho usar o termo *Treinamento da Atriz*, usado por Júlia Varley⁶ em seu livro *Pedras D'água – Bloco de Notas de uma Atriz do Odin Teatret*, tencionando o geralmente usado *Treinamento do Ator*. Já faz algum tempo que me encontrei com este livro, e foi a partir dele que comecei a me questionar sobre este ofício, dominado por uma teoria escrita por homens, grandes nomes da encenação e diretores. A partir das provocações de Varley, escrevo este texto em primeira pessoa e escuto a outras mulheres para construir este pensar, buscando visibilidade para o nosso fazer na arte e no teatro. Quando escolhi trabalhar com um grupo formado só por mulheres em *Encantações* e estando grávida, porque deveria me referir às nossas práticas como *Treinamento do Ator*? Não experienciei o treinamento da mesma forma, tive que colocar atenção sobre

5 O mito-guia é a narrativa que se cria em Mitodologia em Arte, conceito de Luciana Lyra: “Mitodologia em Arte, um complexo, que parte do si mesmo (o artista) para galgar o outro (a comunidade), que propõe uma arte de existência, destacando-a num patamar não só estético, mas ontológico, capaz de investigar a natureza do agir e dos modos de ser do artista, de desvelar suas potencialidades mais altas.” (LYRA, 2014, p.177)

6 Júlia Varley é atriz e mestra em teatro. Atua no Odin Teatret, e em vários projetos ligados ao grupo intercultural com sede na Dinamarca. É também uma das principais realizadoras da rede de mulheres no Teatro The Magdalena Project.

o que eu podia ou não fazer estando grávida, estudar como eu agia para poder acessar as potências trabalhadas em determinadas práticas. Escutar o corpo. Tive a percepção de que no trabalho, sobre si e em relação com a outra, estávamos mais entregues estando entre mulheres, talvez pela confiança em relação à exposição, ao toque e pelos temas que trazíamos serem aceitos, compreendidos, os acontecimentos já terem sido vivenciados por outras. Dávamos importância e espaço as nossas questões. Havia uma relação mais horizontal de escolhas sobre o roteiro, sobre os processos e exercitávamos as proposições de uma e outra. Mas experimentamos tensões ao nos colocarmos na rua, o que representávamos enquanto ocupávamos as margens do Rio Caí, na comunidade ribeirinha de Montenegro? Cantando canções, recolhendo objetos pelo chão, traçando movimentos pelo espaço, comendo na calçada, rindo e gritando. Pergunto-me quais cicatrizes e bloqueios, na vida e no exercício da arte, os corpos de mulheres tem que enfrentar frente a toda censura, a sexualização, ao corpo estampado, recortado, vendido e desenhado pelo masculino.

Essa tomada de posição e reivindicações primeiramente levantadas pelo feminismo são cada vez mais provocadas por diretoras, atrizes, teatrólogas, que falam em relação às questões de gênero, reconstruindo, por exemplo, a história da mulher no teatro que sempre existiu ativamente, só foi silenciada e escondida. Quem foram as mulheres do teatro brasileiro? Quem foram Maria Benedita de Queiros Montenegro, Eugênia Câmara, Adelaide Amaral, Estela Sezefreda, Ismênia dos Santos, Maria Clara Machado, Chiquinha Gonzaga?

Escrevendo sobre o trabalho da atuadora Tânia Farias⁷, em um artigo do caderno *Desmontagem* disponibilizado pelo grupo Terreira da Tribo, Letícia Virtuoso atenta para a importância das protagonistas femininas para as atrizes no teatro no Rio Grande do Sul. Ela explica que o processo de Tânia na desmontagem *Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência*, enquanto compõe suas figuras, é tecido por suas lutas, sua atuação política, suas expressões. No artigo, Letícia fala sobre o porquê Júlia Varley defende o termo *trabalho da atriz*, ela:

(...) afirma a importância de falarmos do teatro da atriz como trabalho da atriz, e não do ator, para que as mulheres, como mulheres, assinem seu trabalho ultrapassando as barreiras que a língua impõe. Diz que a atriz realiza ações, e ações tem o poder de mudar e transformar, afetar o mundo. Já o fazemos. As mulheres não são mais apenas facilitadoras de condições para que os homens criem, mas sim artistas, completas, complexas, criadoras, autoras e escritoras da mudança política e social. É hora de rompermos os instrumentos do nosso cativeiro, de rompermos com a sociedade patriarcal e construirmos história com as nossas palavras (VIRTUOSO, 2013, p.8,9).

A figura 2 é um registro de *performance* da multiartista Amanda Palmer⁸. Querendo criar a partir de seu corpo grávido de oito meses, ela criou uma plataforma onde incentivou que as pessoas trouxessem para doação livros infantis, enquanto ela fazia uma estátua viva em frente à biblioteca pública de Nova York. Seu corpo foi pintado, a metade direita, segurando uma espada, como se fosse uma estátua de bronze e a metade esquerda sua anatomia, seus músculos, ossos e seu feto, com essa mão segurava um *ukulele*. Buscando sobre artistas de teatro e performance que levaram a gravidez para a cena, descubro Palmer. Os elementos que ela traz em sua performance, a espada, a gravidez, os livros, o instrumento, me fazem pensar o quanto nós ainda temos que resistir por nossos corpos, por nossas crianças, nossa educação, pelo direito de fazer arte. E também, o quanto a arte e o conhecimento nos fortalecem

7 Tânia Farias e Letícia Virtuoso são atuadoras do grupo Ôi Nós Aqui Traveis, grupo de pesquisa e atuação residente em Porto Alegre, RS.

8 Mais informações sobre esta performance no site da artista: <http://amandapalmer.net/truth-and-consequences/>

nestas lutas, como um círculo que se encoraja. Recordo também a organização que mães e deputadas têm feito na cidade de Pelotas, onde vivo atualmente, para tornar as violências obstétricas crime, o quanto esse exercício sobre a maternidade me levou a materiais que falavam sobre parto, a informações sobre essas violências, sobre a ginecologia ser historicamente sexista, sobre cesáreas serem marcadas pelo médico sem dar escolha de um parto normal à mãe, sobre posições físicas que favorecem o parto e uma série de outros conhecimentos compartilhados entre mulheres.



Figura 2: Amanda Palmer "Truth and Consequences", "Verdade e Consequências", 20 de Agosto de 2016. Fonte: <http://amandapalmer.net/truth-and-consequences/> (Em: 25/10/2018)

Desejando continuar esse movimento de desvelo sobre a imagem da mãe, e sobre a voz no *Treinamento da Atriz*, ingresso como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Artes-Visuais na Universidade Federal de Pelotas, na cadeira de *Desenho do Corpo, o Corpo que Desenha*⁹. Já com minha filha Araúna com quatro meses e, no processo de amamentação, começo a frequentar o espaço da universidade levando-a para dentro da sala de aula. Começam aí novos enfrentamentos. Flavia Gripp Ribeiro problematiza a conciliação da vida acadêmica com a vida social das mulheres, estudando essa relação nas mães estudantes de Serviço Social com filhos de 0 a 12 anos de idade, apontando a necessidade das políticas públicas para estudantes brasileiras em sua monografia *Mães estudantes: desafios da maternidade e da permanência na Universidade enfrentados pelas alunas do Curso de Serviço Social da UnB*. Flavia traz alguns dados que afirmam que o perfil dos estudantes universitários está mudando:

Em 2010, o percentual de mulheres - de diferentes faixas etárias - no ensino superior, era maior do que o dos homens e, segundo dados do Censo 2000 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cerca de 8,81% de mulheres com idades entre 19 e 29 anos que cursam o ensino superior, são mães de filhos com idade entre 0 e 4 anos. (RIBEIRO, 2016, p.11)

Amamentar minha filha e leva-la para dentro do espaço universitário me traz algumas percepções: somos acolhidas pela turma e professores, mas muitas vezes sinto-me desconfortável pela outra relação de atenção que se instaura em sala quando eu estou com Araúna, quando ela fala, ri, chora ou brinca; noto também que sou a única a transitar pelos corredores com uma criança, mesmo sabendo que existem outros pais; em minha turma há mais mulheres do que homens e quando o assunto maternidade é discutido descubro que várias são mães e tem distintas experiências em relação à maternidade e ao espaço universitário; a maioria delas nunca trouxe ou teve vergonha de trazer o filho para universidade. É difícil pensar em produzir e amamentar, é estranho e sinto falta quando assisto à aula sem Araúna, ainda fico preocupada e com o pensamento dividido. Minhas blusas têm manchas de leites nos seios, meus seios ficam a mostra enquanto amamento, as vezes minha barriga também.

Convidada a pensar sobre o Corpo, me alio a outra colega, Alice Braz, que é mãe de duas crianças, para pensarmos um exercício em arte que levante questões sobre a maternidade, em seus fazeres, em relação à academia, nos seus afetos.

Coorpomãe

Como primeiro passo para reconhecer-nos, fizemos este desenho sobre as questões que queríamos trazer. A partir dessas palavras pensamos em gravar áudios de algumas mulheres do nosso círculo. Apoiadas nos áudios recolhidos, pensamos em imagens de nós dentro da universidade, com nossos filhos, misturando cotidianos, experimentando essas vozes de mulheres em fricção com as nossas imagens, criando pequenas narrativas a partir desses encontros para a criação de um vídeo¹⁰.

Construo no seguir destas folhas, pensamentos a partir do olhar sobre esta produção audiovisual, talvez uma possível dramaturgia, crio um novo texto, não uma descrição, mas um novo *agenciar*¹¹, porque, assim como as provoco, me escapam as conexões:

⁹ Disciplina do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), ministrada pela Profa. Dra. Nádia Senna e Prof.Dr.Thiago Amorim.

¹⁰ Tivemos ajuda nesta produção de Rodrigo da Rocha dos Santos, nas filmagens e edição.

¹¹ Agenciamento: noção mais ampla do que as de estrutura, sistema, forma, etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquina, gnosiológica, imaginária. Na teoria esquizoanalítica do incompetente, o agendamento e concebido para substituir o



Transcrevo algumas falas das várias mulheres entrevistadas entre colchetes [], desenho as imagens, deixo alguns *frames* desta produção que chamamos *CORPOMÃE*, assinalo os segundos que começam os quadros, como linhas que se traçam e trago alguns texto de outras mulheres-pesquisadoras-autoras que debruçam-se sobre estes temas. Vamos nos deixando escorregar e sermos sugados para dentro da espiral desenhada e para mais uma fase deste exercício afetivo, em um estado de fragmentação e descontrolo que a *maternagem* nos coloca.

Silvana Barbosa Macêdo¹² em seu artigo *A Expressão do Poder Materno na Arte Contemporânea*, apresenta o termo *maternar* e coloca que existiram autoras que escreveram sobre a maternidade como uma possibilidade de poder em algumas vivências:

Na década de 1970, escritoras feministas como Jessie Bernard e Adrienne Rich fizeram distinções importantes entre a instituição patriarcal da maternidade (*motherhood*) e a real experiência feminina da maternar (*mothering*). Na língua inglesa, portanto foi feita esta distinção entre os termos maternidade (*motherhood*) e maternalismo (*mothering*), sendo que o primeiro é considerado nos debates feministas um termo profundamente carregado de ideologia patriarcal, enquanto que o segundo passou a ser considerado o termo mais usado no discurso e práticas feministas como um contra-discurso que resiste ao sentido do primeiro. (MACÊDO, 2017, p.7, 8)

Quais as potencialidades o ser-mãe me trouxe e me provoca? Será que ser mãe colocou em mim uma lupa pobre o ser-mulher? Revelou-me invisibilidades que como atriz quero iluminar? Descubro *maternar* às

¹² “complexo” freudiano. (ROLNIK, 1989, p.317)

¹² Silvana Barbosa Macêdo é professora do Departamento de Artes Visuais do Estado de Santa Catarina, e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC, Florianópolis).

00:00:00

da manhã, enquanto pia minha filha. Meus olhos se abrem e outra vez no centro do Centro de Artes da Ufpel:

Um ninho de passarinho, enorme, feito por mãos humanas, provavelmente obra de algum acadêmico, onde foram gravadas as imagens do trabalho áudio-visual *CORPOMÃE*. Ninho. Escuta-se os sons dos passarinhos, parece minha filha que acorda a noite, a cada três horas mais ou menos, pedindo meu seio. Me repito? Quantas vezes isso já aconteceu? No processo desse trabalho conheci o ninho de Alice, seus filhos e seu companheiro, ficamos eu e minha criança uma noite em sua casa, também fui à casa de sua avó, conheci seu irmão, sua tia, sua mãe. Na noite em que dormimos na casa de Alice tinha brinquedo espalhado, arrumação, comida, escovar os dentes pra deitar, história pra dormir. Até eu e a Araúna fomos colocadas na cama pra “nanar”.

00:00:59

[quando eu descobri que eu estava grávida, poxa, as vésperas de me formar, assim foi e descobri depois que eu defendi o tcc, apresentei o espetáculo e aí eu me dei conta que eu não tinha menstruado]

Vejo Alice, sua imagem agora sobrepõe *Young Mother*. Suas mãos em seu tronco. Pelos gestos que faz e como projeta sua barriga parece que está grávida, enquadrada em uma janela do segundo ou terceiro andar do centro de artes. O escrito na parede, os escritos de seu corpo dizem: Como legítimo minhas construções, como me faço existir neste ambiente?

00:01:17

A tarde passa constelando com o quão longe e perto estou de Araúna.

Entro no palco carregando uma criança, subo na cena, volto a estar em cena. Quando vou estar segura para voltar a atuar? Vêm à memória de que tive uma apresentação com meu grupo quando a Araúna tinha 5 meses. Ela estava junto nos dois ensaios que tivemos e no dia da apresentação. Havia minha filha dormindo nos braços de minha mãe, dentro de uma sala que usamos para nos arrumar na prefeitura de Bento Gonçalves, a cena era na rua, na frente da prefeitura. Cinco minutos antes de entrar em cena voltei para pegar um objeto que tem de ser colocado por último porque fica longe no trajeto que fazemos, ela estava chorando muito, muito! Então fiquei para dar *mamá*, ela estava tão nervosa que não aceitava o seio. Depois que conseguimos, devolvi ela para minha mãe e encontrei as companheiras que já estavam esperando para entrar em cena, mas enquanto caminhava ouvi que ela voltara a chorar. Entrei em cena nervosa experimentando pela primeira vez essa sensação de estar em dois lugares ao mesmo tempo. A energia descontrolada pelo nervosismo levou à minha figura, que é muda, uma presença animada que fazia rir ao público, por sorte encontrei-me com o acaso e soube embalá-lo.

Alice entra no palco sozinha. [eu me sentia muito sozinha, muito sem perspectivas] Abandonar, deixar de trabalhar, abrir espaço e tempo para gerar, privar-se de sono. [eu quero terminar a minha graduação!]

