



URB GRA FIAS

pensar no espaço
da cidade
que o corpo faz

“Laroyê Bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo para eu passar

Laroyê Eleguá
Tomba o mal de joelhos
só levantando o Ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Legbá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê deste funfum
Cuida de mim que eu vou pra te saudar!”

“Padê Onã” - Kiko Dinucci Bando AfroMacarrônico



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO TECNOLÓGICO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Elaine Cristina Maia Nascimento

URBGRAFIAS

pensar no espaço da cidade que o corpo faz

Florianópolis
2021

Elaine Cristina Maia Nascimento

URBGRAFIAS

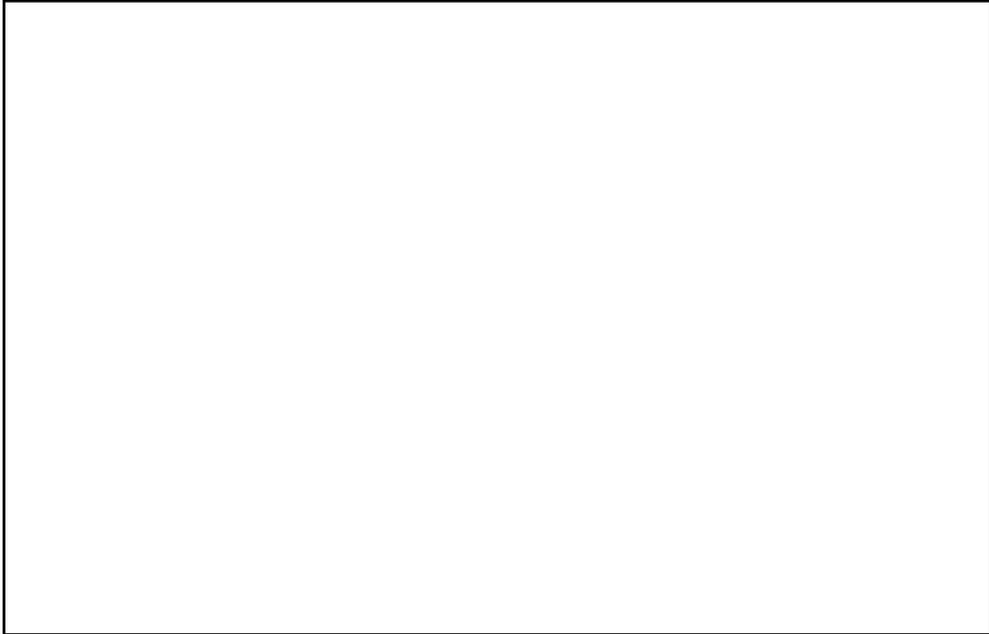
pensar no espaço da cidade que o corpo faz

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Rodrigo Gonçalves dos Santos.

Florianópolis
2021

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for providing identification details. It occupies the central portion of the page below the title.

AGRADECIMENTOS

Início esses agradecimentos sendo grata pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa em uma universidade federal e sendo bolsista durante todo o percurso. Isso me possibilitou estar aqui, escrever o que segue. Inclusive foi graças às bolsas de permanência universitária que tive a oportunidade de cursar uma graduação (uma não, duas). Em tempos de desmontes, golpes e nos quais vemos vir à tona toda a potência destrutiva do ser humano, destaco aqui a importância da universidade pública e das políticas de permanência. Sinto-me privilegiada de contar com tal apoio durante todo meu percurso, sem ele nada disso seria possível.

Agradeço a toda espiritualidade que me guia e orienta, nas escolhas mais difíceis que tive que tomar ao longo desses anos, até as mais simples e prazerosas. Agradeço os caminhos abertos, o olhar direcionado e ativo, a calma que me invadia quando os passos deviam ser lentos e pequenos.

Agradeço aquele que sempre esteve e está ao meu lado, seja me questionando ou apoiando, mas nunca duvidando da minha capacidade. De mãos dadas trilhamos o caminho em busca da construção do conhecimento de forma política e libertária. É nele que me inspiro quando penso que tipo de professora desejo me tornar, pois o seu amor pelo ato de ensinar transborda em sua fala, no seu olhar generoso e na sua escuta atenta. Eu amo você, Henrique Bezerra. Agradeço também ao meu orientador, Rodrigo Gonçalves, pelo longo percurso de orientação. Mudamos muito durante esses anos, aprendemos muito um com o outro, encontramos a nós mesmos. Somos testemunhas do processo um do outro, e isso vai além de uma orientação acadêmica. Obrigada pela parceria.

Agradeço aos encontros que tornaram o caminho mais florido e prazeroso! Agradeço às trocas, ao carinho, as discussões e às experimentações. Foram quatro anos e poderia citar muitos dos que fizeram parte desse caminho. Destaco aqui alguns dos nomes, sabendo que muitos outros poderiam estar aqui: Gabriel Villas, Flávia Ramos, Paula Polli, Angélica Camargo, Jussyanne Emidio, Julia Delmonds, Célia Regina, Tereza Franzoni, Viviane Vedana, Marina Toneli Siqueira, Rodrigo de Almeida Bastos, Adriana Marques Rossetto, Paulo Raposo, Santiago Cao.

Por fim agradeço a todos e todas que trabalham no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Foi um lugar de encontros e descobertas, desafios e crescimento. Guardarei com carinho a chegada no anfiteatro colorido, a subida nas escadas abertas, os momentos de pausa na grama, o pôr do sol no último andar do prédio do departamento de Arquitetura e Urbanismo. Fiz casa com o barro de suas paredes. Agora me sinto pronta para pular do ninho e voar.

Que se cruzem as filosofias diversas, no sarapatel que une Bach e Pixinguinha,
a semântica do Grande Sertão Veredas e a semântica da sassanha das folhas,
Heráclito e Exu, Spinoza e Pastinha, a biblioteca e a birosca. Que se cruzem
notebook e bola, tambor e livro, para que os corpos leiam e bailem na aventura
maior do caminho que descortina o ser naquele espaço que chega a ser maior
que o mundo: a rua.

Luiz Antonio Simas, "O corpo encantado da rua", 2020

RESUMO

Urbgrafias tratam de cartografias de ações artísticas no espaço da cidade como potência de investigação sobre as espacialidades gestadas na encruzilhada arte e arquitetura. A construção do saber de forma transversal, que “esculhamba criativamente” o canônico e potencializa as formas de existir, são os objetivos dessa investigação. Partindo disso, a presente tese versa sobre uma reflexão das linhas espirais que não delimitam, mas potencializam o que entendo pelo ato de urbgrafar: ação de refletir e experienciar as poéticas espaciais geradas pelo corpo em movimento no espaço. Com base nesse princípio e dando continuidade à pesquisa iniciada no Mestrado, aprofundo os conceitos norteadores do que são Urbgrafias e, através de encontros criativos, sugestivo uma possibilidade de ação. Através da reflexão sobre conceitos que cruzam o espaço/tempo da experiência, escrevo sobre as linhas que tensionam essa encruzilhada, saudando antes de tudo aquele responsável pela comunicação, fala e expressão. A imagem gerada através da espacialização das ações e as grafias do espaço experienciado através da ação artística são os elementos de composição de um “mapa-performativo” do espaço da cidade, pensando na possibilidade de observação de ceno-grafias performativas. Como fundamento prático trago o encontro com a obra da artista Lygia Clark, que aqui atravessa de forma transversal o trabalho como potência de reflexão sobre o corpo. A partir dela elaboro três dispositivos de ação: o jogo do caminhar, o jogo do caber e o jogo do contar. A partir da proposição desses três jogos, busco a abertura de caminhos que possibilitam potencializar de forma prática as reflexões tecidas.

Palavras-chave: arte, arquitetura, cidade, encruzilhada, espaço, corpo.

SUMÁRIO

- 13 introdução**, corpo manifesto
- 23 cartografia**, um brevíssimo comentário
- 39 dispositivo gerador de dispositivos**
- 42 o corpo que ocupa desvia? espaço+corpo/movimento**
espaço/tempo da experiência
traçados, movimentos e políticas
- 75 o corpo que (re)ocupa, desvia?**
corpo aberto
corpo o corpo emaranhado-fluxo/baba, ou corpo que vibra
- 95 espacialização da ação, cenografias**
- 111 urbgrafias**
jogo do caminhar
jogo do caber
jogo do contar
- 147 encruzilhada**, considerações finais
- 160 bibliografia**

INTRODUÇÃO, corpo manifesto

É com a arte que me relaciono com o mundo e comigo mesma. É também através dela que performo minha existência. É através dela que eu escolhi mediar meus entendimentos e saberes de mundo, inclusive na arquitetura. Atravessada por ela eu me pratico enquanto cenógrafa e arquiteta, ressoando no que escrevo e pesquiso. O ser artistas (em minha percepção de mundo), não está ligado a uma satisfação egóica individual, por mais que ela seja necessária, pois o objetivo aqui não é uma auto anulação redentora. Mas esse ser me conecta com um “fazer lembrar” ao outro sua potência de criação, sua humanidade, sua liberdade, sua subjetividade, sua poesia, seu “estado criador” de mundos.

Dando continuidade ao processo de pesquisa iniciado no mestrado, volto às intenções e objetivos que gestaram as provocações textualizadas no antes e no agora: falar da encruzilhada na qual arte e arquitetura se atravessam, bem como suas ressonâncias, agenciamentos e narrativas inventadas nas espacialidades criadas nesse cruzamento. Esse percurso tem me levado a refletir sobre o espaço como locus de expressão, como notação de um processo de reconhecimento de si e de uma comunidade, como agente ativo na construção de territórios.