Alto-me a Alice, a Júlia Varley, a Tânia Farias, a Letícia Virtoso, a Tefa Polidoro a tantas outras atrizes para trazer, em uma experiência de fusão mitológica, ritualística, o eu para a cena, para colocar-se e questionar-se através do teatro. Assim, posso exercer minha *maternagem* e posso expandir esses questionamentos na alteridade. [eu não conseguia fazer as coisas andarem, eu não conseguia me concentrar]. Escrevo em pedaços. Como o vídeo, ou tudo o que faço. Interrompido e então irrompido e carimbado

mil vezes pela tarefa do cuidar de uma criança, choros, virose, fraldas sujas, blusa com pedaços de banana, caretas e cheirinhos, carinhos e uma vontade desgraçada de morder. Carimbado mil vezes, minha memória anda pregando peças. Por aqui, pego emprestado da atriz, encenadora e pesquisadora de teatro com enfoque feminista, Tefa Polidoro, a inspiração na economista brasileira Rose Maria Muraro, para reivindicar na escrita acadêmica a subjetividade feminina, “como busca de desmistificar a ilusão de controle total sobre o que está sendo tratado, que a forma objetiva de escrita (que segundo a autora, é característica da abordagem masculina) oferece”. (POLIDORO, 2016, p.25)



Figura 4: Alice sobe ao palco. Fonte: acervo pessoal, frame do Audiovisual Corpormãe.



FIGURA 5: EMBARAÇO. FONTE: ACERVO PESSOAL, FRAME DO AUDIOVISUAL Corpormãe.

00:02:24

Subo escadas. Subo escadas com um bebê no colo. No prédio em que eu estudo não existe um trocador. As pessoas passam por nós, por Araúna, e fazem expressões, soltam gritinhos e sons de aprovação. Eu só queria ir ao banheiro, mas não tenho ninguém que segure essa criança. Subo as escadas com as pernas apertadas. Subo e a bebê perde os sapatos, perde o brinquedo. Volto. Encontro.

Alice espera sentada nos bancos do teatro, dança sobre as cadeiras. Na imagem se vê: Eu entrego minha criança para ela para que eu possa ler, leio. Ela me traz minha filha e leva meu livro. Eu espero. Ela senta do meu lado e abre o livro para nós duas, mas Araúna quer o livro, então brincamos com ela para que se distraia. Vamos embora.

Nós duas, Alice e eu, também somos responsáveis pelo sustento e cuidado da casa. Muitas de nós não temos com quem deixar nossas crianças para trabalharmos e estudarmos. Essas questões de qualidade de tempo e dedicação para cada tarefa geram bastantes questionamentos, culpabilidade, ansiedade. Percebo que as mães em busca de seus desejos, com sua rede de apoio, ou nenhuma, e sua condição social, fazem diferentes e recorrentes movimentos, como uma ação de malabarismo. Como afirma Ribeiro (2016):

A formação familiar de cada mulher que é mãe e estudante influencia diretamente no grau de dificuldade que a mesma encontra em conciliar seus estudos com sua vida materna. Sabe-se que o número de mulheres mães e chefes de família é crescente e destacar suas duplas ou triplas jornadas é tarefa extremamente pertinente ao tema, pois não se pode desvincular sua carga de trabalho formal/informal e doméstico, bem como financeiro e social de sua trajetória acadêmica. (RIBEIRO, 2016, p.11)

[Mas assim, em questão de faculdade bem, a gente vai lidando, tem coisa que a gente tem que abrir mão]. As conquistas que já ganhamos enquanto mulheres e mães estão sempre ameaçadas pelas imagens normatizantes, pela opressão, dominação e pela moral de uma cultura misógina. O vídeo é alterado, o tempo é rápido, corre como o crescimento do bebê, como a criança pelos corredores, como a mãe em seus afazeres. Sozinhas em nossas casa estamos soterradas, o relógio sela. Eu leio os textos para este escrito com Araúna no colo, de pé. Embalando, eles têm gosto mareado, como esta cidade que têm mar, mas não é mar.



Figura 6: Subo as escadas da universidade com minha filha no colo. Fonte: acervo pessoal, frame do Audiovisual Corpormãe.

Corto o tempo com o corpo, arranco todos ponteiros. Será que estamos criando possibilidades de escutar e construir conhecimento junto com as mães? Nossas vivências afetivas, emocionais, capacidades de cuidado, que são desenvolvidas quando se cuida de uma criança, por exemplo, estão sendo vistas, escutadas, discutidas? E quais ações podemos criar para que essas discussões e pensamentos ultrapassem a academia e tomem o ambiente doméstico? Denise Bernuzzi de Sant’Anna no capítulo *Passagens para condutas Éticas na Vida Cotidiana*, do livro *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea aguça* os esses questionamentos quando propõe uma Ética Respeitosa das *Conexões*, uma ressonância vital entre a intimidade de si próprio e a do mundo, “capaz de reforçar as passagens entre autonomia pessoal e vínculo social, entre as condutas do aqui-agora, e as de outras épocas, que antecedem nossa existência ou que a ultrapassam.” (SANT’ANNA, 2001,p.87). Para a autora, entendendo-se, mas principalmente agindo nesta ressonância ética estaríamos mais sensíveis aos processos uns dos outros, carregariamos menos julgamentos, discriminação, culpa. Por isso, falar e exercer a maternidade, o *maternar*, na arte e

na academia, pede um pensamento urgente e uma postura atuante, insistente e ao mesmo tempo coletiva, que possibilite conexões duradouras. Abrimos espaço para sutilizar essas relações?

00:03:10

Alice e seus dois filhos caminham comigo e Araúna pelo jardim. A voz de uma senhora fala: [acho que ser mãe é a melhor coisa que tem, o filho da gente é o filho da gente. Que a gente não é a dona, mas é uma coisa que saiu da gente, é um pedaço que a gente divide com outras pessoas, mas se pudesse não dividiria] É a avó de Alice. – Concordo com a senhora! É essa a sensação, a cabeça não para, eu “divido” minha filha quando ela fica com outras pessoas para que eu possa ler, por exemplo, e também me divido, paro de ler quando escuto um choro que às vezes é só minha imaginação.

00:03:41

[O pessoal sempre gosta muito quando eu levo ele para a aula, e é sofrido porque ele faz barulho, ele faz bagunça, ele corre, ele grita]. A filha de Alice brinca no balanço e seu filho segura a meu bebê, sentados em um banquinho feito de pneu. Tudo parece calmo nesse embalo. Nós somos o quadro de Renoir para essas pessoas? Eu pauso as imagens do vídeo.



Figura 7: Encontros de famílias. Pequenas dobras. Fonte: acervo pessoal, frame do Audiovisual corpomãe.

00:04:50

Voltamos para gravar em outro dia no prédio do centro de artes. Seios nus. Eu mulher, seios amamentando. Tocar-se. Colocar o seio a mostra. Amamentar em público, em prédio público.[O corpo é outro, o corpo é outro]. [o ambiente, ele não é favorável para esse reconhecimento do corpo...e não é a toa que muitas mulheres tem depressão pós parto e isso é totalmente negado e escondido pela romantização da maternidade. Ai que lindo tem um bebê, e aí tu não pode dizer que tu não está achando lindo ter um bebê, que tu tá achando uma merda ter uma criança, porque todo mundo vem e diz, ai que lindo, que amor, e tu te sente tão culpada por pensa que é uma merda, que tu tá achando uma merda, que tu não consegue falar, tu não consegue falar pras pessoas, olha só eu preciso de ajuda porque eu tô pirando] Ser mãe faz a gente perder esse farol que guia o barco no oceano. Gostaria de falar sobre as tempestades e também sobre as lindas imagens desse deserto azul.

Silvana Barbosa Macêdo traz a artista Eti Wade que fala sobre essa imagem

romantizada das mães, ela escreve o manifesto *Mother Artist Statement* e sobre essa imagem supérflua e otimista:

Wade ressalta que o que falta muitas vezes nestas formas dominantes de representação, são aspectos conflituosos da maternidade, como a “perda da independência financeira, perda do espaço e tempo individual, perda de status e extremas restrições de liberdade além das mudanças no corpo; muitas vezes cicatrizes irreparáveis e traumas físicos.” (WADE, 2013 apud MACÊDO, 2017, p.12).



Figura 8: Amamentar. Fonte: acervo pessoal, frame do Audiovisual Corpomãe.

00:06:08

[e a culpa é muito grande]

No palco do auditório, com Araúna no chão, danço em relação a ela a dança dos ventos¹³, ensinada pela mestra Tatiana Cardoso nas aulas da graduação. Vou ao chão, exausta, encosto minha cabeça nela que agarra meus cabelos. [o se tornar mãe, eu me tornei mãe na troca de olhares]. [o processo de voltar pra mim foi muito fragmentado, que se eu pensar assim que momento eu me considere eu no campo de identidade foi quando eu voltei a estudar, entrei pra faculdade, voltei a dançar]. Danço e resgato ações do meu treinamento enquanto atriz. É outra vez o eu e a cena que se borram, é a imagem simbólica que pode representar a minha escolha de levar a maternidade para o meu trabalho enquanto atriz, ou também as relações que as artistas estabelecem com “voltar a estar em cena” depois de tornarem-se mães, ou como estar grávida em cena. Esse ato é para mim, ritual de iniciação ou quase uma desculpa para voltar a experimentar-me no treinamento.

Foi divertido ver como meu corpo se organizava, um novo equilíbrio era preciso, mas o fôlego é mais curto e o cansaço chega mais rápido. O que eu vejo nesse sentimento que se repete na fala de minhas companheiras? Porque como atriz eu nunca pensara nessas questões? Tomando como estratégia de combate as invisibilidades, trago a reflexão de Tefa Polidoro sobre esse olhar atento:

A visibilidade está ligada aquilo ou àquele que percebo, que reconheço, e que de alguma forma julgo semelhante a mim, ou igual. Ao tornar visível aquele

¹³ Dança ritmada de passo ternário que trabalha a partir da conexão com a respiração. Esta dança foi criada pelo grupo internacional Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret.

que me contempla, eu acabo tornando-me visível também. Em contraponto, a situação de não me reconhecer no outro, por não considerar um par meu, pode gerar o preconceito, a exclusão, a invisibilidade. (...) O ato de invisibilizar pode ser visto como uma tática utilizada para o fortalecimento dos estabelecidos, porque ao tornar inexistente o que não os representam, exaltam a hegemonia de suas próprias normas, de sua identidade, daquilo que são. Eles existem, e o que difere não (POLIDORO, 2016, p.40).



Figura 9: 3 frames sobre o Trabalho da Atriz. Fonte: acervo pessoal, frames do Audiovisual Corpomãe.

00:08:16

Olho minha organização corporal nos frames e posso sentir a falta de conexão com o solo, pés frágeis, dor nas costas. Não quero mais ver minhas cenas. Não treinar constantemente me faz ter a sensação de perder sutilezas e a certeza de sempre ter de estudar. Mas as imagens também mostram as infinitas composições desses dois corpos de mulheres, agarrando-se, apoiando-se. Saio do palco com minha criança no colo em direção à porta de saída, as luzes se apagam, mas não termina.

[definir a maternidade em uma palavra, tu quer acabar comigo Alice? Não, eu posso dançar pra ti, mas aí tu vai ter que estender esse gravador. Eu vou te dizer assim: Nada define, a não ser meu próprio corpo]

Atravessamentos

Desta reflexão emergem duas imagens em tensão, forjadas por uma organização social patriarcal: A mãe derrotada, cinco filhos, sem alternativas, sem ação, arrependida de ter um sexo. E do outro lado à maternidade romântica, com uma posta de que o amor incondicional por sua família te dá os superpoderes de chegar do emprego e ainda cuidar (levemente) da casa e da família, comendo integrais e tomando *light* para ter um corpo perfeito. Com uma mistura de vida facilitada, possibilitada pelo consumo, transfere responsabilidades, por exemplo, para o médico que decide a hora e o dia do parto, ou deixando os filhos com a empregada de avental que estende as roupas mais brancas pelo novo componente do sabão em pó. As cenas descritas acima são tipificadas, mas elas continuam construindo imaginários e personagens nas representações. Somadas a essas duas personagens, duas máscaras, surgem questões em relação às dificuldades de artistas e estudantes que me deixam inquietações para além do que pude pesquisar até o momento: Quais são as condições da maternidade para professoras-artistas e pesquisadoras em arte? Quais são as políticas públicas que apoiam as mães universitárias? Como identificamos e modificamos a estrutura patriarcal dentro da universidade para que a maternidade não represente um aprisionamento ou isolamento das mães?



Figura 10: El-Nacimiento-de-mi-Hija. Fotografia de Ana Alvarez Errecalde. Fonte: <https://alvarezrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/> (Em: 02/10/2018)

Apenas quando me tornei mãe busquei referências de mulheres na arte que tratam sobre o assunto, artistas que exploram a experiência materna para além da imagem romantizada ou fracassada. E encontrei essas artistas não sem esforço. Isso mostra como o tema ainda é urgente para a construção de novas concepções da maternidade e que será preciso criar uma cultura de identificação com essas novas maternidades. Acredito que uma posição de gênero tomada pelas artistas em relação ao seu trabalho pode modificar essa cultura. As artes da cena podem ser ferramenta política para desestabilizar esses lugares que, nos dois casos, relegam o corpo feminino a uma visão masculinizada e estruturante. Na mídia, em relação à criação de filhos por exemplo, existem muitas imagens em que à mulher é colocada no papel do cuidado, do amor e para o homem o papel da força e sustento. No teatro, podemos encontrar possibilidade de trocar estes papéis? Levanto ainda sobre o meu trabalho as seguintes questões: De que maneira posso trazer para o treinamento vocal e para a atuação a maternagem como potência? Como minha arte colabora para o pensamento crítico e desloca a imagem materna?

Sigo pegadas de sangue, silêncios e silenciamentos, canções na madrugada, acalento, chorinho, gritos, febres, longos abraços, primeiras vezes, equilíbrios e desequilíbrios, rugas e linhas das mãos, linhas do pés, linha nigra, enjôos, desejos.

Referências Bibliográficas

KASTRUP, Virgínia. *O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo*. Psicologia & Sociedade, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. v.1,n19, p.15 – 22, janeiro/abril;

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira de. *Artenografia e mitologia em arte: práticas de fomento ao Ator de f(r)icção*. Urdimento, 2014. v.1, n.22, p.167 – 180, julho;

MACÊDO, Silvana Barbosa Macêdo. *A Expressão do Poder Materno na Arte Contemporânea*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017;

POLIDORO, Stefanie Liz. *Pílula da Visibilidade: Maria Scariot Presente! O processo criativo e feminista de Due Lati Della Campana*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2016;

RIBEIRO, Flavia Gripp. *Mães estudantes: desafios da maternidade e da permanência na Universidade enfrentados pelas alunas do Curso de Serviço Social da UnB*. Monografia - Universidade de Brasília (UNB), Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Serviço Social. Brasília, 2016;

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*, Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989;

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001;

VIRTUOSO, Leticia. *Sobre Poéticas da Experiência e o Trabalho da Atriz*. In: TERREIRA DA TRIBO (org.) *Desmontagem*. Porto Alegre, 2013.