A forma como me relaciono com o mundo e como me expresso nele são construções de subjetividades, é o que me faz ser, entendendo esse ser como matéria transmutada continuamente. O “quem sou” é um processo que não é pré-definido, mas construído “performativamente, isto é, em ação e na continuidade dessa ação.”¹ (PALLAMIN, 2017, p.78). Por isso, a utilização da contração verbal “sendo” me parece caracterizar muito bem essa construção: gerúndio do verbo ser, em uma frase pode exercer tanto a função de subs-

¹ O conceito apresentado pela autora nesse trecho está relacionado aos estudos que Judith Butler e Athena Athanasiou desenvolvem sobre gênero e constituição da identidade como “resultado de uma performatividade” ou invés de algo ancorado “como substância, como o que subsiste por si mesmo, independente de todo acidente determinado”. Essa ideia será desenvolvida como conceito fundamental para entendermos a arquitetura e a cidade como ativos nos processos de subjetivação, seja a partir da experiência como meio pelo qual essa performatividade opera, seja estando a arquitetura como dispositivo que regula a enunciação do sujeito, e sua consequente experiência espacial como agenciamento possível de performatividade.

tantivo (exprimindo do verbo ser uma substância) quanto de adjetivo (adere ao substantivo noções de qualidade) ou advérbio (que exprime circunstâncias). O gerúndio, no campo gramatical e linguístico, exprime uma ação que está em andamento, em continuidade. No Ceará possuímos a expressão “só sendo”, utilizada muitas vezes como descrença em relação a algum fato, como irônia: “o atual presidente do Brasil é ótimo!”, resposta “só sendo mesmo!”. Só sendo é dito quando se dúvida do que se diz que é, quando ele só seria um bom presidente se realmente fosse. Um processo de subjetivação pode ser encarado como o sujeito sendo (de fato) a partir das relações e experiências que lhe atravessam.

Assim como o indivíduo não pode ser encarado como algo dado em sua completude, a cidade também não está e nem significa como matéria imutável e acabada, é performada, subjetivada através da experiência. Encara-la como algo pré-definido é um ato totalizador que ignora o grande caldeirão do diverso que ela é em seu real: um monte de gente sendo. Da mesma forma, o ato de “se relacionar” não é estático. O processo de como o sujeito se relaciona com o mundo ao seu redor e como tais relações implicam na reprodução de outras é construído cotidianamente, sendo a cidade um dos espaços nos quais essa rede de relações é construída e desconstruída diariamente. E é esse monte gente sendo todos os dias que faz cidade, no ato de experienciar o espaço, de modificar, profanar, obedecer e construir.

Ouvir Maria Lúcia Homem², psicanalista e professora, me trouxe a leitura de alguns ingredientes que cozinham nesse caldeirão chamado cidade. A sociedade contemporânea é marcada por um intenso processo de singularizar existências em um meio extremamente conectado: padronizar coletivamente uma totalidade é algo cada vez mais difícil, pois os sujeitos vão sendo em processos cada vez mais singulares, libertando-se de padrões definidos por uma maioria que totaliza, e fazendo com que as experiências que subjetivam suas existências sejam cada vez mais singulares e políticas, construindo inclusive outras coletividades. Diante disso, acreditar que existe um sujeito modelo/padrão que experiencia a cidade e em torno dele construir as ações de uma arquitetura, é excluir o diverso inerente ao processo de singularização das formas de existência. O que me leva, ao mesmo tempo, ao desafio de pensar o espaço da experiência coletiva atravessando a historicização dos corpos que ocupam e experienciam o mesmo, ao invés de tentar totalizar e unificar esses corpos em torno

.....
² Podcast “Bom dia, Obvious”, número #38 / O trabalho invisível das mulheres, com Maria Homem. Disponível em plataformas de stream tais como Spotify. (08/05/2020)

de um modelo.

O espaço aqui é assumido como lugar da experiência, sendo como elemento ativo na constituição dos processos descritos até agora, assim como substância moldada a partir deles. Partindo então desse princípio, pensar a arquitetura e a cidade seria também refletir sobre a construção da experiência no [e do] espaço e suas ressonâncias na constituição dos processos de sendo dos indivíduos. E aqui entro no que talvez seja o ponto central das experiências que serão cruzadas ao longo desse trabalho: quais as articulações possíveis em se pensar uma epistemologia da arquitetura tendo como princípio a experiência do corpo no espaço?

Com base na tentativa inicial de atravessar essa encruzilhada, pedindo licença a quem reina nesses lugares de travessia, fala e comunicação, proponho colocar a arte para arquitetura como potência disruptora e de dissenso, como possibilidade de desamparar algumas certezas racionalizadas para incluir os afetos como potência de reflexão, a partir do corpo e das espacialidades criadas com a experiência do mesmo. E por que não pensar como Luiz Antonio Simas nos propõe: a cidade como uma “esculhambação criativa”, que não unifica as vozes em discurso, mas cria um grande couro de vozes dissonantes, que operam uma transgressão criativa da arquitetura enquanto dispositivo que organiza, onde “os subalternizados, por sua vez, inventam cotidianamente maneiras de construir no perrengue seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade” (SIMAS, 2020, p.86). A proposta é pensar na possibilidade de encantamento do espaço (como Simas mesmo nos propõe), transgredir criativamente arquiteturas e engolir sabres.

O que me move? Tessituras de disciplinas pelas quais passei ao longo da minha formação? Curiosidade sobre temas? Necessidade de colocar para fora, através da escrita, as composições operadas através das minhas reflexões? Talvez tudo isso seja material movente, e seja através das marcas em meu corpo que todos os pensamentos aqui tecidos se movimentem. Segundo Suely Rolnik (1993), as marcas são “memórias do invisível” de experiências que nos atravessaram, são “os estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir de composições que vamos vivendo” (p.2). São aberturas, fissuras de experiências, que abrem rachaduras e brechas no próprio corpo, sendo sempre ativadas em determinados contextos, em que a criação de possibilidades diferentes de vida são estimuladas ou provocadas: “cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraída e é atraída por ambientes onde encontra ressonância” (ROLNIK, 1993, p.2). Entendo essas marcas como potências de criação que vão se

inscrevendo no corpo, a partir do sendo que nos constitui.

Bem, no início coloquei também que me interessava falar especialmente da relação disto tudo com o trabalho acadêmico. Ora, mas o que isto tudo pode ter a ver com o trabalho acadêmico? Eu diria que tem tudo a ver. É que em minha experiência, o trabalho com o pensamento - aquilo que em princípio se desenvolve numa prática acadêmica, sob a forma de estudo, escrita, ensino - diz respeito fundamentalmente às marcas, sua violência, nosso desassossego. Me explico: se a marca coloca uma exigência de trabalho que consiste na criação de um corpo que a existencialize, o pensamento é para mim uma das práticas onde se dá esta corporificação. O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir. (ROLNIK, 1993, p.2)

O pensamento expressa a pressão de criação exercida pelas marcas que, quando ativadas, proliferam através dele sua produção. Entendo com isso o pensamento também como corpo, pois é a partir das marcas que escrevo e componho o processo criativo. As marcas que me movem e que encontraram terreno fértil, a princípio na relação no meu corpo, posteriormente na relação com outros corpos, movem a escrita aqui esboçada, sendo o pensamento expresso nessas linhas processo de corporificação.

Assim, neste tipo de trabalho com o pensamento o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro. (ROLNIK, 1993, p.5)

O trabalho aqui desenvolvido é também tecido nos encontros entre pensamentos e corpos. E foi sem dúvida a urgência e o ardor que as marcas faziam no meu corpo, que me levava ao encontro com outros com marcas parecidas porém nunca iguais. Encontros experienciados no meio da encruzilhada. Foi a partir desses encontros que criei três jogos: o Jogo do Caber, do Caminhar e do Contar, como um conjunto de propostas disparadoras de experiências, como uma espécie de procedimento que permitisse falar sobre e realizar cartografias.

O primeiro encontro foi com a obra da artista Lygia Clark. Mergulhar nas marcas que moviam suas obras, e identificá-las como marcas que queimavam as minhas também, me levou a uma imersão em seu trabalho, principalmente no que dizia respeito ao corpo. Desde seu trabalho pictorial que já tentava se libertar das molduras que o limitava, até a última fase de suas experimentações, a busca pelo cor-

po daquele que experienciava as obras era desejo movente, inclusive de questionamento do lugar do artista e da obra de arte. As aproximações com a arquitetura, suas “tentativas arquiteturas” como uma busca pela coletividade, trazem antes de tudo o protagonismo do corpo de quem não apenas aprecia distante a obra, mas a constrói. Suas Arquiteturas Biológicas só vão ser concretizadas e definidas através das experiências da obras de arte como construção coletiva de corpos em experiência. Em cada um dos jogos, há um rastro desse encontro.

O segundo encontro foi com o artista, arquiteto e pesquisador Gabriel Villas. Juntos, fizemos uma ação que chamamos de “(com) posições urbanas”, dentro da disciplina de Pós-Graduação “In(ter)venções urbanas: a arte e a arquitetura como construtoras de dissensos”, ministrada pelo professor Rodrigo Gonçalves em 2018, no PosArq UFSC. Nesse processo, propomos investigar as possibilidades de relação do corpo com o espaço da cidade, provocando composições com o espaço, fruto da proposição de relações que sugerem outros tipos de experiência com o mesmo. A experimentação também foi fruto da nossa experiência na oficina “Cartografias Sensíveis”, ministrada pelo performer e pesquisador argentino Santiago Cao, que será abordado em capítulo no qual me detenho a falar um pouco mais sobre a cartografia. Foi a partir dessa proposição que elaborei o que chamei de “Jogo do Caber”: investigação de possibilidades de caber e da espacialidade criada a partir das experimentações entre corpo e espaço. Desde então, vamos construindo um trabalho conjunto de pesquisa e experiência, de ação e reflexão sobre o espaço da cidade. Nesse processo conjunto, vamos dividindo as marcas que nos movem e criando através dos pensamentos partilhados e afetos.

Outro encontro provocado e guiado por essas marcas foi com a arquiteta e pesquisadora Flávia Ramos. Colegas de pós-graduação, juntas elaboramos a oficina “Das possibilidades do ser”, na mostra Paralela de Arquitetura e Arte, em 2018. Ao longo de quatro encontros, propomos uma série de exercícios e experiências nas quais discutíamos quais as possibilidades de ser e se reconhecer como arquiteta, arquitete ou arquiteto. No último dia, propusemos uma deriva pelo centro de Florianópolis, ao longo da qual íamos enviando aos participantes (via Whatsapp) palavras/disparadoras, das quais pedíamos um registro fotográfico feito no momento e no lugar de recebimento da mensagem. Essa experiência, em conjunto com a pesquisa sobre derivas e caminhadas guiadas, resultou no que chamei de “Jogo do Caminhar”, experimentado no evento “Ressensibilizando Cidades: ambiências urbanas e sentidos”, no Rio de Janeiro, no fim de 2019.

O terceiro e último jogo, “Jogo do Contar”, foi elaborado a partir do meu próprio processo de escrita da tese: pensando na ideia de mapa, algo tão comum na formação de arquitetas, arquitetos e arquitetos, proponho uma reflexão sobre as possibilidades de pensar em um “mapa performativo”, no processo de composição desse mapa como um relato de experiência do próprio corpo. Referenciada por obras artísticas que convidam a uma reflexão sobre o processo de construção dos mapas, proponho compor esse mapa como uma imagem gestada a partir das experiências dos outros dois jogos. Ainda sobre esse processo, me apoio também no trabalho de doutorado de Renata Marquez (2009), do qual destaco:

o que ocorre quando o mapa se transforma em coisa-em-ação, para além da sua função instrumental de ser legível? Aí, a sua propriedade comunicacional desdobra-se de leitura cartográfica para uma densidade perceptiva ou uma prática espacial. Como manifesto particular, o mapa pode ser reinstrumentalizado como manual, dispositivo do relato novo, guia para navegações cotidianas que vão além do seu lugar-matriz. (...) Desde o início do século XX, no contexto das Vanguardas Históricas, passando pelos mapas situacionistas da metade do século XX, aparecem imagens de mapas de extravió, mapas do desejo, mapas heterotópicos. Denis Cosgrove e Luciana Martins chamaram essa categoria de mapeamento de mapas performativos, introduzindo o pensamento relacional e local no lugar do pensamento fixo ou universalista. (MARQUEZ, 2009, p.84)

Proponho que nesses mapas possamos também localizar as marcas que nos movem, os encontros provocados pelo movimento gerado, e a possibilidade de criação outras de abordagem e vivência do espaço. Através da elaboração desses relatos de corpos mapeados, acredito que possamos refletir e discutir sobre as espacialidades experienciadas, assim como pensar em ações derivadas delas.

Porém, antes desses encontros, há um encontro comigo mesma, com o que escrevi anteriormente. Foi necessário retomar, repensar palavras e conceitos sugeridos na dissertação de mestrado. Foi preciso preparar as oferendas antes de arriá-las na esquina. Com isso, palavras como dispositivo, cartografia, espaço, território, tempo e a própria palavra urbgrafia, são retomadas, em um processo de revisão e, ao mesmo tempo, de redescoberta de sentidos, aprofundamento de ideias. Foi necessário friccioná-las novamente ao corpo-pensamento para compreender o que exatamente elas moviam, que marcas queimavam. Por isso, os primeiros capítulos que compõe esse escrito, trazem essa fricção.

E acima de tudo, houve o encontro com o cansaço. Com de-

esperança, com a falta de vontade, com a dúvida e a impotência. Houve o momento de me questionar: do que tudo o que escrevi aqui adianta? Para que serve? Acontece que no momento de ir a campo e realizar uma cartografia no espaço de fluxo da cidade que se faz cotidianamente, fui atravessada pelo vírus COVID-19, que instaurou um estado pandêmico em nosso país. Em Março de 2020, no Brasil, devido à pandemia mundial que se alastrava em todo mundo, medidas de distanciamento físico foram tomadas e entramos em um estado de Quarentena, que perdurou de forma rígida nos primeiros meses. Logo após esse período, entramos em uma quarentena flexibilizada, mas que impedia e impede (até o momento de escrita desse texto) ainda aglomerações, e recomenda o estar em casa se possível como medida essencial para conter a disseminação do vírus. Esse fato me forçou a reinventar os caminhos enquanto pesquisadora, artista e ser humano. Inevitavelmente esse momento ressoou na escrita, por vezes construída na tentativa de constituir a mim mesma. Não aparei nenhuma aresta: a escrita retrata o processo de altos e baixos, certezas e incertezas, esperanças e abandono.

Foi talvez na encruzilhada que encontrei o sentido de ser. Encruzilhada, encontro de ruas, espaço mágico de mandingas, lugar epistemológico e conceitual. Quando coloquei meu corpo-pensamento lá e me deixei atravessar pelos fluxos que transitavam e atravessavam esse espaço-cosmo de experiência, pude compreender que tudo é antes de ser. “Exú matou ontem um pássaro com uma peder que jogou hoje”, diz o aforismo lorubá. Antes mesmo da academia pensar e escrever, a vida encontra formas de ser. Nada do que proponho aqui foi criado, tudo foi, antes de tudo, observado. Se há cruzamentos, é porque há pessoas que já os fazem. Se há uma abordagem transdisciplinar do pensar o espaço e a arquitetura, é porque há corpos que transitam entre as fronteiras disciplinares e reinventam saberes. E não seria a ciência um eterno observar, para a partir de então talvez criar?

Que nos coloquemos cada vez mais na posição de observadores, não apenas dos mecanismos que movimentam e engendram o vai vem das estações, o encontro dos átomos e as formas de sociabilidades. Mas de observar também aqueles seres que habitam o mundo e aprender com seus saberes, sejam eles humanos ou não-humanos, sejam eles pessoas que constroem cotidianamente a cidade que lhes é possível, seja os elementos que constroem a casa mãe terra.

Acontece que não me sinto confortável nos jantares requintados, dentro de ternos bem cortados, nos salões da academia ou nos templos suntuosos. Como diz um velho ponto de encantaria, para chamar os boiadeiros que moram nos ventos, “uma é maior, outra é menor, a miudinha é a que nos alumeia / pedrinha miudinha de Aruanda êh!”. Eu sou maravilhado pelas pedrinhas miudinhas, nelas me vejo e delas faço meu pertencimento. Interessam-me foliões anônimos, bêbados líricos, jogadores de futebol de várzea, clubes pequenos, putas velhas, caminhoneiros, retirantes, devotos, iaôs, ogãs, ajuremados, feirantes, motoristas, capoeiras, jongueiros, pretos velhos, violeiros, cordelistas, mestres de marujada, moças do Cordão Encarnado, meninos descalços, goleiros frangueiros e romances de subúrbio, embalados ao som de uma velha marcha-rancho, triste de marré deci, que ninguém mais canta.

(...)

O resto são as coisas e pessoas poderosas – inimigas dos rios e das ruas – e suas irrelevâncias.



CARTOGRAFIA, um breve comentário

Sexta-feira de carnaval. A praça XV de Novembro, em Florianópolis, está imersa na aura carnavalesca que toma a cidade nos próximos dias. Porém, nessa sexta à noite, vejo outras caras e outros ritmos no espaço. A praça, coberta por tapumes que visam preservar sua integridade física dos corpos carnavalizados e transgressores, pressente o que virá. A figueira centenária que mora no meio da praça certamente já pegou a baqueta, e já envolve com sua raiz toda a ancestralidade dos corpos que, em poucos instantes, vão passar por ali. O bloco vai passar, em uma caminhada em volta da praça que traz a reivindicação do caminhar em uma cidade inteira. Aquele fragmento de cidade vira microcosmo dos corpos que militam sua existência através do batuque, da dança, do canto e de suas presenças carnavalizadas. Aidê vai passar junto a Jurema, lembrando o poder do feminino que atravessa anos, décadas, milênios e existências. A corte negra também vem arrastar a ilha com suas alfaias e vestidos frondosos, que vestem rainhas, reis, príncipes e princesas negras e negros. E entre eles, “lá vem o afri, o africatarina”, lembrando a presença negra em Florianópolis, tanto na cor dos corpos que caminham quanto na sua cultura e ritos. Minhas Deusas e Deuses são negros, e a eles faço reverência.

É carnaval. A última coisa que temos ali é um consenso. Pelo contrário, o dissenso se estabelece como condição para que a noite aconteça. No primeiro ano em que pude acompanhar a volta a Praça XV dos Blocos Afro no Carnaval de Florianópolis, o Bloco Africatarina quase foi impedido de sair. Policiais militares pediam aos integrantes alvarás e autorizações não previstas. Foi preciso que uma professora universitária branca, carnavalesca do bloco, fosse falar com os policiais para autorizar o batuque negro em volta da praça. Em 2020, novamente no desfile do Africatarina, outro bloco desfilava no mesmo momento em direção oposta, também reivindicando seu direito de dar a volta na praça. Porém, ao contrário do que se poderia pensar, os dois passaram. Não digo que não houve tensão, o momento do encontro foi repleto de olhares tanto de enfrentamento, quanto de “o que está acontecendo?” daqueles que foram pegos de surpresa no meio do embate. Mas passada a zona de tensão estabelecida com o encontro, ambos seguiram seus caminhos em direções opostas.

O Bloco Cores de Aidê quando passa, instaura uma atmosfera.

Figura 1 - Desfile do Bloco Cores de Aidê no carnaval de 2020 em Florianópolis. Foto: Tóia Oliveira.