O ESPELHO DE OJESSED NO MUNDO DOS TROUPAS

André Martins Ziegler¹

Resumo

Esse ensaio trata sobre uma analogia do cotidiano com O Espelho de Ojesed, um artefato mágico encontrado na literatura fictícia Harry Potter escrita pela J.K Rowling. Descrito como um perigoso espelho, que faz com que os sujeitos o observem por mostrá-los os seus desejos mais íntimos, este é relacionando com a constatação de que vivemos uma prática de cotidiano voltada à expectativa espetacular. Para desenvolver tal problematização é elaborada uma escrita ensaística, que articula o Espelho de Ojesed com os conceitos filosóficos como o de “ritornelo”, desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: cotidiano, subjetividade, ritornelo.

Abstract

This essay is an analogy between daily routine and The Mirror of Erised, a magical artifact founded in the fictional literature Harry Potter written by J.K Rowling. Described as a dangerous mirror, which makes the subjects observe it by showing them their most intimate desires, this essay is related to the perception that we are living a daily routine focused on the spectacular expectation. To develop such problematization is elaborate an essayist writing, which articulates the Mirror of Erised with philosophical concepts like “ritornelo”, developed by the philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari.

Keywords: daily routine, subjectivity, ritornello.

Para refletir sobre a prática do cotidiano no século XXI é proposto nessa escrita uma cartografia para dissertar sobre o espaço que o nosso corpo ocupa e percorre na contemporaneidade. A qual as cidades se instauraram como um dos maiores territórios que orientam o fazeres humanos, valores e modos de pensar. Cogita-se, assim, que a cidade se tornou um território sob domínio de encantos de artefatos mágicos, capazes de ordenar, reordenar e desordenar determinados corpos a ocuparem determinados locais – ocorrendo quase sempre uma manutenção de hierarquias já estabelecidas.

Afim de evidenciar os perigos de estagnar em territórios que estão a serviço de poderes já pré-estabelecidos, se faz interessante uma escrita teórica que reflita um pensar antecedente aos projetos arquitetônicos que seguem uma lógica mercantil, às paredes de concretos patriarcais e aos locais urbanos que determinam classes social e o poder pensante dos sujeitos. Logo essa forma de escrita é um esforço para transpassar territórios contaminados por valores normóticos. A qual traz conceitos de filosofia sem ter um fim no próprio campo de conhecimento, pois pretende-se criar uma escrita que se relaciona com um cotidiano (comunidade) além daquele vivido dentro da academia (comunidade científica). Dessa maneira será refletido os desejos e valores que desfiguram e refiguram as subjetividades territorializantes, que discorrem em práticas cotidianas formadoras da contemporaneidade, suas cidades, espaços fora dela e aos lugares invisíveis do afeto.

Como praticar o cotidiano? Quando nos deparamos com esse questionamento certamente muitas coisas nos passam pela cabeça. Me arrisco a palpitar que muitos responderiam a partir do pensamento de seus trabalhos e estudos, nas suas famílias e nos seus amigos, na padaria predileta, nos filmes e programas de TV assistidos em casa, nos animais de estimação, ou seja, basicamente tudo aquilo que está à volta. Mas e se ficarmos sozinhos?

Proponho-lhe, assim, um exercício: Esvazie a mente com o passar dos minutos, evite trazer à tona tudo aquilo que nos é externo. Respire profundamente. Feche os olhos e sinta todo o seu corpo. Imagine que só exista você nesse mundo. Preste atenção na respiração e nos batimentos cardíacos.

Agora pense novamente *Como praticar o cotidiano?* Se em um primeiro momento remeteria a uma série de atividades que estão dispostas em diferentes espaços de concreto, constituindo um mapa urbano, agora é provável que não. É difícil, extremamente difícil, praticarmos o cotidiano sem projetar a nossa imagem no primeiro objeto, lugar ou pessoa que, de alguma forma, nos façam sentirmos aceitos por uma realidade maior. Fizemos do cotidiano *O Espelho de Ojesed*. Atuamos a vida inteira para suprir expectativas jogadas na nossa cara diariamente – *você vai ser de tal time de futebol, você vai ser tal profissional, você vai ser bem sucedido, você vai ser viril e másculo, você vai ser uma mãe excelente... você não vai ser você* –, pois não sabemos quem estaremos a ser – e não busco trazer algum juízo de valor, se é necessariamente algo ruim ou bom, mas sim uma constatação do ser humano contemporâneo.

- *Como assim? Deveríamos agora viver uma filosofia “inexistencialista” e negarmos tudo que tem ao nosso redor?* - Não. Praticar o cotidiano com a plenitude de vivermos o que sentimos – reordenando e resignificando tudo aquilo que nos é imposto - não se trata de extremismo. Pelo contrário, pois quem continua a sentir as coisas do mundo, questionando e transcendente valores “normóticos”, vive um complexo processo de subjetividades que resulta em empatia - e empatia repudia atos extremistas. Não há uma filosofia, ou uma regra; não há uma doutrina, ou uma ideologia, não há um sistema e, muito menos ainda, não há um dever. Trata-se de um devir. Em outras palavras: pare de olhar *O Espelho de Ojesed*, pois ele *não vai parar de te mostrar os desejos mais íntimos*. Vais te cativar o dever de ficar observando-o. Vai te doutrinar a crer que aquela é única coisa valiosa para você. E muitos, sem a coragem de desapegar dele ou ainda sem coragem de depositar a fé em si mesmos, farão disso uma religião.

¹ Graduado em Artes Visuais pela UFPel (2010-2016). Formação como Agente Cultural pelo projeto Fronteiras da Diversidade UFPel (2012-2013). Co-fundador e contribuidor do grupo pesquisa e extensão Patafísica UFPel (2011-atualmente). Artista-pesquisador sobre as relações das imagens, subjetividades, corpo e contemporaneidade.

Dito como perigoso a autora J.K Rowling descreve, através de um dos seus personagens fictícios da saga Harry Potter, que *O Espelho de Ojesed* "...não nos dá nem o conhecimento nem a verdade. Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viram, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível." (2000, pg. 112). Em uma analogia podemos observar que essa descrição reflete alguns sintomas de uma sociedade contemporânea neurótica, alienada e depressiva diante de uma indústria espetacular. Talvez esses sintomas sejam o nosso corpo e a nossa mente emitindo um sinal de – *Perigo! Pare de olhar para o espelho.*

Quando digo que fizemos do cotidiano *O Espelho de Ojesed* intento alertar ao perigo de uma sociedade mergulhada em projeções de que as suas práticas diárias estão condicionadas aos desejos mais espetaculares – a um modelo de vida de sucesso. Vê-se aqui que o problema não está no desejo ou no espetáculo - pois esses podem motivar a procura da felicidade. O que refiro está na alienação e falta de um refletir das expectativas e desejos, se no acontecimento delas condiz com o que sentimos em solidão. E não podemos esclarecer esse sentir enquanto estivermos a observar as imagens espetaculares do espelho.

Ao vivermos como espectadores deixamos de praticar de fato o cotidiano, pois estamos a observá-lo com a nossas mentes projetadas em um futuro que não nos pertence. Esquecemos de experimentar o que está próximo de nós, *chegando até mesmo*, a nos afastarmos dos valores sensíveis. Nos tornamos criaturas imersas em perspectivas. Nos afastamos de nossa habilidade de dar sentido as nossas vidas – pois sempre há um objeto espetacular que faça isso por nós. Mas como quebramos o encanto do *Espelho de Ojesed*? Não seria mais fácil destruir um objeto tão perigoso?

Com certeza estas não são questões de respostas simples, e tão pouco possuem algum contra feitiço, ou poção, para resolve-las na prática. Nos abrimos para uma realidade nua e crua quase sempre desencadeia um processo doloroso. Pois temos que lidar com o fato de que, muito provavelmente, estamos longe de concretizarmos os sonhos ou algum ideal de vida – ou, ainda, lidar com o fato de que o sonho “comprado”, visto como imagens espetaculares no polido metal do espelho, não nos fazem de fato felizes.

Pela natureza de sermos-criaturas sensíveis (subjetivas) – seja no aspecto racional, emocional ou espiritual – o que nos faz seguir adiante é o encanto pela vida. Dito isso, um encanto só se quebra quando há um outro maior, ou mais alegre. Ou seja, para sairmos das ilusões do *Espelho de Ojesed* precisamos de uma outra realidade que nos traga brilho no olhar. Dessa maneira a capacidade de olhar para dentro si, e percebermos que somos por si só encantadoras criaturas, se torna essencial para não cairmos na ilusão de um outro “artefato mágico”. E ao depositarmos o encanto pela vida em nós mesmos passamos de observadores passivos para participantes. E é nessa transição a qual encontraremos a maior das nossas batalhas, é nesse momento que começamos a mudar a nossa forma de praticar o cotidiano.

Quando estamos presos ao espelho se dá uma relação bem simples. O observador passivo doa seu tempo em troca de algo que lhe distraia de si mesmo. Nosso organismo fica em um modo automatizado - *Leia-se alienado*. Uma cultura de insegurança, arrogância e opressão, por parte daqueles que tem medo de enfrentar suas próprias dores e inseguranças, acaba por ser criada em torno do objeto cultuado. No final o espelho perdura e as pessoas acabam por definir sem terem tentado o protagonismo de suas próprias vidas. O prêmio para os admiradores do *Espelho de Ojesed* é uma morte indolor.

Para os que decidem depositar esperança em si mesmos inicia uma batalha única para cada pessoa. Nos deparamos com fatores desconhecidos que constituem a vida

surgindo novas marcas em nossos corpos. Em um primeiro momento sentimos um baque ao perceber a complexidade do mundo, pois há nele muito mais coisas do que era mostrado pelo espelho – *Um mundo de estranhezas*. Nessa etapa sobrevivemos da maneira que dá, aceitamos nossa condição de imaturidade e carência. Mas também descobriremos o poder da persistência e empatia. E pois isso a hora do baque tem-se a oportunidade de um potente aprendizado, ele dá a ver as relações de força entre nós e o mundo. – *Modere nas críticas e ame-se mais*. Ninguém se abre para mundo sabendo qual é a melhor maneira de manter uma boa relação com ele e consigo mesmo. As coisas, os corpos, diferentemente do espelho não são em essência, estão e acontecem pela composição das relações – *Uma outra relação de tempo e espaço: o efêmero e a territorialização*.

O mundo é infinito em possibilidade – *Algo que gera bastantes conflitos até assimilarmos em nosso íntimo*. Errar, acertar, fracassar, hesitar fazem parte do caminhar. E ao trilhar os nossos sonhos – fala-se trilhar por que os sonhos não são encontrados, vestidos, consumidos ou comprados como um produto em uma vitrine - é preciso questionar e reordenar a tudo o que nos foi imposto desde que nascemos. Isso requer um processo muito íntimo e transformador. E um momento que você começa questionar o exterior consultando seus sentimentos intrínsecos. A educação, a vocação, a amizade, a terapia e a espiritualidade se tornam fortes aliadas, pois encarar a si pode ser bastante turbulento.

Surge, assim, um processo delicado e de vários tons. Podemos vir a descobrir que; aqueles velhos desejos vistos no *Espelho de Ojesed* realmente nos *façam* felizes e nos tornam protagonistas de nossas jornadas; ou que tenhamos passados um bom tempo acreditando em algo em desacordo com nosso íntimo, um desejo ilusório. Percebendo onde nos situamos entre essas possibilidades é que começamos a refinar a maneira que praticamos o cotidiano fora do encanto do espelho.

Praticar o cotidiano sem estar encantado, seja pelo espelho ou algum artefato mágico (espetacular), desencadeia um grau a mais de consciência e sensibilidade. A dor e o amor se tornam mais vividos. Transformações pessoais ocorrem com mais frequência e com elas começamos a medir a nossa liberdade. - *Até que ponto tal coisa me faz bem?* Por mais que seja complexo e dolorido medir a nossas forças no mundo esse é um processo mágico. Pois ao quebramos um encanto, que adormece a nossa capacidade de encontrar novos sentidos, acabamos por descobrir e desbravar novos mundos, novas amizades, novos sorrisos e amores. O cotidiano não mais funciona como um mapa funcional, mas sim como uma territorialidade em movimento. E para compreender um pouco mais disso é *interesse abordarmos* a respeito do “ritornelo”, um conceito desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O conceito trata-se de um agenciamento territorial. Ele pode ser entendido como um ciclo sem fim de reterritorialização e desterritorialização – *O ser humano refazendo-se em sua essência*. Ou ainda uma captação de ritmos que constituem o desejo. O “ritornelo” supõe a existência de três dinamismos coexistentes, implicados um ao outro e que formam duas tríades sutilmente diferentes. Ele é por si o espaço transitório (buraco negro) entre estas, que a todo momento se desfaz e refaz (caos) – *Uma territorialização que forma territórios*.

Para entendermos um pouco mais as relações que atravessam o ser humano diariamente - refletindo, assim, como se dá o praticar do cotidiano - proponho em pensarmos como os três dinamismos o mundo, o sujeito e o cotidiano; e como a duas tríades o desejo-dever (primeira tríade) e o desejo-devir (segunda tríade).

As duas tríades se relacionam incessantemente em um ciclo de progressões e retrogradações, mas nos primeiros 20 e poucos anos de nossa vida os ritmos da primeira soam mais altos, pois estamos captando o mundo na perspectiva da nossa

família e da sociedade próxima a nós. Claro que ao mesmo tempo há interpretações que partem do nosso íntimo, mas acabam muito vezes sendo abafadas pelas vozes dos mais “experientes” ou ainda por construções sociais e culturais dominantes.

Partindo disso abordaremos duas constatações para refletirmos a tríade do desejo-dever. A primeira é que como parte da sensibilidade humana se tem a mimese, esta é uma faculdade que constitui outras, desde que nascemos, como: falar, ouvir, escrever. Esse fenômeno da mimese é um processo da natureza o qual não se pode fugir, pois funciona como um “despertar” do incessante processo de formação e deformação de nossa expressão – *De nos constituirmos diariamente enquanto sujeitos*. Praticamos, assim, o cotidiano pela lógica da verossimilidade. E idealizamos a nossa realidade a partir de desejos que nos foram ditos como bons ou exemplares.