Ela é feminina em todos os corpos, independente de sua configuração física. “A bloca” (não tenho como chamar de bloco seguindo as regras gramaticais, tamanha é a força feminina que a lembrança evoca), vem com mulheres em sua maioria: cantando, dançando, batendo tambores, balançando agbês. É o corpo da mulher em sua força política que pede passagem pela cidade. Aidê era uma escrava negra a quem foi oferecida a liberdade em troca de sua submissão ao homem branco através do casamento. Ela disse não, e preferiu fugir para o quilombo, para ficar com os seus. A liberdade de Aidê estava em confraternizar com outros corpos que traziam história similar a sua, em não se submeter a quem massacra os seus. E é isso que Aidê hoje nos ensina através da batida do samba reggae. As Aidês cantam o direito de transitar pela cidade sem precisar se submeter a outras forças de dominação que oferecem um ir e vir ilusoriamente pacificado.

A rua se enfeita como espaço dos saberes diversos, onde os fragmentos de existência (r)existem nos corpos em passagem. O caminhar em volta da praça é um caminhar político, nos lembrando da potência política da festa e dos corpos carnavalizados que, durante o ano, são canibalizados pelo capitalismo, pelo patriarcado, pelo racismo. É através da coreografia inspirada das danças dos Orixás (e da presença dessas forças e das entidades que às acompanham), que outros mapas são inscritos no chão de pedra das ruas que contornam a praça. As linhas que compõe esse mapa, não se delimitam apenas as integrantes do bloco: de repente, todas, todos e todes que acompanham as alas viram Aidê também. E nesse caminhar, os corpos em festa que são alvo do “recorte disciplinador, higienizador e aniquilador que ameaça, desde que o samba é samba, liquidar as pulsões festivas e potencialmente subversivas da rua” (SIMAS, 2020, p.99), deixam a mostra o dispositivo, revelando as pulsões de morte que dele emanam, que procura inclusive deglutir esses corpos em festa a seu serviço, na tentativa de conter as linhas em fuga que desestruturam seu sistema.

A dança que representa o poder e resistência das Yabás (Orixás femininas) revela também as ferramentas de domínio que submete e sufoca os movimentos que naquela noite, encontram vazão. Mas como fala Suely Rolnik, depois do encontro nenhum corpo é o mesmo, nem o da praça e nem o das mulheres que foram Aidê. Elas continuam sendo, pois um algo novo, uma pulsão de vida que desafia sua lente cultural construída e que não comportando o novo, é instaurada. E a figueira presencia tudo, ela é cúmplice. E acho até que suas raízes na hora do desfile saíram da terra e dançaram toda sua ancestralidade.

Ao redor, silenciados e ressignificados pela bloca que passa, podemos ver além de centros comerciais, prédios históricos da cidade: o Palácio Cruz e Sousa, a Catedral, a antiga casa de Câmara e Cadeia e a Casa da Alfandega. O Palácio foi construído para ser a Casa de Governo e, mais tarde, o edifício é utilizado como Museu Histórico de Santa Catarina, sendo esse seu uso até hoje. Após ser transformado em museu, recebe o sobrenome Cruz e Sousa, nome de um grande poeta e jornalista negro catarinense. Apesar de ter como “guardas” estátuas esculpidas pelo artista italiano Gabriel Silva, que representam a padroeira da antiga Vila do Desterro (como se chamava Florianópolis antes) Santa Catarina; uma ninfa dos mares Anfitrite; e o Deus grego Mercúrio e suas barricas (“alegoria alusiva ao comércio e à indústria catarinenses”), certamente o poeta gosta das figuras que vê naquela sexta-feira. E naquele momento, as ruas em volta da praça se transformam em território político de existências silenciadas, que falam através da música, da dança, da alegria e da festa.

Compreendo o estudo da cidade como lugar de cruzamento, de articulações de diversos campos do saber, tais como a geografia, sociologia e antropologia. Pensar sobre suas dinâmicas territoriais envolve um entendimento pautado na multiplicidade, na diversidade de fluxos e camadas. Perceber seus processos a partir de uma escala que articula saberes ao invés de restringir pode apontar para possibilidades de experimentação dentro desse processo. A análise aqui propostas envolve duas possibilidades: a transversalidade (GUATTARI; ROLNIK, 1996) e a abordagem transdisciplinar do objeto cidade, visto a complexidade de fluxos e movimentos que compõe esse espaço.

A noção de multiplicidade citada remete àquela trabalhada por Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs*. Aqui a associação à percepção da cidade enquanto um complexo de relações que está constantemente recriando e reinventando vida, a partir das conexões e associações estabelecidas entre os corpos humanos e não-humanos. Em paralelo, a noção de unidade trazida pelos autores como algo que “aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação”, remetendo ao Uno “que se divide segundo a lei de uma lógica binária da diferenciação do sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16), pode dar pistas sobre, tanto a consequência quanto à natureza de concepções de cidade que associam sua constituição a um objeto distinguível em totalidade. A frase “a cidade não está dada”, traz a imagem de uma multiplicidade que só é múltipla quando entendida no seu dinamismo em fazer associações: a cidade é campo de multiplicidade a partir do momento em que entendemos os sujeitos que fazem cidade cotidianamente³ como os elementos que compõe a reinvenção diária da vida, fazendo cidade diariamente. Nesse sentido, é danoso querer resumi-la a um elemento único e homogêneo, assim como estudar suas dinâmicas fora de uma concepção transdisciplinar. Esse entendimento ignora justamente a pluralidade de saberes presentes tanto na prática e constituição da cidade, quanto no processo de individuação. O homogêneo, no campo do coletivo, pode nos remeter “aos interesses da produção e da economia”, em que “o homogêneo diz respeito à uniformização dos modos de vida, discursos e opiniões, onde se destaca o papel da mídia e outros dispositivos da globalização, conduzindo a uma ditadura discreta e insidiosa.” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 266).

.....
³Sobre o tema, consultar também minha dissertação “Urbgrafias: conceitos para experimentação da cidade a partir de micropolíticas e singularidades” (2018), capítulo 1: “Fazer Cidade”.

Félix Guattari (1996) propõe a transversalidade como uma abordagem que busca romper com processos de pura verticalidade nas relações, em que se identificam relações de poder ligadas a estruturas piramidais, ou de pura horizontalidade, onde a situação dita forma e funcionamento. Ela se realiza quando acontece uma “comunicação máxima” entre os diferentes níveis e “sobretudo nos diferentes sentidos” (GUATTARI, 1985, p.96). Pauta-se ainda em uma abordagem rizomática do sistema, onde os caminhos são traçados a partir das articulações e agenciamentos possíveis na construção de territórios diversos. O objetivo de tratar a transversalidade aqui é o de associa-la ao processo transdisciplinar. Ao mesmo tempo em que a abordagem transversal das relações permite a quebra de processos unidirecionais, a transdisciplinaridade remete ao trânsito entre disciplinas, onde há a reflexão sobre a “não-hierarquização dos saberes, por relações oblíquas, não-verticais” (MATIAS, 2008, p.73).

O conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade e apoia-se no próprio conhecimento disciplinar. Isso quer dizer que a pesquisa transdisciplinar pressupõe a pesquisa disciplinar, no entanto, deve ser enfocada a partir da articulação de referências diversas. Desse modo, os conhecimentos disciplinares e transdisciplinares não se antagonizam, mas se complementam. (SANTOS, 2008, p.5)

Tal conhecimento propõe uma abordagem dos fenômenos através da articulação disciplinar expandida para além da repartição de campos do saber, em um processo que envolve o todo no qual o objeto de observação está inserido, além da quebra de dicotomias tais como sujeito-objeto, razão-emoção, parte-todo (SANTOS, 2008). Na prática disciplinar moderna, o conhecimento encontra-se fatiado, seguindo o pressuposto científico de que para abordar processos complexos é preciso fragmentá-los e simplificá-los. Aquilo que é simples, possível de ser analisado, é na realidade “o resultado de uma ação depurativa” (PASSOS; BARROS, 2003), que busca purificar e isolar os fenômenos a fim de examiná-los a luz de um paradigma científico que unifica as teorias de um determinado campo.

Na ciência contemporânea, aquilo que é complexo nos fenômenos, passa a ser visto como algo que necessita de um olhar para seus processos que evita simplificações reducionistas, sendo necessário superar o isolamento proposto pela simplificação dos fenômenos da ciência moderna e “produzir no encontro com outros saberes”.

O tema da complexidade nos força, portanto, a pensar o problema das fronteiras dos objetos e dos saberes. Na ver-

dade, se estamos de acordo com o fato de que os recortes binarizantes e excludentes operados pelos paradigmas das ciências, construídos nos últimos séculos, já não bastam para que possamos investigar/criar o mundo, impõe-se a construção de uma outra postura, um outro modo de operar sobre/com as práticas. Observe-se que aqui já estamos optando por nos referir a práticas e não a objetos-alvo de certas teorias. Estamos começando a transitar por entre práticas cujas fronteiras apresentam porosidade maior, aberturas suscetíveis à ação de saberes variados que ao serem colocados fora de seus campos específicos são forçados a atravessar planos até então desconhecidos. A operação, aqui, não é mais a de recortar por dicotomização, separação de objetos e saberes a eles correspondentes, mas a de transversalização. (PASSOS; BARROS, 2003, p.82)

Esse encontro envolve inclusive aqueles saberes que não são produzidos em isolamento, mas para além das paredes do laboratório e da Universidade. A transdisciplinaridade surge a partir da necessidade de articulação desses fragmentos de saberes disciplinares. Caracteriza-se como o desenvolvimento interdisciplinar em um espaço de encontro de disciplinas e de observação dos problemas levando em conta o todo além de sua fragmentação. É na zona de indeterminação produzida entre uma disciplina e outra, que o conhecimento é produzido.

A partir de tais vetores, a cartografia se apresenta enquanto possibilidade de abordagem transdisciplinar e transversal, onde o processo de construção do método está intimamente ligado ao percurso de experimentação e vivência do fenômeno a ser estudado: processos vivos, que levam em conta singularidades da construção do sujeito e abordagens diversas do fenômeno.

A cartografia opera como ferramenta militante e micropolítica, realizando a análise dos fluxos do poder e do capital, ao mesmo tempo em que atua como ferramenta constitutiva de processos de subjetivação, em seus processos de singularização na resistência à diversas opressões. (RIBAS, 2016, p.74)

Frente às possibilidades de análise crítica e da abordagem micropolítica trazidas pela cartografia, proponho pautar o processo de aplicação das urbanografias em processos cartográficos que destaquem a experiência singular no espaço público urbano, tornando visível uma observação crítica dos fluxos que compõe a cidade contemporânea como espaço espetacularizado, e destacando seu caráter de cidade-objeto-empresa (VAINER, 2011).

Segundo Suely Rolnik (2014) “a prática do cartógrafo diz res-

peito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social”, onde o desejo corresponde à criação de mundos possíveis a partir dos processos de territorialização e desterritorialização, como motores dos processos de subjetivação. De acordo com Virginia Kastrup e Eduardo Passos (2013);

A cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente. Partimos do pressuposto de que o ato de conhecer é criador da realidade, o que coloca em questão o paradigma da re-presentação. (...) Há uma dimensão da realidade em que ela se apresenta como processo de criação, como poiesis, o que faz com que, em um mesmo movimento, conhecê-la seja participar de seu processo de construção. (p.264)

Nos dois momentos, podemos ver a cartografia como um processo exploratório que aborda não apenas a representação do mundo, mas a criação de possibilidades de existência, o devir mundo presente nos processos de individuação, de sendo. O mapa proposto aqui não pode ser esquadrinhado a partir do que existe, nem tratado como discurso do que existe: as linhas cartografadas são móveis, maleáveis, às vezes invisíveis, pois ainda se encontram no campo do devir, às vezes visíveis, mas não possíveis de representação pelo sistema de desenho comum, precisam assim expandir o plano do papel, pois são características da própria vida em invenção.

A transversalidade aparece como possibilidade de quebra das hierarquias no campo da pesquisa que separa saberes e atores, considerando “a dimensão do “fora” das organizações ou formas instituídas, onde se atravessam diferentes semióticas (significantes e não significantes), onde o grupo experimenta sua dimensão de coletivo.” (KASTRUP: PASSOS, 2013, p. 266). Mas o que isso significa? A possibilidade de abordagem transversal desestrutura hierarquias que ditam a totalidade de um saber sobre o outro, de um indivíduo sobre o outro. Nos leva a perceber os fenômenos experienciados também em escala coletiva e política, estando essas duas implicadas de forma determinante dentro dos processos singulares. E é de suma importância para a constituição do plano comum a abordagem dos processos com a consciência e o respeito por seu caráter heterogêneo e múltiplo.

Outra questão importante é entender que “cartografia quer acessar um plano comum” (KASTRUP: PASSOS, 2013, p. 268), por isso compreender que esse comum é uma construção coletiva, ou seja, também não está dado, é de suma importância. É no campo

do comum que a experiência e os procedimentos de pesquisa-ação são desenvolvidos, onde esse comum representa a constituição de uma coletividade que não está predeterminada anteriormente, mas constituída a partir da experiência: na partilha do bem comum cria-se a sensação de pertencimento.

No contexto da cartografia, quando indicamos que o comum é produzido pela transversalização realizada por práticas de participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tenciona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência. (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 267)

A tensão estabelecida entre as diversas conexões operadas, é que nos faz acessar a possibilidade de criação de possível seja da própria cartografia, seja dos sujeitos envolvidos no processo cartográfico. Isso, pois é justamente o que parece fora do lugar, àquilo que não se encaixa e que provoca a turbulência no conhecimento já estabelecido que nos leva a criação. Não se cria no conforto do nosso sofá epistemológico. Além disso, destaca-se a importância de entender o desenvolvimento desse plano comum em contraposição com o que é homogêneo, onde se opera a exclusão do não semelhante. O plano comum aqui está ligada a construção do conhecimento de forma coletiva, onde todos são a(u)tores e autores nesse, garantindo o envolvimento daqueles e daquelas que suscitam o processo de pesquisa, o que “por si só intervém na realidade, já que desestabiliza os modos de organização do conhecimento e das instituições marcados por hierarquias dos diferentes e corporativismo dos iguais” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.270).

A pesquisa deixa de ser produção de conhecimento do sujeito cognoscente sobre o objeto, do pesquisador sobre o campo, para ser ação de “estar com” ou de transversalidade em um plano comum. A cartografia é pesquisa-intervenção participativa porque não mantém a relação de oposição entre pesquisador e pesquisado tomados como realidades previamente dadas, mas desmancha esses polos para assegurar sua relação de coprodução ou co-emergência. (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 270-271)

Ainda segundo Suely Rolnik, o/a cartógrafo levaria consigo as seguintes ferramentas: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações. O critério é relativo ao grau de envolvimento

des pesquisadores dentro dos fenômenos observados, estando aqui o/a sujeito que projeta se colocando também como sujeito que habita o espaço. O princípio, intimamente ligado ao critério, é relacionado ao “quanto a vida está encontrando canais de efetuação” (ROLNIK, 2014, p. 68), ou seja, o quanto os fenômenos que compõe os territórios (e os desterritorializam) agem, evitando assim leituras estáticas sobre os processos. A regra é única e diz respeito ao “limiar de desterritorialização” (ROLNIK, 2014, p.68) dos movimentos, do limite em que as forças de resistência se transformam em autodestrutivas e os fenômenos passam a exercer forças de implosão, gerando assim novas conformações estruturais de relação. O roteiro está ligado aos aspectos que se quer observar desses fenômenos e aos agenciamentos que despertam interesse, os enquadramentos e os discursos que dizem respeito ao aspecto que se quer aprofundar. Munido desse conjunto de diretrizes, o/a cartografe pode ir a campo e desenvolver sua cartografia.

Todos esses procedimentos apontados pela autora atrelam a cartografia à proximidade entre sujeito e objeto cartografado, onde a cartógrafa ou cartógrafo observa os movimentos relativos ao fenômeno estudado de forma próxima. Concretiza-se enquanto formas de intervir praticamente no processo de pesquisa, enquanto exercício empírico do conhecimento. A prática da cartografia como construção da complexidade é, portanto, também uma intervenção na forma de produzir conhecimento e dar acesso ao conhecimento produzido. Ao invés de pensar “produção do conhecimento” podemos pensar em prática do conhecimento: “A prática do conhecimento está mais diretamente relacionada às intervenções que realiza, e aos efeitos de suas intervenções” (RIBAS, 2016, p. 82). Os mapas criados estão longe de representarem discursos hegemônicos, tal como os mapas clássicos efetuados pela cartografia enquanto disciplina. Pelo contrário, abrindo-se possibilidades de representações outras, amplifica os enunciados a processos de subjetivação singulares, rebeldes e de insurreição.

O performer e pesquisador argentino Santiago Cao trabalha com o que intitula Cartografias Sensíveis. São cartografias do espaço urbano efetuadas em grupos, com o objetivo de produção material para práticas artísticas, políticas e de gestão do território. Essas cartografias são realizadas em várias incursões no espaço urbano público, onde cada processo cartográfico modifica e amplia o anterior, e tem como principal motor a escuta sensível do espaço e das dinâmicas sócio espaciais. Como método, “propõe escutar nos territórios aquilo que uma linguagem hiper-racional não conseguiria ouvir” (CAO, 2018, p.6), atentando para a possibilidade de escuta do corpo para as práti-

cas ali instauradas.

É um método de cartografia coletiva do espaço urbano que se vale de experiências corporais e sensíveis no espaço para a construção in process da cartografia: é composta por afirmações móveis que vão se modificando a cada contato/experiência com o espaço a ser cartografado. Vale-se do entendimento do espaço público enquanto espaço de expressão, seja de práticas normalizadoras, ou seja, práticas que seguem as normas sociais estabelecidas (que não precisam necessariamente estar de acordo com leis ou regulamentações) sejam de práticas desviantes, práticas que fogem à norma, mas não propriamente a violam. Essa violação pode ser caracterizada ainda como práticas violatórias, ações que causam ruídos e embates frente às práticas ditas normais. Ao contrário dessa, as práticas desviantes causam um ruído que não leva à violação das normas, “se parece tanto quanto, mas sem ser”, causando um conflito que não gera o embate direto, mas um embate reflexivo que pode levar à um diálogo. Essa cartografia leva em conta a divisão teórica de três espaços: o espaço público como lugar de práticas, normais ou desviantes; o bem público como objeto de conservação e possível patrimonialização; e os usos privados. O espaço público abriga todas as práticas de seus habitantes, estando em potência de uso de diferentes expressões. Já o bem público é pertencente ao Estado, estando seu uso limitado às normas ali estabelecidas. Por último, os usos privados se caracterizam por usos individuais, que nem convidam, mas também não restringem o acesso de outros que não fazem parte do grupo propositor. Assim, podemos ter as possíveis combinações, tais quais: caracterização como bens públicos de espaço públicos (o que acontece com a maior parte das nossas praças e espaços urbanos de convivência), ou uso privado de espaços públicos (quando delimitamos uma simples roda de conversa ou convivência que não restringe o acesso de outras, mas também não convidam).