Figura 1: “Ritima”. Fotomontagem. 2019. Fonte: Elaborado pelo Autor

A segunda constatação é que esse fenômeno não acaba só atrelado as capacidades cognitivas. A mimese também territorializa os nossos sentidos, sentimentos e desejos em formas de deveres. E isso não é algo julgável como ruim ou bom, apenas faz parte de “nosso DNA”. O que é passível de ser pensando em valores é quando a partir de um determinado momento de nossa existência não começamos a refletir o que está sendo assimilado por essa faculdade genética (mimese). Esse estagnamento, ou lentidão, no transitar entre uma territorialidade inconsciente e consciente, criado ao não refletirmos perspectivas já familiarizadas, instaura o principal aspecto que deturpa o desejo-dever na nossa contemporaneidade: o não valorizar, ou ainda ter

medo e repudiar, perspectivas que soam diferentes do nosso meio de criação, que são comumente gerenciados por uma figura patriarcal.

A realidade fica deturpada em sua maleabilidade por estar refinada em finas camadas que constituem desejos que negam totalmente o estranhamento – azul para menino e rosa para menina, remédio cura tudo, homem trabalha e mulher fica em casa, ciências exatas são profissões de sucesso e ciências humanas servem para hobbies, economia justifica a depredação não sustentável, pais ausentes enquanto a escola cumpre um papel de babá eletrônica, presentes caros no lugar do afeto, violência e represarias ganham espaço desde educação e empatia, crença religiosa acima das vidas dos índios e outras tribos marginalizadas, família héteronormativa acima de uma vida sexual libertadora e prazerosa, entre outros aspectos da sociedade contemporânea –. Normatizando, assim, os comportamentos cotidianos que territorializam o encanto do espelho a ponto de deturpar uma transitividade entre o desejo-dever e o desejo-devir.

Mas o encanto *não se faz tão forte só* por esses comportamentos isolados. O encanto se dá quando em uma escala maior esses comportamentos são apresentados na forma de um objeto mágico, como o *Espelho de Ojesed*. O machismo é apresentado como um homem com valores da família e provedor de comida e abrigo (um protetor), a igreja banhada a ouro, ou mergulhada em dízimos, é apresentada como detentora de uma fé salvadora (a voz de Deus); o empresário e economista *são apresentados como verdadeiros gurus*, que indicam o que é melhor para mundo por uma perspectiva puramente numérica e de lucros (portadores da prosperidade); o médico e o farmacêutico *são* apresentados como doutores e sábios por privatizarem o acesso a cura (guardiões da vitalidade); e o artista é apresentado como portador de uma beleza exemplar capaz de proporcionar uma vida de fama e ostentações (a receita da felicidade).

Dessa maneira a primeira tríade, desejo-dever, reflete que os nossos desejos acabam por ser formados por um mundo ilusório, espetacular. Os três dinamismos se comportam a maneira que o sujeito não passa de uma imagem reflexo/projetada, por apenas reproduzir aquilo lhe é familiarizado; o cotidiano é *compreendido como sendo* o próprio objeto mágico (o espelho) e o mundo se torna uma verdade que sustenta e assegura uma realidade já familiarizada, a qual não temos mais medo de viver. Em outras palavras o sujeito se torna o menos potente dos dinamismos; o espelho enquanto cotidiano acaba por continuar a desempenhar seu papel de objeto e ao mesmo tempo exibir as imagens espetaculares que constituem uma realidade verossímil; e por final o mundo torna-se um território de encantos, que iludem os sujeitos de maneira que os fazem acreditar que o espelho venha ser o próprio mundo – se tornam *trouxas* por deturpar (negar) outras possibilidades de relações de si e para com os outros.

Mas como já dito antes o “ritornelo” é *um movimento infinito*, dos entre. – *Um território em transição*. E nós humanos, *trouxas* ou não *trouxas*, cedo ou tarde acabaremos por captar as vibrações da segunda tríade, o desejo-devir. Nesse dinamismo o mundo é o mundo, não possui recortes em camadas. Muitos se assustam por ser caótico, afinal de contas quando se trata do mundo como mundo estamos falando da infinidade da diversidade – *De várias realidades*. Diante disso o desejo se torna um complexo processo emocional que reage aos estímulos de um cotidiano de ambiguidades, estranhezas e descobertas transformadoras – e não mais apenas ressoante das imagens já familiarizadas e refletidas no espelho.

O mundo e as suas realidades agora não se constituem em si mesmas, mas sim nas suas diversas e imprevisíveis relações. E por isso o sujeito poderá viver um cotidiano com práticas que partem de um devir. Logo, na segunda tríade, o mundo se apresenta na sua totalidade nua e crua e o desejo se relaciona como uma espécie de catalizador, que mais do que assimilar, ele ecoa o que está a ser sentindo. Aqui o sujeito atua como mediador dos três dinamismos (dele mesmo, do cotidiano e mundo) se constitui enquanto efêmero e sensível aos atravessamentos caóticos – *Quando preso em um*

território de encantos readquire a capacidade de transitar.

Quando se dá a prática do cotidiano através de práticas do devir os sentimentos se intensificam. As relações transformam nosso corpo e mente de maneiras imprevisíveis, mas isso não quer dizer que tenhamos superado o nosso medo do caos – *E aí que muitos voltam a olhar para o espelho.* Por termos passado tempo demais sob o encanto dele avaliamos a nossa força através do que está a nossa volta. - *Quantos likes e followers terei na rede social? Quantos prêmios e títulos preciso para ser o melhor? Até idade tal já tenho que estar no topo do mundo? - Não digo que estás coisas não reflitam de fato um merecimento* e amadurecimento por conta de uma vida de dedicações, mas elas ainda seguem a lógica de um desejo-dever.

Isso ocorre porque não estamos acostumados a nos bastarmos. *Não tivemos tempo para descobrir solitude na solidão – Um amadurecimento das emoções.* Pois sempre estávamos junto ao espelho ou com outras pessoas que estariam a olhar para o espelho. Se tornou quase insuportável passar algum tempo sozinho – *Como viverei sem algo para me distrair?* Claro que como seres sensíveis não é saudável vivermos na solidão, mas há momentos da vida que precisamos lidar com isso – *E aí se dá importância de descobrirmos a nossa solitude.*

Não poderia citar vivências que partem de sistemas e comportamentos dominantes, pois o desejo-dever é um momento da transitividade o qual captamos mais intensamente os territórios de nosso íntimo – *O que não exclui a possibilidade de serem praticados coletivamente.* Dessa maneira vou ao encontro de uma prática artística vivida por mim. A qual através de fotografia e edição digital reordeno e recrio lugares cotidianos com elementos surreais e fantásticos. Se um primeiro momento tentaria formar imagens pensadas na mesma lógica às mostradas no espelho – um ideal de beleza vazio em afeto - posteriormente se tornariam um processo devir. Mais do que discursar sobre a visualidade das imagens, pude despertar um lado mediador sobre a minha existência.



Figura 02: Cartografias do Molhes do Cassino. 2014. Fotografia. Fonte: Elaborado pelo Autor

Por conseguinte, a essa percepção, adotei o caráter propositivo e sensível do “eu mediador” em minhas vivências cotidianas, como uma espécie de estudo comportamental de meu corpo. Através da fotografia registraria o banal cotidiano; o simples movimento da água, os olhares afetivos de amigos e sobreposições imagéticas

entre humanos, animais e plantas formariam imagens dialéticas² que condensariam por algum instante os corpos já acostumados com um frenético e exaustivo cotidiano regido por um produzir pelo produzir - e não um produzir pelo processo de conquistar um espaço que condicione um amadurecimento e uma transcendência dos nossos próprios sentidos.

Através da contemplação das imagens cristalizadas, seja através do olhar, da memória, lente da câmera fotográfica, na tela do monitor, ou ainda, pendurados em um quadro, perceberia o acontecimento de um processo de subjetivação do cotidiano que proporciona um estado de ritual ao meu corpo – que cria aos poucos uma resistência aos encantos do espelho.



Figura 03: “Pássaros ao mar!”, Fotomontagem. 2014. Fonte: Elaborado pelo Autor

Meu corpo ao entrar estado desacelerado do contemplador tornaria a enxergar as coisas que não fossem uteis ou espetaculares, florescendo um sentimento além daquele da superficialidade de um personagem que realiza expectativas normativas vindas de algum consenso externo e comum – até então meu corpo produziria inconscientemente afim de validar sua existência em uma sociedade condicionada por um pensamento mercantil. Relaciono, então, esse estado desacelerado com o pensamento de Allan Kaprow em que nos diz que o ritual “está longe de ser meramente imitativo; ele faz com que os adoradores participem do próprio acontecimento sagrado” (2004, p. 170). Encaro, assim, a subjetivação do cotidiano como um ritual de participação em uma contemporaneidade marcada por abundantes produções e compartilhamentos de imagens que possibilitam ao indivíduo [re]criar e refletir os diversos sentimentos despertados.

² O filósofo Walter Benjamin estabelece que a imagem dialética articula/joga fluxos de reflexões no qual a imagem pode alcançar diferentes amplitudes cognitivas. Propõe ainda que a imagem não possui uma relação temporal, mas uma relação dialética do salto, dos “entres”, ou ainda, das camadas. Reflete-se, assim, que o sujeito não se figura somente pelas afinidades com as tendências das imagens encontradas No cotidiano, mas também pelos conflitos e ressignificações atemporais dessas.

Mas esta prática do devir também possui também deturpações, pois o “ritornelo” reflete que todos esses dinamismos se fazem ao mesmo tempo. Levando, dessa maneira, a uma consideração de que se ao evidenciamos o desejo-dever deturpado por encantos espetaculares também devemos cuidar para não cairmos nos dinamismos ditatoriais do desejo-devir – Pois estes normalmente fazem dos objetos espetaculares uma ferramenta de poder. No dinamismo da segunda tríade pode ocorrer uma perigosa convicção cega de valores que partem de um íntimo ressoante em conturbações. Pois na tentativa de transitar sem desapegar de seus desejo-dever deturpados acaba por confundir um devir com um dever arrogante e ganancioso, a ponto de gerar territórios “holocausticos”.

Entende-se, então, que as duas tríades e o buraco negro entre elas são necessários na constituição de um estado de si que sempre está a desfazer e se refazer, mas que sofre deturpações por conta de um medo do caos - o qual gera preconceitos e sistemas dominantes/normatizantes que incitam radicalismos e opressões que obstruem a órbita dos corpos (de si mesmo e dos outros) em sua essência de reterritorialização e desterritorialização (busca de novos sentidos).

Como já expressei nessa escrita essa reflexão não se trata a um repúdio do desejo-dever, mas sim uma elucidação de que não podemos ficar presos ao espetáculo proporcionado por ele. Pois uma das naturezas universais é de que tudo está em movimento, tudo está em processo de transformação. Ao captarmos somente as vibrações de uma das tríades, ou até mesmo somente do espaço entre elas, interrompemos essa natureza (que pode ser entendida como o próprio “ritornelo”), surgindo aspectos de um componente vivo adoecido – Observe como a depressão, ansiedade, bipolaridades e fobias estão sendo evidenciadas na atualidade.

Precisamos cuidar de nossos sentimentos internos e encontramos nosso ponto de equilíbrio nas estranhezas e ambivalências do mundo para que possamos florescer prósperos e empáticos uns com outros. Ainda ecoamos nos perigos da censura, doutrinação e opressão por aqueles que querem fazer do próprio “ritornelo” o Espelho de Ojesed, pois não aceitam desapegar dos desejos que lhe concedem poder ou alguma ilusão dele. Já que por passarem tanto tempo vibrando na primeira tríade acreditam serem reis e rainhas dos mundos, das coisas e dos seres que ressoam neste dinamismo. Mas na verdade se tornaram trouxas (termo presente na obra literária Harry Potter que remete aos seres não mágicos) por não acreditarem no que lhe é estranho. Perdendo, assim, a capacidade mágica de se relacionarem com novas descobertas, saberes e relações – não aceitam novas marcas em seus corpos, e acabam por perder sua capacidade de se darem novos sentidos.

Por alguns de nós estarmos tão acostumados a sermos movidos por desejos espetaculares, fazemos do observar as imagens do espelho um culto. Qualquer intenção para acabar com o encanto acaba por desencadear valores destrutivos à vida – dogmas religiosos, saudosismos militares e radicalismo políticos acabam por surgir para assegurar a continuidade do acesso aos desejos ilusórios. Nesse momento, então, reflito o segundo questionamento feito nessa escrita. - *Não seria mais fácil destruir um objeto tão perigoso?*

Acredito que seja impossível destruir o *Espelho de Ojesed*, ou que não seja uma boa empreitada. Primeiro muitos irão lutar com todas as forças para defendê-lo, ocasionando um grande distúrbio em nossa transitividade. E segundo que ao ser destruído os que não estão preparados para deixar de vibrar somente da primeira tríade irão encontrar um outro objeto, ou até mesmo indivíduos, que lhe asseguram uma distração de si mesmos. Acabando por dá-los o mesmo poder de encanto do espelho, que geram outros dinamismos deturpados.

Talvez esses artefatos mágicos tenham sido projetados pelo universo para dar algum

tempo inicial em nossa jornada, mas alguns acabaram por se viciar neles. Criando (consciente ou inconscientemente) territórios de dinamismos opressores e destruidores até mesmo para aqueles que se afastam ou tentam quebrar com os encantos.

Contudo acredito que tenhamos amadurecido a nossa percepção de que estamos a todo momento em processo de reterritorialização e desterritorialização. E o buraco negro (“ritornelo”) aos poucos não está mais sendo visto somente com medo, como um portal que reflete o nosso vazio existencial, mas também está sendo encarado com a esperança de ser caminho para novas descobertas de si, do mundo e de relações que constituem a vida – *Seguir adiante com práticas cotidianas que acendam um brilho no olhar.*

Ao refletirmos sobre a nossa prática cotidiana, conciliando o externo e o interno, podemos perceber que uma hora somos observadores e outras protagonistas. E ao fazer pazes com o fato de que mudamos a todo tempo, e que outros mudam de maneira diferente a nossa, deixamos de ser *trouxas*. Pois esse sentir nos torna criaturas mágicas por (re)descobrimos a nossa capacidade de (re)significar as relações que constituem os territórios que transitamos – *Compreendemos, assim, o poder da empatia de constituir territórios sensíveis.* E talvez assim, se faça um praticar de cotidiano que regaste os valores à vida, nas suas diversidades, efemeridades e estranhezas, seja enquanto observadores de um mundo com artefatos mágicos ou como protagonistas de um mundo caos.



Figura 04: “Metamorfal”. Fotomontagem. 2018. Fonte: Elaborado pelo Autor

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Giles, GUATARRI, Felix. *Certa do Ritorno*. publicado em: Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. pp. 115-170.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. PUC – SP. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> Acesso em: 05 de março de 2019.