Temos também nesse processo, os *contextos*, ou seja, tudo que já está sendo dito pelas ações das pessoas que habitam tais espaços. São todos os saberes já postos, que são praticados e conflitados nesse espaço. A possibilidade de cartografar sensivelmente nos leva a uma ruptura desses contextos, onde os saberes já edificados são silenciados para dar lugar a outros saberes, móveis e sensíveis. A definição de sensível utilizada pelo autor está associada à relação corporal estabelecida entre o/a cartógrafe e os espaços. “O sensível é um modo de conhecimento ao qual podemos acessar através do nosso corpo, afetando e sendo afetado por outros corpos. É a possibilidade de interpretar aquilo que foge da linguagem comum estruturada

pela razão dominante em cada território”(CAO, 2018, p.5). É através dessa percepção que escapa a pré determinação lógica do que é e do que acontece no espaço, fruto dos nossos saberes já edificados, é que podemos entender os con textos normalizadores, ou seja, os textos que os corpos escrevem no espaço através de suas ações cotidianas que seguem um ritmo e um fluxo pré estabelecidos pelas normas coletivas de comportamento no espaço urbano.

Urbgrafias podem ser entendidas como uma circunscrição de cartografias: não são quaisquer cartografias, são aquelas que versam sobre a encruzilhada arte e arquitetura, pautadas em ações artísticas na cidade. Porém, por não se tratar de um método, podemos entender as urbgrafias não apenas como as cartografias em si, mas como tudo que é criado a partir delas, pressupondo um agir na cidade a partir do que é experienciado através das cartografias. Ao longo desse fragmento, trouxe três práticas a cerca do método da cartografia. Independente de qual desses olhares seja usado como método, as Urbgrafias olham para seu praticante e perguntam: o que fazer com toda a experiência gerada a partir dessas cartografias? Isso abre para o entendimento de um fazer que pode tanto estar ligado à uma prática artística quanto à um projeto arquitetônico urbano, um artigo acadêmico, ou um processo mágico de encantamento de vida.

PARECER ETHEL

DIMENSÃO DO HOMEM EM SEU CONTEXTO
(SENNET, MAFFESOLI, RAFFESTIN)

PARADIGMA DOS NOVOS MODELOS SOCIAIS.
SLOTERDIJK

SINGULARIDADES x SINGULARIZAÇÃO

DISCURSO SOBRE FUXOS (MILTON SANTOS)

HIPÓTESE: "URBGRAFIAS SÃO DISPOSITIVOS DE PARTILHA E AÇÃO NA CIDADE", E QUE
PODEM CONTRIBUIR PARA A HUMANIZAÇÃO DOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS URBANÍSTICOS.

[DISPOSITIVOS

ARTISTA - PROPOSITOR - ARQUITETA

URBGRAFIAS

EIXOS QUE CONSTITUEM A URBGRAFIA

- PRÁTICA DE SI (MONUMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO)
- DISPOSITIVOS ARQUITETÔNICOS DE CONTROLE (SISTEMAS DE PODER QUE ATUAM SOBRE E LA)
- DOMÍNIOS DE SABER

↳ IMPLICA PENSAR NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO E DE SUA RELAÇÃO COM A ARQUITETURA.

URBGRAFIAS SÃO DISPOSITIVOS DE PARTILHA
E AÇÃO NA CIDADE ATRAVÉS DA ARTE

CONCEITO DE DISPOSITIVOS
FOUCAULT - DELEUZE - AGAMBEN - RANCIÈRE

AQUITETA - PROPOSITORA
ARTISTA - PROPOSITORA

ESSE SERIA A SOLUÇÃO
P/ FUGA DESSA ORDENAÇÃO
COMO PRÁTICA DE SILENCIAMENTO
P/ UMA PRÁTICA DE AUTONOMIA

EXAMINAR ESSE PERCURSO DE UMA COISA
A OUTRA.

LYGIA CLARK E UNA BO BARDI

URBGRAFIAS: EU ENQUANTO ARQUITETA/ARTISTA
PROPOSITORA DE DISPOSITIVOS DE
PARTILHA E AÇÃO NA CIDADE ATRAVÉS
DA ARTE.

DISPOSITIVO EM FOUCAULT.

AS URBGRAFIAS NÃO COMO DISPOSITIVOS, MAS
COMO IRUPÇÕES E DESVELAMENTO DEN-
TRO DOS DISPOSITIVOS?

A ARQUITETURA É UMA PRÁTICA ORDENADORA.

"A libertação consiste no movimento
de avançar os poderosos tentá-
culos do poder, que mantêm constri-
gida a livre expressão da natureza
humana." (WEINMANN, 2006, P. 18)

DE VISIBILIDADE E DE INVISIBILIDADE
E ENGENDRA, SIMULTANEAMENTE, UM
SUJEITO QUE VÊ E UM OBJETO A
SER VISTO." (WEINMANN, P. 20)

"UM DISPOSITIVO CONSISTE, TAMBÉM,
EM UMA MÁQUINA ENUNCIATIVA SIN-
GULAR, A QUAL DETERMINA O REGI-
ME DE DISPERSÃO DOS ENUNCIADOS
EM UM CONJUNTO DE PRÁTICAS DIS-
CURSIVAS"

• LINHAS DE FORÇA: "ARTICULAM O VER E O DIZER,
DEFININDO AS CONDIÇÕES DE
POSSIBILIDADE DO SABER"

• LINHAS DE SUBJETIVAÇÃO: "CONSISTE, PRECISAMENTE
NA RESISTÊNCIA À AÇÃO DE TAIS FOR-
ÇAS, NO ATO DE RECURNÁ-LAS, DE VOLTÁ-
LAS SOBRE SI PRÓPRIAS, CONSTITUINDO
UMA DIMENSÃO QUE ESCAPA TANTO AOS
SABERES, QUANTO AOS PODERES ESTA-
BELECIDOS."

- UM MUNDO A TRANSFORMAR, LUTAS A DESENVOLVER X UM MUNDO A INTERPRETAR.

URBGRÁFIAS NÃO SÃO DISPOSITIVOS.

SÃO AS LINHAS DE FUGA ORIGINADAS DENTRO DOS DISPOSITIVOS.

PORTANTO, ESTÃO INTIMAMENTE LIGADAS ÀS ELAS, POIS DEPENDEM DAS FORÇAS DE PRESSÃO/COERÇÃO PARA EXISTIR.

SEM TAIS FORÇAS, PERDEM SEU POTENCIAL POLÍTICO.

AO MESMO TEMPO, E POR SEREM O QUE SÃO, SÃO RESPONSÁVEIS PELA READAPTAÇÃO DOS DISPOSITIVOS.

PORÉM, AO MESMO TEMPO EM QUE O DISPOSITIVO SE READAPTA, AS URBGRÁFIAS SE REESCREVEM ESPACIALMENTE. ELAS LUDAM JUNTO COM O DISPOSITIVO.

ELAS NÃO SÃO O DISPOSITIVO. MAS FAZEM PARTE DELE, FAZENDO COM QUE ELAS SEJAM TAMBÉM O DISPOSITIVO.



DISPOSITIVO GERADOR DE DISPOSITIVOS

Urbgrafia é a cartografia de composições artísticas no espaço da cidade. É uma lente de observação sobre sua arquitetura, pautada em cartografias específicas: de composições artísticas entre corpo, espaço e cidade. Por sua vez, urbgrafar como verbo em ação, pode ser entendido como o ato de experimentar a cidade através da arte. É a necessidade de falar das políticas dos corpos sendo e (r)existindo, que rachando o espaço formalizado pelo uso diário e pelo controle institucionalizado, através da arte. Urbgrafias tratam da cartografia de ações operadas através da arte no espaço da cidade, compreendendo todos os processos que envolvem essas ações, assim como a reverberação das mesmas. Envolver o corpo e transformá-lo em uma (r)existência aparece como elemento fundamental no processo de experimentação.

Refletindo sobre a construção do espaço da cidade e na complexidade da mesma, ou seja, sobre os vários elementos que se cruzam em a tal construção, olhar para as várias relações refletidas poeticamente no espaço através da ação artística, possibilita a composição de um discurso político dos corpos que experienciam a cidade. Urbgrafar sugere se debruçar na visibilização de falas através da ação artística, que antes estavam escamoteadas pela hegemonia discursiva da cidade enquanto conceito abstrato, definido pelo viés institucional, do mercado, ou daqueles responsáveis por gerir o espaço. Envolve uma reflexão crítica sobre a arquitetura da cidade, a institucionalização do espaço e sobre a possibilidade da materialidade entendida enquanto dispositivo que organiza ou que empodera experiências, revela discursos hegemônicos ou críticos, processos específicos a cada sociedade e seus contextos históricos. Refere-se à cartografia não apenas de ações artísticas, mas das espacialidades, seus tempos históricos, da materialidade enquanto dispositivo ou linha de fuga, dos afetos que às constituem. E essa informação será importante no jogo de juntar peças que segue.

Olhar para os corpos⁴ e suas gráficas no espaço e na história,
.....

⁴ E aqui cabe ressaltar que proponho pensar no desenho que o corpo faz no espaço a partir da experiência. Porém, esse pensamento não está diretamente relacionado ao desenho físico, embora não descarte essa possibilidade, mas a todos os discursos gerados a partir de um corpo que experiencia o espaço, assim como a toda carga social e política que esse corpo carrega: que corpo é esse? Negro? Branco? Indígena? Portador de necessidades especiais? Que classe social ele representa? E

como protagonistas na concepção espacial, significa trata-los como potência relacional que (r)existe aos processos de espetacularização da cidade contemporânea, aqui abordados particularmente através da arte como expressão de sua insurreição micropolítica (ROLNIK, 2017). Essa insurreição tem como seu foco a luta contra “o abuso perverso da foça vitral” (ROLNIK, 2017), que podemos identificar na arte gestada enquanto elemento de visibilidade e enunciabilidade nos processos do sujeito sendo. Urbgrafias são linhas de fuga de um dispositivo que organiza, estando a arquitetura e os discursos institucionais sobre a cidade, presentes como elementos desse dispositivo. Eni Orlandi aponta para uma indistinção que “já faz parte do imaginário urbano” entre o que é “conhecimento do urbano (sobre a cidade)” e a “própria materialidade urbana (da cidade)”:

Nessa indistinção, o real urbano é substituído pelas categorias do saber urbano, seja em sua forma erudita (discurso do urbanista), seja no modo do senso comum em que esse discurso do urbanista é incorporado pelo político, pelo administrador, pela “comunidade”, convertendo-se no que chamarei de “discurso (do) urbano”. (ORLANDI, 1999, p.8)

A autora, da área da linguística e análise de discurso, faz uma reflexão interessante sobre o que ela chama de “real urbano”. Com “discurso (do) urbano”, ela se refere ao discurso institucional, aquele que organiza e categoriza, às práticas ligadas ao discurso administrativo, que remete de certa forma ao conceito de práticas normalizadoras, trazido por Santiago Cao. Nesse sentido, Orlandi diferencia “cidade” de “urbano”, onde o primeiro termo “caracteriza-se por dar forma a um conjunto de gestos”, e o segundo, esta ligado a uma ordem discursiva de interpretação de tais gestos. Nesse sistema, quando ela aloca “(do) urbano” na premissa do que coordena e delimita (organiza), ela traz a possível identificação de quem se enuncia ao se falar da cidade, e qual a ordem de importância de tais discursos. Segundo a autora, “A cidade não se autoriza a um dizer próprio. Ao instituir sua autoria, o discurso do urbano pratica sentidos não historicizados, não ressignificados, cristalizando-se sob o modo de uma repetição formal (do que é urbanizar).” (ORLANDI, p. 17, 1999).

Na primeira etapa (mestrado)⁵, na tentativa de definir urbgrafias,

.....
demais questões que são relevantes no processo de reflexão sobre a quem (e isso inclui à que grupos e narrativa) pertence esse corpo.

⁵ NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. Urbgrafias: conceitos para experimentação da cidade a partir de micropolíticas e singularidades. Dissertação. 166f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2018.

diversas vezes utilizei a palavra dispositivo sem um aprofundamento do conceito. Diante disso, resolvi adentrar na ideia e entender o que significa dizer que urbanografias são dispositivos. Cheguei à conclusão transitória de que muito além de serem dispositivos, o são por se configurarem como cartografias das linhas de fuga, como consequências das linhas que organizam: pontos de ruptura que se localizam nas margens dos dispositivos, meio dentro meio fora, mas que forçam o mesmo a se reestruturar. Toda ação gera uma reação.

Não são dispositivos, são cartografias de dispositivos, na medida em que cartografam aquilo que está à margem deles, ou seja, captam os movimentos que se cruzam na margem do discurso (do) urbano. E por movimentos, entenda-se aqui a ação do corpo em um tempo e espaço, atentando para a importância de incorporar as práticas, premissa que a cartografia já carrega em si: trazer para o corpo a reflexão sobre o fazer cidade cotidiano, tentando esbarrar na possibilidade de um dizer próprio da cidade. Trazendo o conceito de cidade para o corpo, encaro o “dizer próprio” destacado por Orlandi, como ato do fazer cidade cotidianamente.

Retornando a questão do dispositivo, em seus escritos Michel Foucault não se aprofunda na descrição do que entende por dispositivo, mas deixa escoar pela sua fala e teoria do que se trata. Em uma entrevista de 1977 ele define dispositivo como:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos... [e entre estes] existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes, [cuja finalidade] é responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1996, p.244-245).

Dispositivo pode ser então definido como a articulação de vários elementos para alcançar determinado fim ou efeito de organização. Ele engloba o dito e o não dito, o dizer e o fazer, práticas discursivas e ações. É a rede que interliga todos esses elementos em prol da exequibilidade de formas de poder em exercício de dominação, “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles.” (FOUCAULT, 1996, p.315). São então en-

genhocas responsáveis pela propagação de saberes que controlam e homogeneízam as práticas. E para continuar discutindo a conceituação é importante ressaltar duas informações de sua teoria: entender que o termo instituição não se refere apenas ao institucional enquanto entidade formulada, mas pode ser rebatida em “todo comportamento coercitivo, aprendido”, tudo aquilo que pode funcionar como um “sistema de coerção”; e a noção de poder, que trata de “um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado.” (FOUCAULT, 1996, p.317). Relações organizadas de forma hierárquica e piramidal, porém móveis na medida em que os sujeitos transitam entre os papéis ocupados na constituição das relações.

Em determinado momento histórico, operam-se táticas de ação e estratégias que dialogam com as urgências correntes, provenientes das necessidades de existência e resistência dos diversos grupos sociais frente aos dispositivos de dominação criados. Ao mesmo tempo, dispositivos são criados para agirem em paralelo a essas táticas, e se modificam na medida em que elas são modificadas. Esses dispositivos não permanecem estáticos, pelo contrário, possuem alto potencial de adaptação pautado em dois princípios: a sobre determinação funcional e o preenchimento estratégico.

O primeiro processo trata da forma como os efeitos produzidos por um dispositivo são rearticulados ao conjunto, provocando uma mudança interna, um reajustamento na forma pela qual os elementos se vinculam. Já o segundo processo, preenchimento estratégico, implica na recaptura daquilo que é colocado em suspenso na batalha agônica entre dominação e os movimentos de resistência. (SILVA, p.146, 2014)

É assim que o dispositivo, na medida em que se torna obsoleto ou superado, se apropria do que é diferente e se reinsere dentro do sistema de poder. Através da sobre determinação funcional, que exige um reajuste de seus elementos a partir das reações desencadeadas por ele mesmo, e através do preenchimento estratégico, cooptação e apropriação das práticas disruptivas geradas pelo dispositivo ou não previstas por ele. São operadas adaptações no dispositivo que o processo de dominação utiliza, e a reorganização do mesmo de acordo com as práticas disruptivas.

O dispositivo possui forte potencial de adaptação e transformação, o que garante sua eficácia e sua longevidade. Sua mutabilidade está relacionada inclusive a seu processo de superação: um dispositivo se reorganiza de acordo com o que provoca, até o momento em que chega à ruptura e é necessária a criação de outro dispositivo.

Porém até esse ponto chegar, ele se rearticula de acordo com as reações dos sujeitos à suas delimitações e regras. Foucault atrela o conceito de dispositivo às formas de dominação, mas me parece que é no comentário de Deleuze que o conceito se dualiza, interpretando os dispositivos como “máquinas de fazer ver e falar”, processos que residem diretamente sob a tutela do que é visibilizado ou silenciado.

Os dispositivos tem o poder de mostrar e ocultar, do dizer e do não dizer e, na medida em que algo é visibilizado neles, podemos ler nas entrelinhas o que está sendo silenciado para a efetivação daquilo que se escolhe por visível. Aquilo que se diz e se mostra é gerenciado pelos poderes, pelos feixes que dominam e determinam: os dispositivos pertencem aos poderes, por significarem ações relativas a ferramentas de controle. Tudo o que se mostra e que se diz, é permanentemente atravessado pelo controle do que pode ou não ser dito. As subjetividades singulares (ou a construção singular de si enquanto sujeito no mundo) dentro dos dispositivos podem ser interpretadas como as linhas de fuga. Como efeito de ação, o dispositivo produz essa subjetividade como algo móvel, que está em construção.

Chegamos, pois, a dois pontos importantes nesta discussão acerca dos dispositivos. Em primeiro lugar, note-se que a capacidade de um dispositivo se reconfigurar, tanto no que concerne aos elementos presentes no dispositivo, quanto à maneira como eles se relacionam e aos objetivos almejados, constitui parte de sua potência, explicam sua assertividade. Em segundo lugar, vê-se a menção recorrente aos processos de subjetivação, isto é, à dimensão produtora de subjetividade ou modos específicos de existência. Esta recorrência se justifica porque as relações de poder adquirem materialidade nestes processos e, também, porque eles ensejam a possibilidade de superar os próprios regimes de poder-saber nos quais foram constituídos. Por isso, comentaristas como Agamben e Deleuze ressaltam a produção de subjetividade ao discutirem a importância e o alcance dos dispositivos na análise do poder encampada por Foucault. Isto porque, além de ser um dos corolários da concepção foucaultiana de poder, qual seja, um poder que produz, instiga, incita, multiplica e prolifera, a subjetivação resulta do investimento político nos corpos, em cuja materialidade se positiva a ação dos regimes de poder-saber. (SILVA, 2014, p.153)

O dispositivo é então revelado como um elemento complexo que tanto envolve os movimentos de definição e estratificação quanto aqueles de insurgem, estando em constante desequilíbrio ao mesmo tempo em que busca-o. Relaciona-se com as subjetividades porque no processo de experiência que constitui a existência de um sujeito,

percebemos a fala de dispositivos enquanto agenciados por saberes hegemônicos, que direcionam e delimitam corpos e, consequentemente, operam forças de controle sob essa constituição. Da mesma forma percebemos a tentativa de silenciamento das falas de saberes singulares ou marginalizados, que confrontam àqueles institucionalizados e reivindicam a experiência individual, de corpos à margem, que não “cabem” no sistema modelo e que transgridem os saberes que se querem dominantes.

Para Deleuze, Foucault realiza a cartografia do dispositivo em três linhas: a do saber, do poder e das subjetividades. A linha do saber, em condições históricas específicas, se constitui a partir da possibilidade de visibilidade e invisibilidade de discursos, associando um sujeito que vê e um objeto a ser visto. Ao mesmo tempo, se constitui como possibilidade de enunciação singular, dispersando tais enunciados “em um conjunto de práticas discursivas”. As linhas de poder perpassam as linhas do saber, articulando, controlando e tangenciando as curvas de enunciação e visibilidade. E por fim as linhas de subjetivação: linhas de fuga, que escapam tanto aos saberes quanto aos poderes estabelecidos. Linhas de fratura, que se localizam no limite de um dispositivo e que anunciam a mudança de um dispositivo a outro, “podemos perguntar se as linhas de subjetivação não são o extremo limite de um dispositivo, e se não esboçam elas a passagem de um dispositivo a um outro: neste sentido, elas predispõem as ‘linhas de fraturas’” (DELEUZE, 1996, p. 86). Ainda segundo ao autor, cartografar um dispositivo seria delinear os processos que definem quem somos (as linhas de estratificação), e nosso devir, o que estamos deixando de ser para vir a ser (linhas de fuga ou atualização).