ROLNIK, Suely. *Ninguém é Deleuziano*. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/23/ninguem-e-deleuziano-suely-rolnik> Acessado em: 13 de agosto de 2018.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acessado em: 29 de agosto de 2015.

ROWLING, J.K. Rowling. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Edição Pottermore Limited em 2013.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Artes Contemporânea*. Editora Senac São Paulo. São Paulo. 2009.

SOUZA, Renato Santos. *A normose Acadêmica*. Publicado no livro “Lia, mas não escrevia (livro eletrônico): contos, crônicas e poesias.” Porto Alegre: LFM do Nascimento, 2014. Disponível em: <http://luisfelipenascimento.net/download-livro-lia-mas-nao-escrevia> Acesso: 15 de jul. 2018.



DIÁLOGOS

ENTRE O MUSEU E O MUNDO

Entrevista com APE Grupo de Estudos de Mobilidade

Grupo Patafísica

Apresentação

Essa entrevista assume a posição semi-estruturada e será apresentada como um diálogo. Um fluxo de perambulações entre práticas consonantes de dois grupos que atuam entre o Museu e o Mundo. O Grupo Patafísica, composto por mediadores e artistas, assume a demanda de transitar da escola ao espaço expositivo como uma possibilidade de discutir a cidade. O APE, por sua vez, vê na discussão da cidade uma necessidade de transitar entre outras escalas da mobilidade urbana. A potência desse diálogo se dá principalmente no encontro das coletividades: ideias e ideais postos em jogo constituindo outras referências, tramando experiências e teorias urbanas.

Entrevistado

APE Grupo de Estudos de Mobilidade
Marieta Colucci e Arthur Kim Shum

Entrevistadores

Grupo Patafísica

Roteiro

Carolina Clasen

Revisão

Carolina Rochefort, Marieta Colucci, Artur Kim Shum

Quem é o APE?

apê: do tupi *caminho*. estudos e debates sobre mobilidade. Os debates sobre a mobilidade na universidade foi a principal motivação de estudantes de diversos cursos e instituições da cidade de São Paulo para fundar o APÉ-estudos em mobilidade. O intuito é fomentar discussões e debates que abordem tanto as formas de compreender a mobilidade em um sentido mais abrangente que não só pelos transportes, quanto de criticar a forma como várias obras que se intitulam de *mobilidade* interferem na qualidade de vida das cidades a médio e longo prazos.

Como praticar o cotidiano?

Quando a gente faz esse trabalho com as escolas, a gente foi descobrindo esse cotidiano ao longo [do percurso] das escolas. Com cada escola, fazendo a gente vai descobrindo o que era esse exploradores e o que era essa experimentação que gente pretendia com eles. A gente foi transformando mesmo como uma questão de observar o que tá ali no entorno todo dia e que não precisa ser uma ida ao museu ou a uma instituição, não precisa ter um foco institucional, grande, majestoso, pra poder sair pro território.

Nesse sentido que vem o cotidiano: qualquer escola, qualquer território tem potencial pra ser utilizado como uma ferramenta educativa, como um lugar de experimentação, como um lugar pra se explorar. E acho que o cotidiano aparece muito aí, pode ser dar uma volta no quarteirão e aí em cada volta você vai observar um cotidiano diferente que pode ser espontâneo. O grupo vai sair e descobrir o elemento da vez ou pode buscar as disciplinas e o que está sendo trabalhado em aula. A gente trabalha muito com criança então não tem essas disciplinas formadas, mas isso pode ser transportado para os anos mais avançados. Você tá trabalhando alfabetização com os animais, a gente vai buscar os animais do cotidiano que estão por ali. Uma coisa é aqui no Ibirapuera que hoje a gente viu um tucano, outra coisa é no Canindé com certeza não vai ter um tucano. Quais são esses animais e

essas pessoas que estão no entorno? Trazer as pessoas é pensar como as pessoas fazem aquele lugar, como aquele lugar acontece e o que a gente pode tirar dele pra trabalhar com as crianças.

Como foi o primeiro encontro com o cotidiano escolar?

AA primeira escola a gente fez em 2015. Foi um convite do Instituto Tomie Ohtake pra fazer uma ação educativa do Prêmio, que é um prêmio de arquitetura que o Tomie organiza, e eles queriam fazer a ação educativa com um público que normalmente não está vinculado à arquitetura e urbanismo. Então a gente definiu o trabalho com crianças e como a gente ia trabalhar essa temática com crianças. Falar de planejamento urbano ou de construção civil com crianças de 4 e 5 anos. Feita a parceria com uma escola que tem lá do lado, a gente criou a narrativa do Exploradores. Sair com as crianças para explorar o entorno daquela escola. No começo, como era [um projeto] com o Tomie Ohtake, tinha como objetivo inicial ir até a exposição do instituto. O deslocamento tinha um ponto final. Mas a gente já começava a trabalhar o caminho, o caminho é importante. E essa questão do caminho ficou cada vez mais forte. Na segunda escola a gente também foi até o Teatro Municipal. A partir das próximas ou não tinha opção porque a gente foi para bairros mais velhos, ou a gente construiu de uma maneira que esses locais onde ia acontecer o deslocamento eram identificados pelos moradores do bairro ou pela própria escola e que era o mercado, a sapataria, a marcenaria. Coisas daquele Território que a priori não é visto como uma função educadora. É interessante também colocar que depois da primeira experiência, o caminho era a parte mais interessante do



processo. A gente começa a trabalhar com mapa e outras ferramentas trazendo as crianças como exploradoras e a gente faz o caminho como exploração. E isso é muito bom de perceber também porque o caminho encurta. Então o caminho de um quilometro, aumenta em tempo e encurta em distância. As crianças não sentem tanto a distância, não é o deslocamento entre o ponto A ou o ponto B. É o deslocamento entre os pontos mas também tem a árvore, tem o passarinho, tem o rio que tá passando ali, tem o morador de rua. Tem todas essas coisas que talvez eles tenham visto ou não dentro da sala de aula, mas estão ali colocados na cidade. Acho que também tem uma desconstrução do ensino formal que acontece dentro da sala de aula.

Trabalhando em parceria com o CAPS, o Patafísica recebia para esses percursos pela cidade até a exposição, diferentes faixas-etárias. Isso fez a gente perceber que a abordagem não mudava muito porque a atenção era justamente não infantilizar a criança, mas tornar essa experiência urbana coletiva acessível. E vocês, já trabalharam com outras idades exploradoras?

Já. Existiu um projeto que queria um projeto na cidade para trabalhar com jovens. Então a gente desenvolveu um projeto que foi para aprofundar algumas discussões que estavam em pauta em 2016: direito à cidade, mobilidade, corpocidade; e inserir ações na cidade. A gente achou que nessa idade tem uma demanda mais ativa, uma demanda de não só receber atividades. Os encontros aconteceram todos no centro de São Paulo, no Beco do Pinto (...) por ser um espaço que tinha um valor histórico e central, como início da cidade, marcamos seis encontros com um grupo aberto. Veio gente desde o ensino médio até pessoas que estavam no primeiro ano da faculdade, porque foi uma chamada aberta pelo site do Tomie Othake. (...) A gente começava o encontro com uma reflexão mais teórica e depois íamos para um período prático, alguns dias com

exercícios propostos e outros desenhados com o grupo. Teve um que foi muito legal que foi sobre Mobilidade. Tem uma obra de arte da Lygia Pape, que chama O divisor e foi nossa referência. Nós compramos um pano gigante, de 10 a 15 metros, com vários buracos em que nós colocamos as cabeças e saímos pelo centro percebendo como era andar numa minhoca gigante no meio de São Paulo. E São Paulo em ladeiras com muita gente.

Então, vocês acham que o recorte com os grupos de crianças foi acontecendo por identificação do grupo ou por demanda?

Desde o início, além da demanda do Tomie, a gente tem vontade de estudar mobilidade ou através do olhar ou através dos usuários que não são contemplados quando a gente fala dessa mobilidade de grandes fluxos. A gente fez alguns projetos com deficientes visuais. Também fizemos algumas derivas com áudio-guia, com música. A gente sempre teve essa vontade de trabalhar com grupos que são periféricos quando o tema é mobilidade, trazendo o recorte para a mobilidade ou das narrativas, ou da mobilidade ativa pensando nas distâncias. E aí o grupo se estruturou em função dessas demandas.

A partir daí, reflexão teórica do grupo, as leituras, como são organizadas?

Não é só em função das crianças. Os estudos a gente faz muito em função do que tá acontecendo ou do que a gente tem interesse. Já lemos a Maria Montessori, já lemos algumas coisas sobre educação, algumas legislações que trabalham a infância e a educação. Mas, por exemplo, agora a gente tá lendo as questões da negritude, da raça da cidade, das questões sociais, porque é uma coisa que tá em pauta e reflete diretamente nas questões que a gente discute também em função da criança.

Sendo o APE um coletivo que pensa a cidade pela coletividade, mediando espaços do coletivo para o coletivo, como as singularidades de cada um dos integrantes do APE se pratica nos cada um dos seus cotidianos?

[Artur Kim] Pensando na minha prática de arquiteto projetista eu penso muito na chave do direito à cidade mesmo. Então quando a gente fala da escala da criança e traz elas pra caminhar e entender que a cidade pode ser delas, é também entender que a cidade faz a criança fazer parte desse cotidiano, da dinâmica do dia a dia da cidade. Pra mim reforça um direito à cidade que deveria ser de todo mundo. Acho que quando o APE ativa grupos e leva grupos que não estão tão presentes na cidade pra andar na cidade, viver a cidade, estar presente na cidade é uma discussão da cidade com essas pessoas que não são pensadas pra ela. E o arquiteto projetista tenta levar as pessoas pra esse processo, pro processo da criação de cidade. Seja na escala de uma casa, seja na escala de um museu. Pensando nos meus últimos trabalhos, eu justifico as minhas decisões mas ao mesmo tempo quero que eles tomem decisões também.

Como essa prática coletiva consegue avançar para as decisões individuais também? Não só na discussão teórica mas na prática cotidiana do arquiteto, urbanista, projetista, educador, mediador?

[Marieta Colucci] Agora eu não projeto. Eu nunca projetei edificações. Fui direto pro planejamento urbano que as vezes entra direto nessas questões da utopia, do macro, do gigante mas que sempre nas práticas cotidianas de definição dessas políticas você tenta de alguma forma trazer essas questões. A partir da participação social, no caso, consultar crianças

nunca aconteceu no junto com a prefeitura de São Paulo. Mas a gente fazia discussões com os conselhos participativos da cidade. Eram 32 conselhos participativos, a gente fez reuniões com cada uma das subprefeituras, que aí você ouve quem tá lá no cotidiano daquele território e tenta sair das decisões de gabinete - que sempre retornam as decisões de gabinete. Quais são esses movimentos que a gente pode fazer pra escutar esse outro lado? E você se depara com questões do próprio território, com gente que quer manter um parque e gente que quer construir ali um condomínio de moradia. (...) E agora eu trabalho com educação, a arquitetura vem mais no sentido de mostrar e sensibilizar os professores pras questões da cidade que tão aí postas e eles normalmente não observam. Tentar despertar esse olhar que não sai de dentro da pedagogia, tentar trazer um olhar externo sobre essas dinâmicas educacionais. (...) Mostrar o edifício da escola, que tem relação com a praça. Sensibilizar que o adulto tem que fazer isso por ele próprio. O professor não anda, ele não conhece. Tem o processo de reconhecimento anterior: o que você conhece da sua cidade? O que você conhece desse ambiente urbano a sua volta?

Como praticar o caminho? Como acolher o caminho, o inusitado, o diferente da sala de aula?

A gente tem uma prática muito pontual de tentar traduzir o que foi visto e trabalha com mapa e desenho. A gente deixa que eles recolham pelo caminho o que eles quiserem. Eles recolhem muito elementos como lixo, folhas, sementes. É importante trabalhar essa espontaneidade da rua, e depois na sala de aula você vai trabalhar com esse acaso em função do objetivo do encontro, porque se não você vai fazer o contrário: levar a sala de aula pra fora. Se você tentar deixar quadrado, no sentido de eu preciso trabalhar isso, você pode continuar dentro da sala então. Que é diferente de trabalhar com a rua.

Como o APE faz o contato com os(as) educadores(as)?

Acho importante elas estarem na caminhada. Pouco a pouco a gente vai rompendo as barreiras da hierarquia, ela precisa vivenciar esse corpo adulta, professora. Precisa sair pra descobrir também que não é perigoso estar na rua. Porque só falar que não é perigoso não é suficiente.

E depois do caminho, vocês retornam e olham o material?

A gente faz um mapa base bem simples, normalmente. Só um início pra depois trabalhar em cima. Com crianças pequenas parece melhor ter esse mapa a uma folha branca pra começar. A partir desse mapa eles trabalham em cima, com os elementos que eles acolheram no caminho com colagem e desenho.

O APE percebe diferença no caminho de ida e no de volta?

O caminho de ida é mais atento a alguns elementos, talvez dependendo do que a gente solicita na saída e na volta é um momento de conversa, de troca de experiência. Por exemplo, tem mais coleta de elementos na ida. Algumas coisas permanecem na volta, mas eles já estão mais cansados. Lembrei de um projeto que foi Ouvir para Ver a Cidade. Agente tentou trabalhar muito a questão do presente, então do cotidiano que tá ali na cidade com uma percepção outra que não é pela visão e ao mesmo tempo trazer a história da cidade de São Paulo através do áudio. Então a gente trabalhou em três níveis: altura, o nível da rua e o subsolo. A gente começou no alto do Martinelli, tinha um áudio contando alguns trechos de história e pedaços de músicas. Depois descia pro Anhangabaú, também tinham outros áudios de percepção contando a história daquele lugar e aí a gente descia no túnel ali embaixo do Anhangabaú que é onde passava o Rio Anhangabaú. Ali tinha áudio sobre a água e o rio e a gente adentrava esse rio de carros, aquele barulho e o cheiro daquele lugar. Esse projeto trabalhava vários tempos da cidade, hoje e ontem.

O som parece que traz esse cotidiano emergente, cheio de outras cidades que a gente parece não percebe. Hoje eu tava na Paulista e escutei um triângulo e quis saber de onde vinha o forró. Encontrei três senhorzinhos com o olho, me aproximei e fiquei vivendo aquela paisagem sonora.

Eu sei quem são! Terça-feira eu vivi uma situação, que tem a ver com som também, que me mexeu muito. Eu tava no ônibus, no trânsito paradisíssimo, ali quase na Sé. Eu tô lendo Quarto de Despejo, da Carolina Maria de Jesus. Eu tava tensa, doída, lendo aquele sofrimento e aquela fome. De repente eu ouço um grito de gol e uma gargalhada e uma risada e do lado um cara pulando e festejando um quatro a zero. O meu corpo tava fechado, ele tava muito feliz e as pessoas se abraçando e abri um sorriso eu sorri. O ônibus voltou a andar e eu voltei pro livro, voltamos pro trânsito. Eram muitos momentos e muitas épocas, eu tava ali em 1950 no Canindé, no ônibus na Sé, e eu tava no jogo da Europa no outro lado do oceano. Esse cotidiano são vários.

Oi desculpa atrapalhar, ela vai fechar o caixa. Você quer comer alguma coisinha? Não, obrigada. Um café? Sim! Quero um café, o café daqui é tão gostoso. Você quer com leite ou puro? Puro. Vocês vão fechar aí dentro? Não, a gente vai tá limpando e arrumando as coisas aqui. Já já eu vou usar o banheiro então. Tá bom! Já já eu trago o café, obrigada, meninas. Desculpa atrapalhar. Foi nada. Obrigada. Agradeço.

parede branca



ANATOMIA DO COTIDIANO

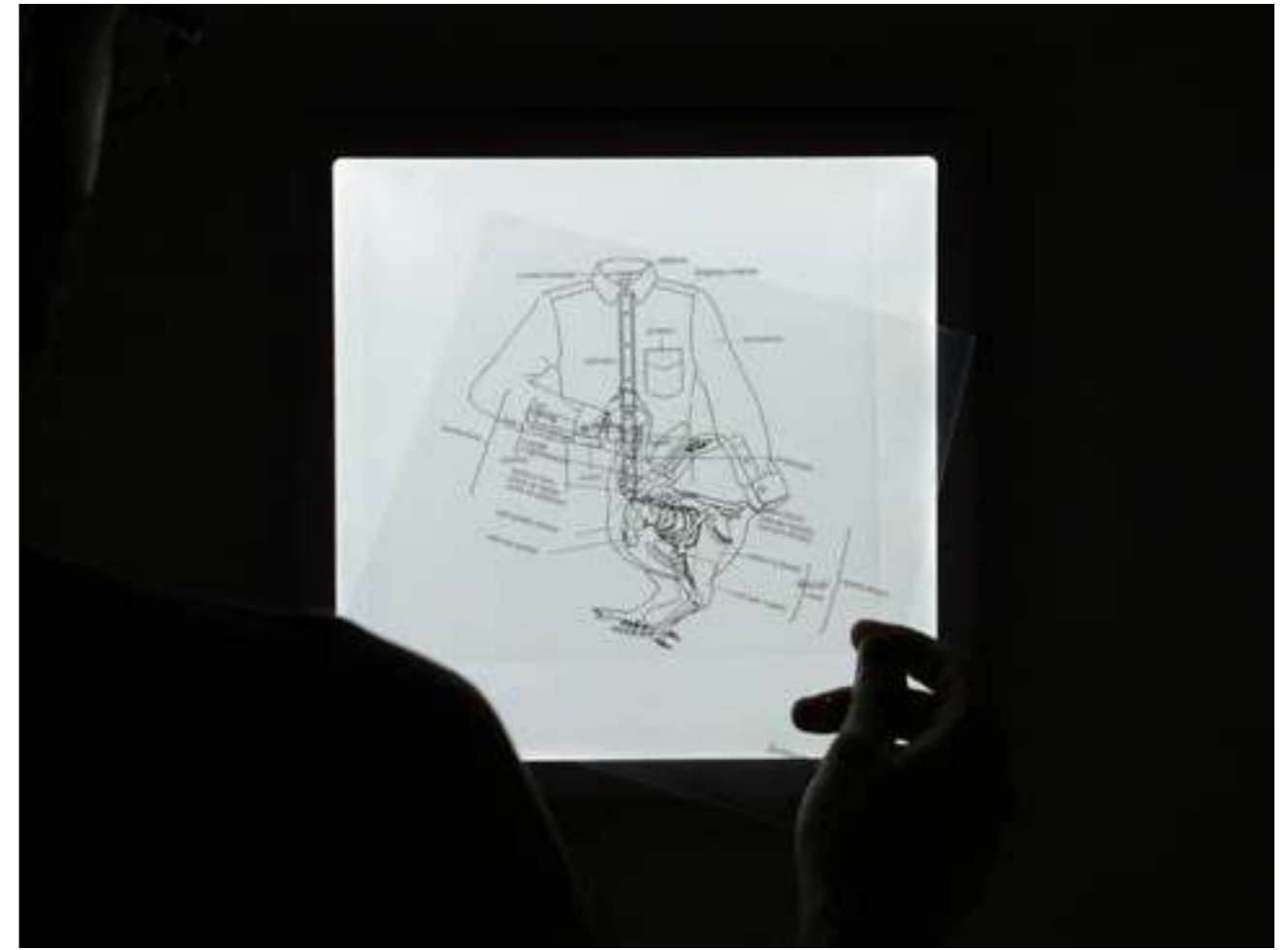
Yuri Morroni¹

Série de poesias visuais impressa em transparência. Composta a partir da apropriação de imagens de diagramas variados, os termos técnicos que nomeiam a partes ilustradas são substituídos por versos.

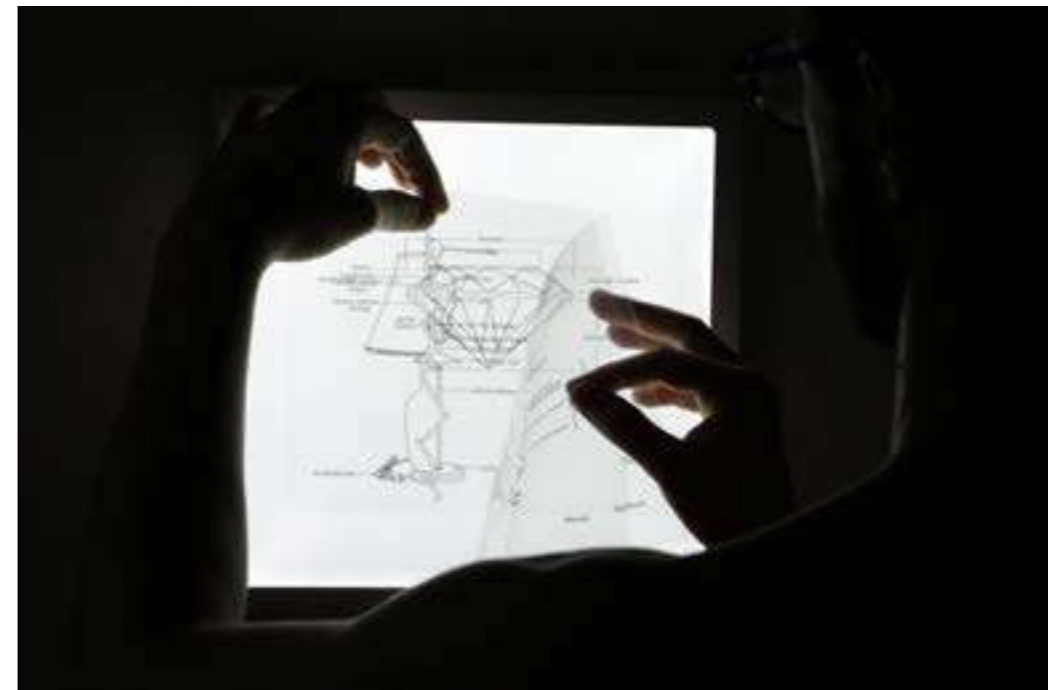
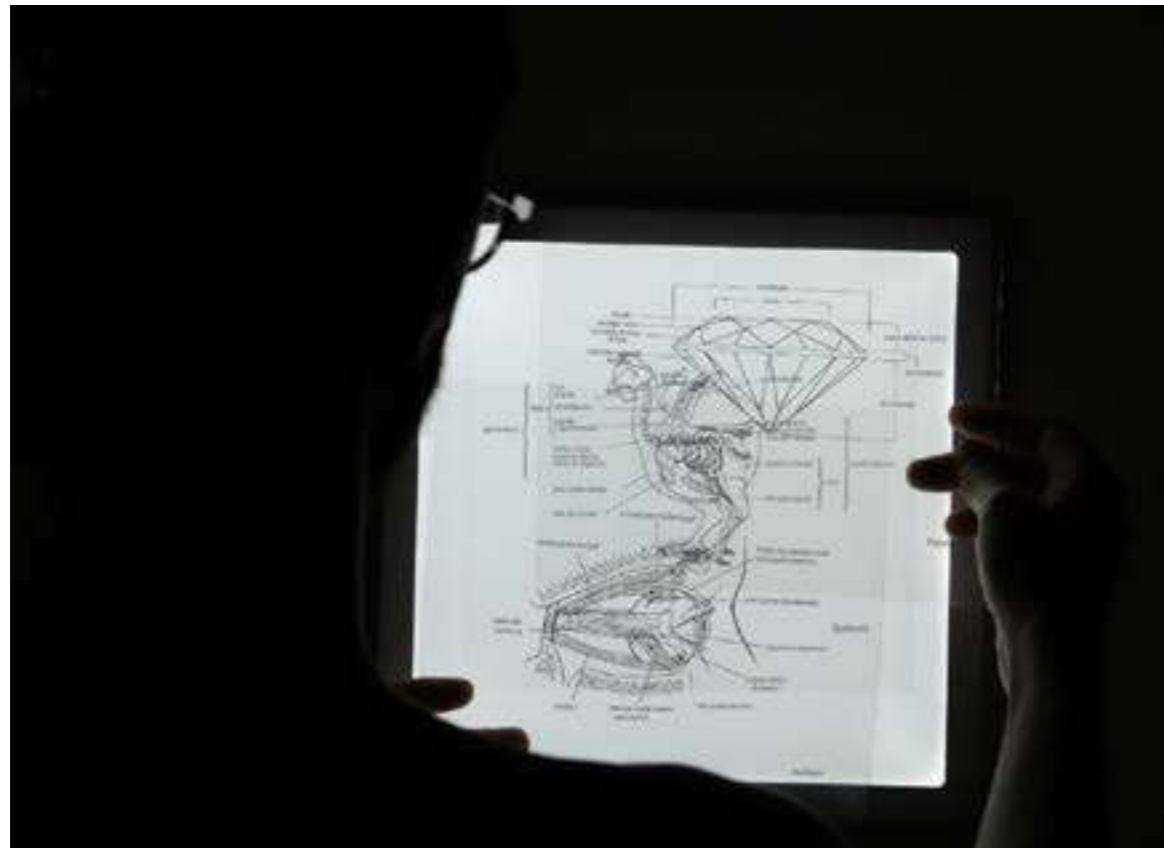
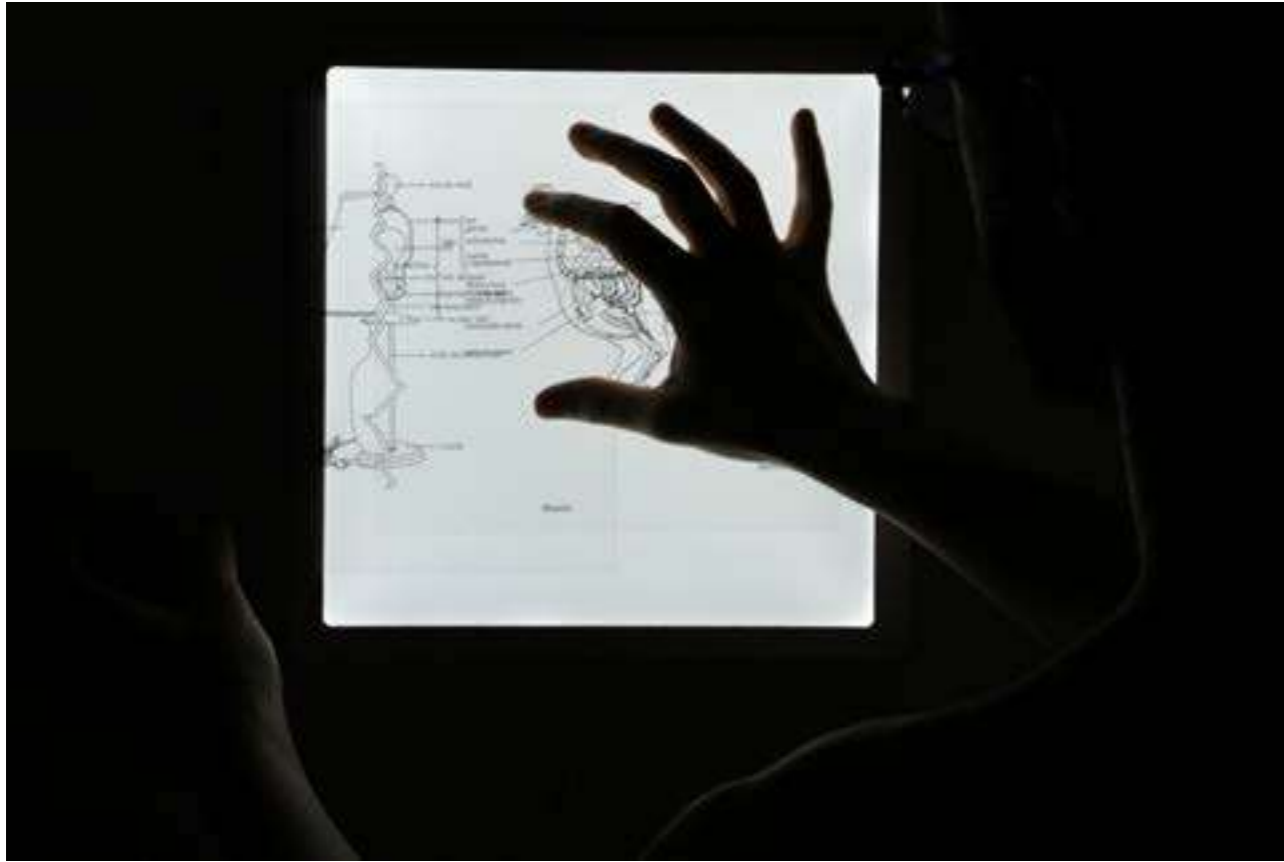
Existe a probabilidade de que a modificação das palavras não seja notada em um primeiro olhar, de forma que a estranheza no ato do reconhecimento demande uma observação mais cuidadosa.

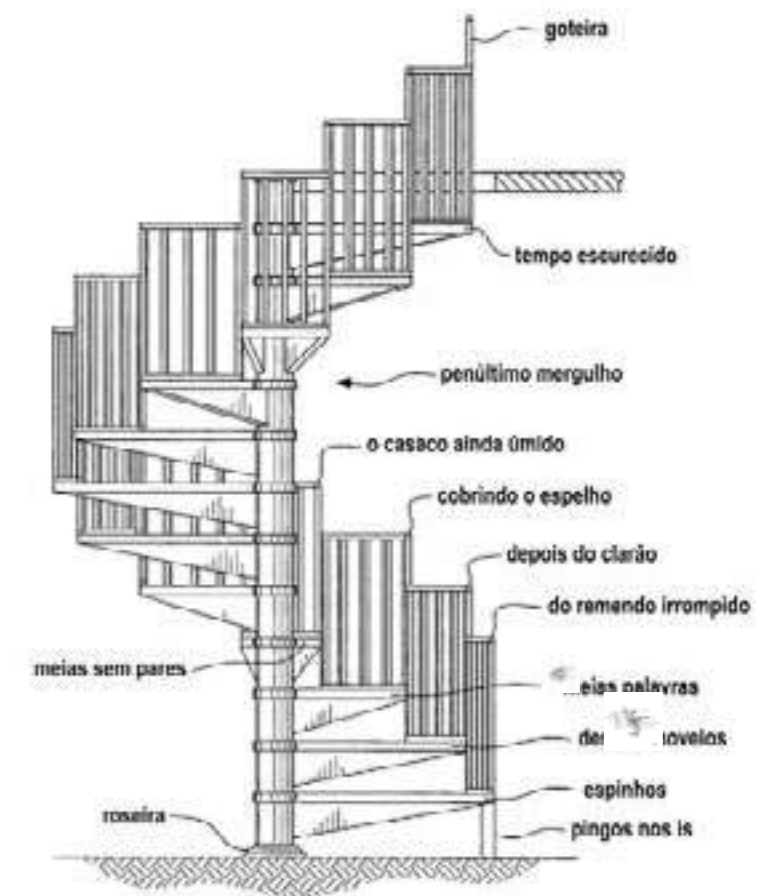
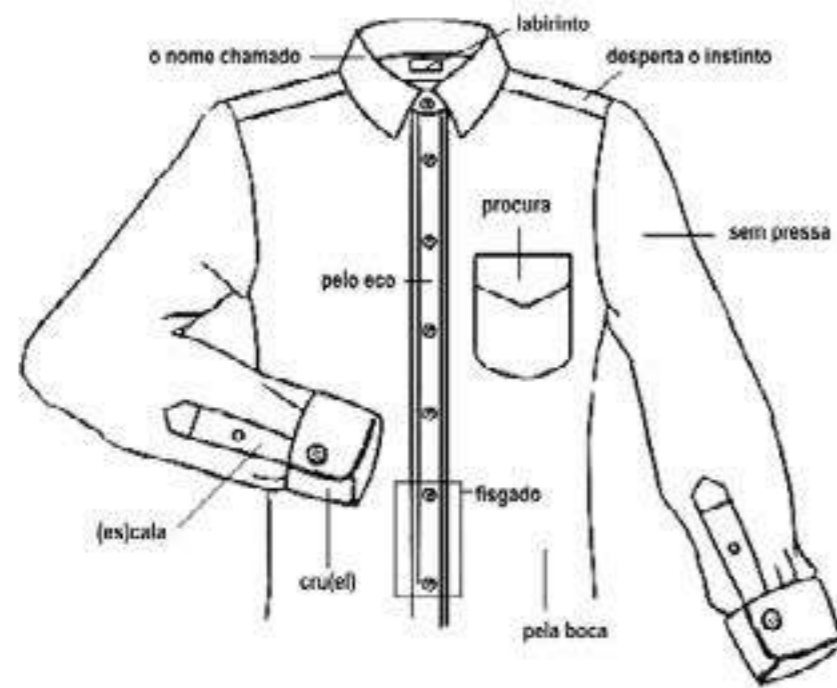
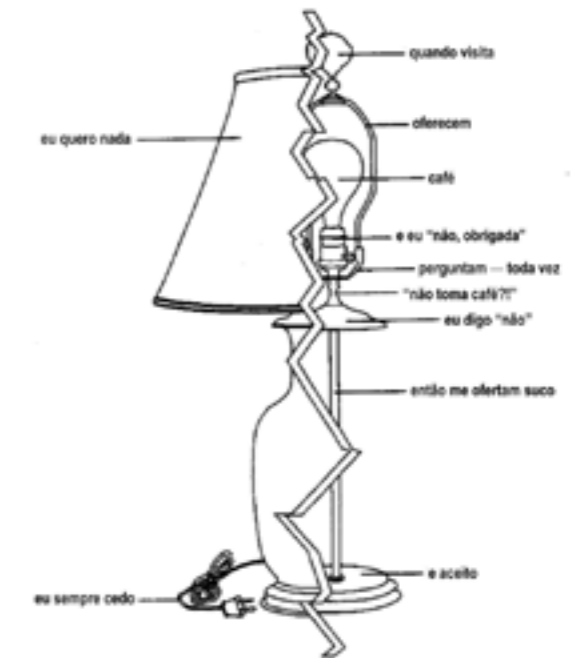
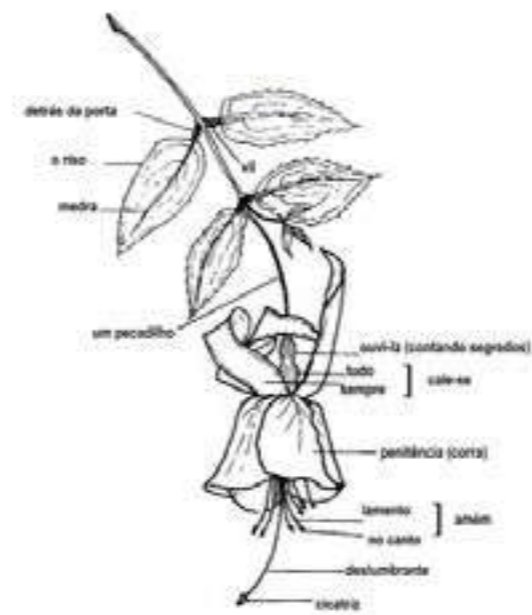
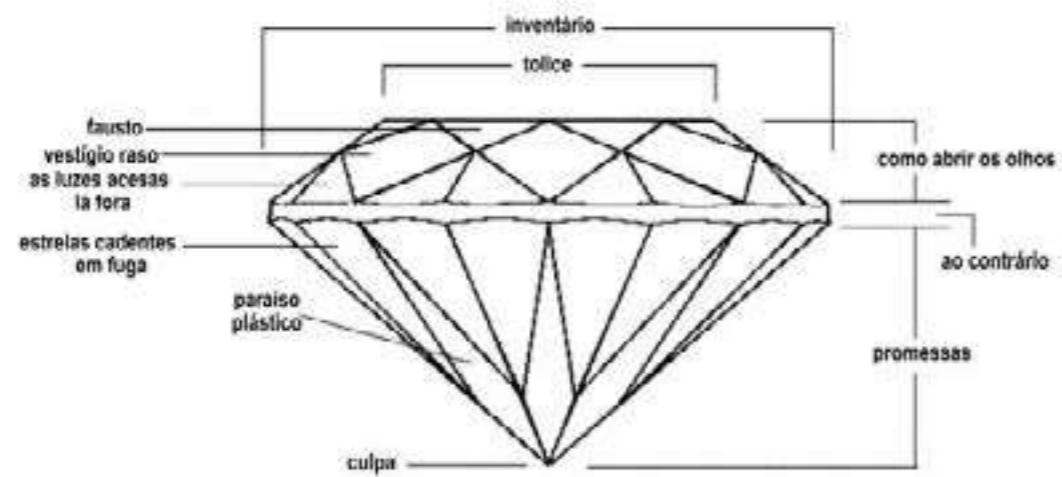
Não há ordem específica de leitura, permitindo diversas possibilidades na construção de sentido, assim como a relação entre os versos e as áreas destacadas das ilustrações sugerem mais interpretações subjetivas.

A impressão em transparência apresenta uma condição complementar à experiência de multiplicidade de leituras, por meio da sobreposição das poesias visuais. Novas imagens e textos híbridos são criados, mantendo a intenção da obra: redescobrir o cotidiano.



¹ Artista educador, graduado em 2013 em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: yurimorroni@gmail.com







UM NÓ INFINITO

*Julia Petiz Porto*¹

Costurar é um entre dos afazeres domésticos no movimento contínuo de manutenção da casa e que aprendi com minha família. Trago essa ação para o meu fazer artístico explorando seu gesto, tão cotidiano, que troca botões, faz bainhas, costura almofadas, pendura plantas na parede.

Costurar é um trabalho lento, de paciência, não de inspiração. Tramar linhas com linha implica se enrolar, embolar tudo, e com calma desenrolar.

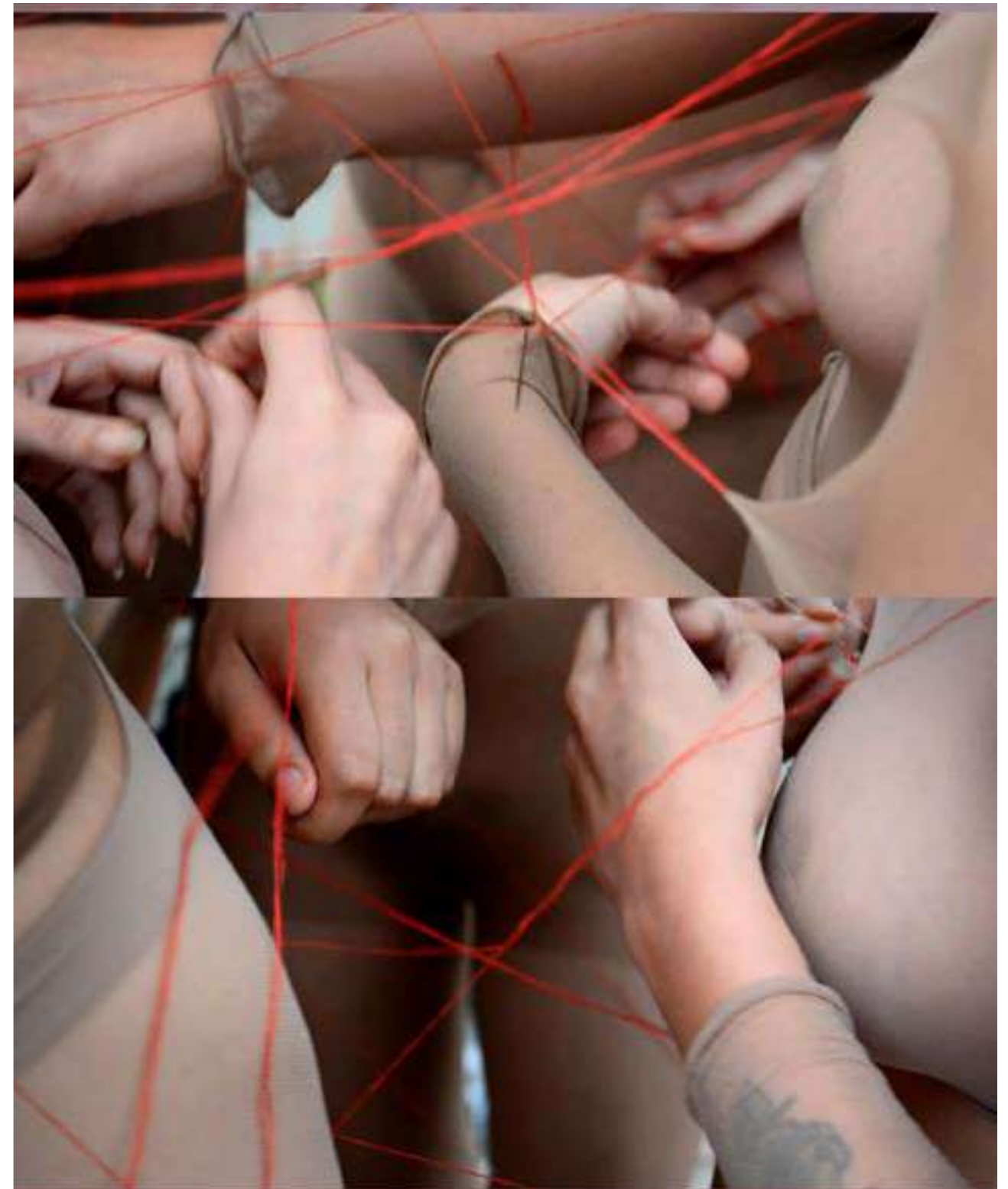
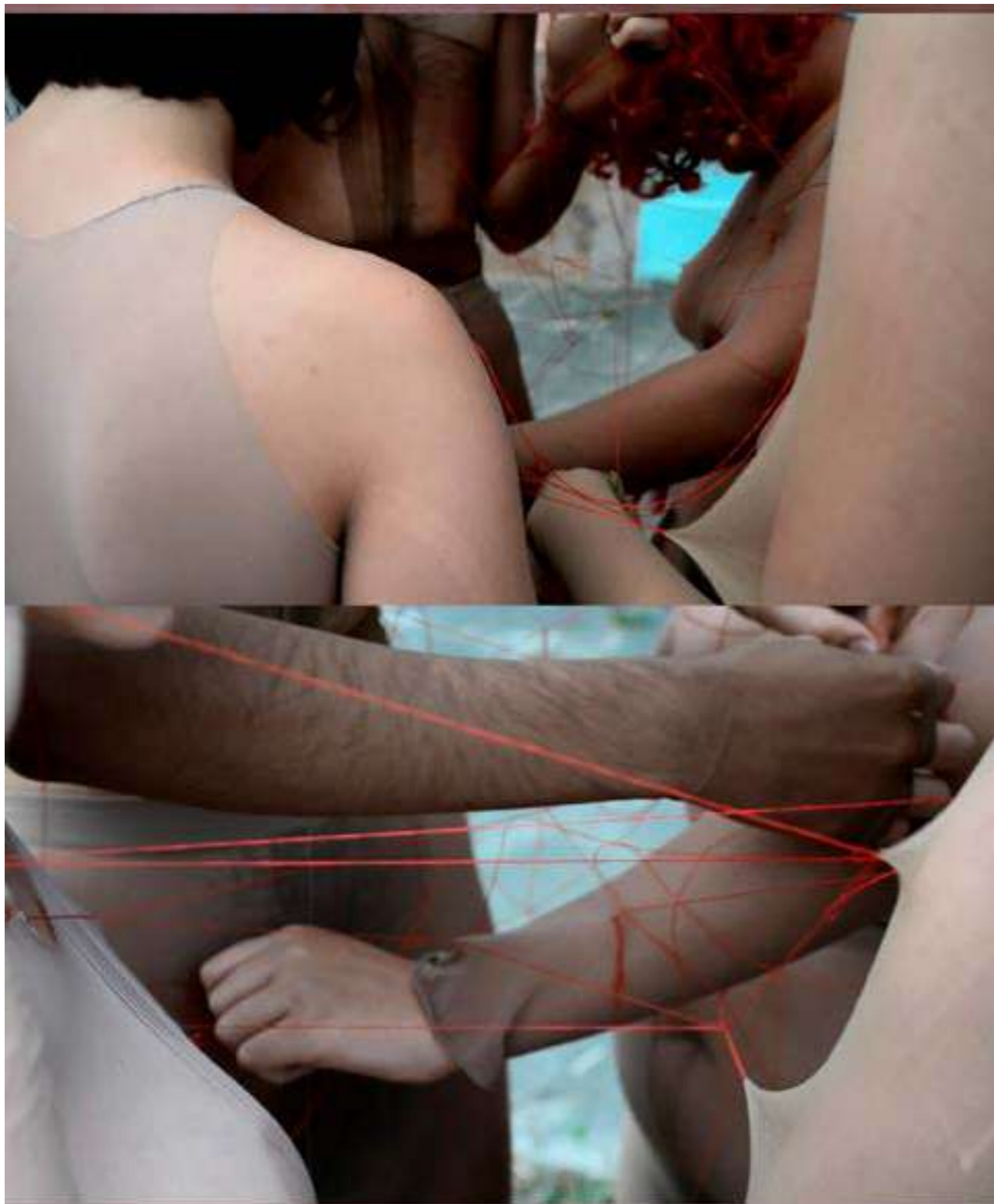
Na videoarte nós, somos quatro corpos acobertados por uma roupa de nylon, como uma segunda pele. Nos costuramos uns aos outros através dessa fina camada como uma coreografia de mãos. Cada vez mais entrelaçados, começamos a nos mover como um outro corpo, articulado pelo contato. Incorporamos esses outros tramando-os em nós.

Respirando num só fluxo, esse corpo estranho é atravessado por finas linhas vermelhas, como uma artéria compartilhada por organismos simbióticos. Essa outra maneira de se perceber e perceber um outro desarticula nossos hábitos corporais. O nylon, translúcido, deixa expostos nossos corpos, vulneráveis. Redescobrimos músculos enferrujados, o nosso corpo estranho a nós.

A lente enquadra as mãos, que trabalham como aranhas, nos envolvendo em sua teia vermelha como tecidos de um mesmo órgão ou as estrelas de uma constelação. O gesto meditativo de costurar propõe-se um contraponto às repetições mecânicas da rotina.



¹ Graduanda em Artes Visuais - Bacharelado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Desde 2016 atua como mediadora junto ao grupo Patafísica PREC/UFPel. Foi bolsista de extensão pelo projeto em 2018. Universidade Federal de Pelotas – UFPel. juliaporto@gmail.com





CIDADE HOSTIL

Franciele Fraga Pereira¹

Tanise Gouvea dos Santos²

Atenção à tensão.

Atenção à tensão.

Atenção à tensão na cidade.

Há tensão, atenção!

Há tensão na cidade.

A tensão é alta.

Os exemplares da hostilidade e segregação estão diante dos nossos olhos, praticamente em todos os lugares, atuando intensamente nos meios urbanos. De tão integrados à paisagem, já não nos damos conta de como são agressivos e tensionadores. Até mesmo sem sair da nossa zona de acomodação é possível observar diversas formas de limitantes. Onde pode e não pode, faça ou não faça... De quem é a cidade? A cidade é para todos ou para poucos?

No ano de 2014 o repórter Bem Quinn cunhou o termo "Arquitetura Hostil" em uma matéria publicada no jornal britânico The Guardian. Trazendo à tona uma reflexão sobre o direito na cidade. A medida que a população se fecha e reforça esses limites entre o público e o privado nasce a questão: essas são formas de proteção ou de encarceramento?



¹ Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU). Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Pelotas (2018). E-mail: franfragap@gmail.com

² Acadêmica em Arquitetura e Urbanismo UFPEL. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET FAURB). E-mail: tanisegouvea.tg@gmail.com



REGISTRO QUASE HUMANO

*Francisco Maximila*³

Registro quase Humano é um vídeo-arte sobre fronteira. Sobre a fronteira física e social e sobre a fronteira da ética. É um recorte dos conflitos do mundo, que próximos ou distantes do território geográfico do artista, o atravessam, quando os limites da lucidez e da vida humana são expostos ao extremo cotidianamente.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9kgtC2mYuxE&t=1s>



³ Graduando em Artes Visuais (UFPel) atua na cidade de Pelotas com produção cultural e audiovisual, com interesse em pesquisas pelos territórios fronteiriços e seus deslimites.

RALLENÀTI RALLÉNTATI!
(desacelerados desacelera)
wastingtime machine
ATI SUFFIX

Emanuela Di Felice¹

Concebido pelo coletivo Ati-Suffix para o festival *Urban-A-Where*² em Nicósia, em 2013 na cidade de Chipre a última capital europeia dividida, o projeto WTM_Wasting time machine (maquina para perder tempo) gera um espaço de confronto com a comunidade para refletir sobre a perda de tempo. Um sistema de performances coordenadas e usos indevidos do espaço público visam estimular um novo imaginário sobre o significado de inação e expectativa. WTM é um dispositivo móvel que convida os moradores e transeuntes a interagir com suas múltiplas configurações. Os ritmos frenéticos de produção e consumo do cotidiano impedem o encontro na cidade contemporânea. Seu espírito esquizofrênico e improdutivo é cada vez mais negado pela super-funcionalização do tempo que limita e contém seu potencial imaginativo. Em tempos de competição obsessiva global, compartilhamos do Otium (ócio) como a essência peculiar do caráter mediterrâneo e apoiamos a necessidade de reconsiderar a alma improdutivo da cidade. Afirmamos com convicção a importância do tempo perdido sobretudo quando compartilhado. A WTM, pretende ser um convite para as pessoas a se libertarem do estresse e das restrições funcionais para abraçar a dimensão coletiva da inatividade e o inesperado para desfrutar plenamente do seu vazio.

O coletivo artístico ATI suffix é um grupo italiano com uma identidade aberta que se caracteriza pela constante mudança de nomeação em relação aos membros e aos territórios psicogeográficos cruzados em cada ocasião. A adoção do sufixo ati da gramática italiana explica a intenção de conceber cada projeto como uma ação mútua. Ati na gramática italiana é imperativo e reflexivo, isso se transforma em uma ação imperativa para o público e, ao mesmo tempo, uma transformação autônoma dos membros de cada projeto. Ati é um coletivo poluente e poluído: os projetos são sempre abertos e co-dirigidos pelas circunstâncias, pelos contextos, pelas pessoas e pelas comunidades encontradas. Ao longo dos anos, ele desenvolveu um trabalho politicamente carregado, enquanto seguia uma necessidade genuína de provocação, ruptura e transformação social. Com o objetivo de mudar o comportamento coletivo, o coletivo sempre trabalhou para incentivar a auto-representação das comunidades marginalizadas, criando pontes de condições entre diferentes atores urbanos, gerando condições para conversas públicas e convidando pessoas a entrar em situações inusitadas.

Em 1959 a independência de Chipre da Grã-Bretanha, levou a fortes tensões étnicas, tanto que um golpe de Estado da maioria étnica grega deu à Turquia o pretexto de intervir militarmente, com base numa interpretação do Tratado de Zurique, e de

ocupar porção do território muito maior de aquela em que a minoria étnica turca vivia. Assim nasceu a República Turca do Norte de Chipre, desprovida de reconhecimento internacional (exceto a da Turquia) e, de fato, intimamente ligada a Ancara. Tendo em vista a adesão de Chipre à União Europeia, realizou-se em Abril de 2004 um referendo no qual os dois grupos étnicos foram chamados a comentar a reunificação do país.

Como o resultado desta consulta foi negativo, apenas a parte grega da ilha poderia realmente aderir à União Europeia, mas, por direito, toda a ilha é um membro da União, mesmo a parte ocupada. Enquanto entre os cipriotas gregos os números favoráveis foram de apenas 24,17%, entre os cipriotas turcos a maioria, 64,90% declararam-se a favor da reunificação.



siesta

siesta is a marginal aspect of the explicit, obligatory, usual, mechanical activity. Siesta is a reappropriation of one's own time to one's advantage, away from the control of the watches, siesta is emancipatory.

¹ Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Membro dos Grupos de Pesquisa CNPq Cidade + Contemporaneidade e Grupo de Estudos de Urbanismo Contemporâneo. Em 2006 se gradua em Ciência da Arquitetura, Università degli Studi di Roma 3, emanueladifelice@gmail.com

² Intervenção urbana no Urban-a-where festival Cyprus, Nicosia 2013 performers : Natalia Agati, Olimpia Fiorentino, Arianna Giacomini, Matteo Locci, Serena Olcuire, Maria Rocco, Panagiotis Samsarellos



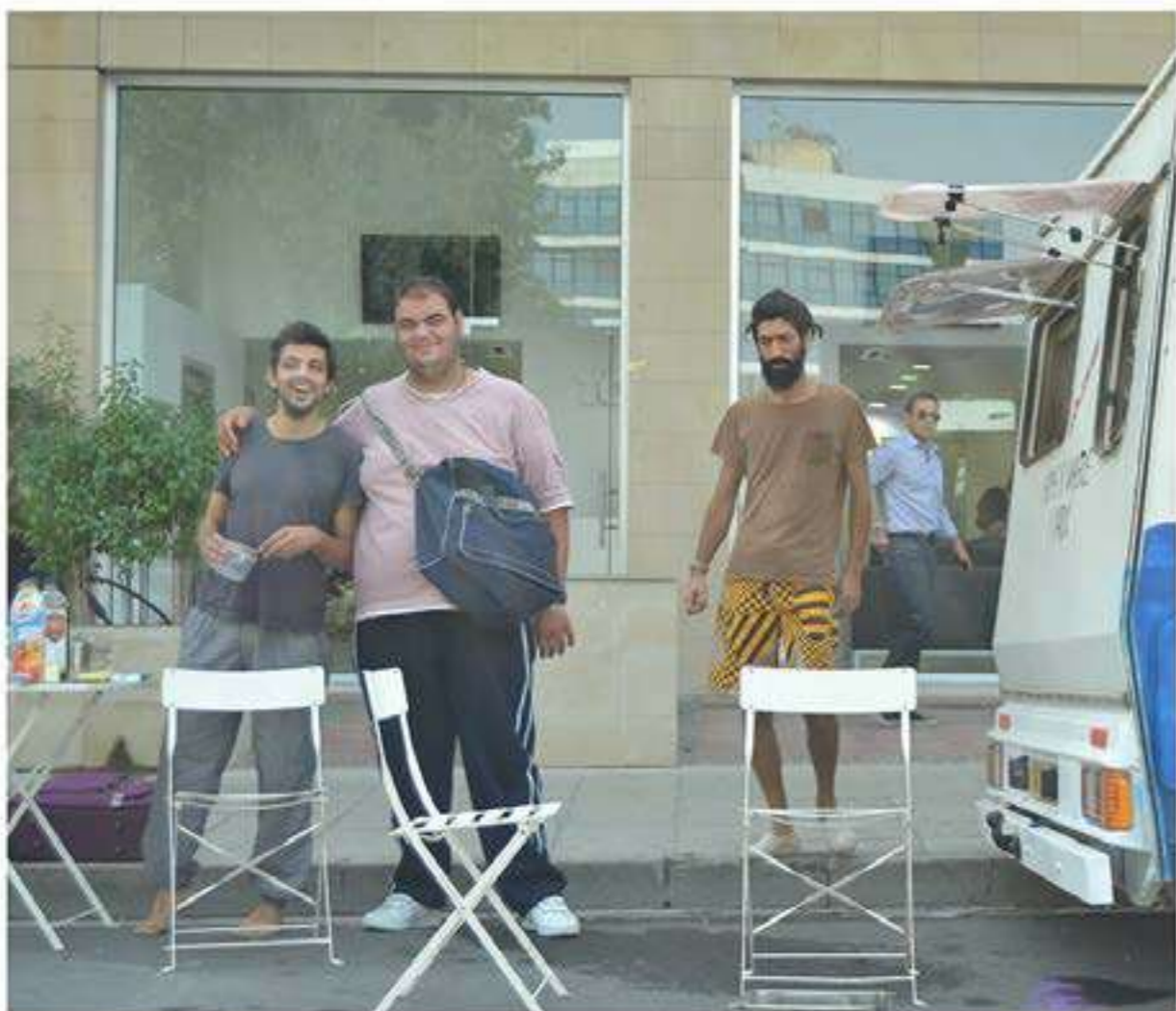
heure verte

six in the afternoon is the perfect time to talk: we have ingested enough alcohol to inject in the brain a rush of energy but not much to madder, yell, curse and become aggressive. it is then that the ideas flow fluid and we enjoy the pure pleasure of the company. actually it is the perfect time for exchange of ideas.



taking care

taking care of yourself is the most important of all because if you take care of yourself then it's much easier to take care of everyone and everything else around you. be gentle with yourself. you are a child of the universe, no less than the trees and the stars. in the noisy confusion of life, keep peace in your soul.



encountering

When two bodies meet, it is just the cup overflowing. They can stay together for hours, even days. They begin the dance one day and finish it the next, or—such is the pleasure they experience—they may never finish it.



sobremesa

The meal is an opportunity to share with friends and colleagues, to enjoy, that lasts two or three hours. It is a time devoted to talk, to laugh, to alcohol. It is a dreamy oasis of pleasure, which lightens the tedium of the afternoon and is eagerly awaited in the morning burdened with commitments.

A CIDADE E O DOMINGO

*Alice Soares*¹

*Juliana Ramos*²

*Vitória Ungaretti*³

Em *A Cidade e o domingo*, o teórico e geógrafo brasileiro Milton Santos não é apenas narrador mas sua voz é também enunciado de uma deriva urbana na cidade de Pelotas. Sua voz é tratada como narrativa porque acompanha os gestos de três bicicletas e é também enunciado porque coloca o pensamento em movimento sobre tempo e espaço percorridos. O audiovisual em *Domingo* é tomado como instrumento do discurso cotidiano e, por isso, a montagem atenta à produção do território também em sua sonoridade - com trilha sonora autoral - escapando do conceito como consenso das hegemonias, através de divagação do corpo posto no território.

Disponível em: <https://youtu.be/8FYvAkQk1Uk>



¹ Atuando principalmente com audiovisual, é vinculada ao curso de Geografia da Universidade Federal de Pelotas e ao Projeto de Extensão AMAA – Acervo Multimídia de Arqueologia e Antropologia Disponível em: <http://www.amaacervos.com.br/>

² Atualmente está vinculada ao curso de Geografia pela Universidade Federal da Bahia.

³ Estudante de Geografia-Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas, atualmente é bolsista do Programa Institucional de Iniciação à docência (PIBID).



ISSN 2526-7310