São, diz Deleuze, os processos de subjectivação como dobra das relações de força dos dispositivos de poder. Trata-se da constituição de modos de existência, da invenção de possibilidades de vida, da criação de territórios existenciais, seguindo regras facultativas, capazes de resistir ao poder como de furtar-se ao saber, mesmo se o saber intenta penetrá-las e o poder de reapropriar-se delas. A luta por uma subjectividade moderna passaria para Foucault por uma resistência às formas actuais de sujeição, passaria por individuar-nos para além das exigências do poder, aquém também, da nossa determinação como indivíduos com uma identidade constituída e conhecida, decidida de uma vez por todas. (PELLEJERO, p.18)

É na linha da subjetividade que encontramos a construção de saberes que subvertem o saber-poder que regula e controla, que recebe o que é bom ou ruim, que autentica o saber válido, portanto

visível, e o inoperante, invisibilizado. Nessa linha existe a resistência aos processos de sujeição, de assujeitamento: que exige que se defina “de uma vez por todas”, onde o sujeito é submetido a uma ordem vigente que regula sua experiência e seu processo de constituição de si, assim como dos afetos que permeiam suas relações pessoais, sociais e políticas. É nessa mesma linha também que podemos associar a resistência de saberes decoloniais, que contestam os saberes hegemônicos e visibiliza aqueles que revivem seus ancestrais e as epistememas aniquiladas no processo de colonização.

Diante de tudo que foi aqui exposto, entendo as urbgrafias enquanto cartografias de dispositivos na medida em que trabalham em evidenciar justamente essa última linha. O que significa que acabam operando a cartografia do próprio dispositivo, entendendo o mesmo como emaranhado de fios e como algo só possível a partir desse emaranhamento. Se supusermos o dispositivo “organizações arquitetônicas”, como colocado por Foucault, urbgrafias são as cartografias desse dispositivo em suas linhas de ruptura.

Até hoje somos subjetivados enquanto profissionais, ou seja, nos construímos enquanto sujeitos que se auto intitulam arquitetas, arquitetas e arquitetos, a partir de uma forma de fomentar pensamento e prática pautados na colonização dos espaços, na mediada em que perpetua formas de fazer eurocentradas, excludentes, voltadas puramente ao sistema econômico, que seguem os preceitos estabelecidos pelo neoliberalismo ou despreocupadas com o meio ambiente. Esse seria o dispositivo que controla nossa produção de saber, nosso saber-fazer, é através dele que agimos, somos, produzimos e pensamos. Realizar uma cartografia das linhas que fogem, que fazem força contrária no sentido de reformular esse dispositivo, me parece tratar-se de falar das formas de saber-fazer ligados a uma percepção, por exemplo, decolonial da arquitetura e do urbanismo, ligadas à preservação do meio ambiente ou, mais do que isso, ao entendimento de que nós somos apenas uma parte de um sistema natural muito mais complexo. Percepções ainda pautadas na experiência da cidade e da arquitetura performada por corpos ditos “não-padrão”, que se apoiam nos saberes praticados no cotidiano que não estão necessariamente apoiados nos procedimentos padrão de organização da estrutura social, mas que se relacionam com outras formas de existir e de se relacionar com o mundo.

• ELEMENTOS CONCEITUAIS QUE
QUIAM A TESE:

• SENDO: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO
NA CIDADE + NO ESPAÇO ARQUITETÔNICO.

• ESPAÇO COMO LUGAR [DE ENCANTAMENTO
DA EXPERIÊNCIA :
TEMPO/ESPAÇO; É A PARTIR DO SUJEITO
SENDO; DIFERENTES CORPOS, DIFERENTES
ESPAÇOS MESMOS.

• O CORPO HISTORIZADO O FEMININO

PERGUNTA:

QUAIS AS CONSEQUÊNCIAS DE SE PENSAR UMA
EPISTEMOLOGIA DA ARQUITETURA TENDO COMO BA-
SE A EXPERIÊNCIA DO CORPO NO ESPAÇO E A
CONSTITUIÇÃO DOS ATOS DE FALA PERFORMATIVOS
ATRAVÉS DESSA EXPERIÊNCIA? QUE DISCURSOS
VISIBILIZAMOS OU SILENCIAMOS QUANDO, UTE-
RALMENTE, CONSTRUÍMOS CIDADE?

TRANSGRESSÃO CRIATIVA DO DISPOSITIVO ARQUITETÔNICO: OS CORPOS EM EXPERIÊNCIA.

OS
COMO

[ESPACO COMO PRODUTOR PARCIAL
DE SUBJETIVIDADES]

PRÁTICAS ARQUITETÔNICAS E URBANÍSTICAS



REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

X

PRODUTORAS DA SOCIEDADE

[NESSE PROCESSO COLACA-SE
TAIS PRÁTICAS EM UMA PERS-
PECTIVA ÉTICA E POLÍTICA.

→ TIRAR DAQUI

→ COLACAR AQUI

"RELAÇÃO DE UM CORPO COM
UMA PORÇÃO DE TERRA"] → HABITAR

"PORQUE UM FAZER URBANÍSTICO PRIORIZA
ASPECTOS FUNCIONAIS E UTILITÁRIOS NO LUGAR
DOS EXPRESSIVOS E SENSÍVEIS?"

ESPACO E INDIVÍDUO SÃO "ENTENDIDOS COMO
COMPOSIÇÕES DE FORÇAS DADAS A PARTIR DE
PRÁTICAS SOCIAIS QUE PRODUZEM SUAS FORMAS"

(O PONTO GEOGRÁFICO)

"ENTENDEMOS O ESPACO COMO UM FOHEADO
DE INÚMERAS POSSIBILIDADES, UMA DELAS, A CADA
INSTANTE, IRÁ SE CONSOLIDAR A PARTIR DO JOGO DE FORÇAS"



O CORPO QUE OCUPA DESVIA? ESPAÇO+CORPO MOVIMENTO

Quando a arte abraça a rua, não é apenas um espaço físico ocupado temporariamente por uma ação. São formas de existência expressas pelos corpos vibrando possibilidades de ser e mundos possíveis, afetos potencializados pela relação estabelecida entre os envolvidos no ato. Não existe aquele que vê e aquele que mostra: todes veem e mostram um pouco de si, em movimentos mútuos de afetar e ser afetado. Quem especta a ação é afetado pelo que vê, sente e experiencia, pelos efeitos daquela presença, seja dos corpos, seja dos espaços ressignificados. A ação artística é oferenda na encruzilhada, é mandinga e rezo de transformação. É magia que faz corpo e espaço vibrarem, animados pelo o que se diz e se mostra, fazendo assim outros vibrarem junto.

Segundo Suely Rolnik⁶, o efeito de afetação de uma presença produz um estado novo e distinto que, por sua vez, produz um embrião de outras formas de existência, “um nó na garganta” de algo novo que vai colocando em cheque aquilo que é “normal” para nós, que acesamos através de uma visão normalizadora das coisas, construída a partir do nosso repertório cultural. A partir desse momento identificamos duas forças contrárias: uma pautada naquilo que já sabemos e outra naquilo de novo que fragiliza os saberes domesticados do nosso repertório cultural. Caso consigamos ceder ao que é novo, temos o encontro, o momento em que “o que é diferente no outro se junta com o que eu sou para produzir outra coisa” (ROLNIK, 2018): daquela ação proposta como um movimento de afecção, pautada na expressão artística de um sentimento, um texto, um corpo, de um assunto, dentre muito mais, surge à possibilidade da construção de um saber novo, só possível de ser constituído como tal a partir desse encontro.

No encontro é que são produzidas as diferenças, pois ele “puxa a potencial vital de criação nos dois indivíduos de forma distinta”. Nos dois seres em relação a partir do encontro, vão ser gestados embriões, pois na medida em que sou afetado eu também afeto o outro. É uma seta com duas pontas, é o afecto enquanto processo de afetar e ser afetado. Ainda segundo Rolnik, podemos encarar o espaço público de duas formas: no campo da macropolítica, da cidade enquanto espaço democrático e na luta estruturada em torno de pautas pré-

Figura 4 - Imagem de anotações do meu caderno de campo.

⁶ Fala disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0iDKO8I-f8&t=94s>

-definidas que versam sobre direitos; e no campo da micropolítica, que se ocupa nos encontros e na potência de transformação deles. A micropolítica se ocupa em rever “o que tá sendo bom para vida e o que tá sufocando” (ROLNIK, 2018), na organização transitória de comunidades em torno dos encontros. Nessa dimensão, o encontro não acontece em torno de pautas pré-estabelecidas: elas são estruturadas a partir da relação com o outro, da construção da diferença e da potencialização de vazão ao embrião criado.

No espaço público, esses encontros vão formando campos comuns de vida pública, “em que se torna possível promover esse processo de criação que a vida tá pedindo e produzir um acontecimento de transformação da realidade e seus valores” (ROLNIK, 2018). A arte como potencializadora de encontros na cidade, encontra no outro a oportunidade de construir diferenças. E essas diferenças são possibilidades de construção de outros possíveis, formas de existência que questionam os saberes estagnados, abrindo a percepção para o outro e para a transformação do ser. São essas potências que as urbgrafias se ocupam em cartografar.

Teko Porã, para os Guaranis significa aquilo que é bom e belo para a vida. Algo que é bom é conseqüentemente belo, assim como aquilo que é belo o é porque é bom para a vida, é “um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver” (TAKÚA, 2018, p.6). Seria então ser e estar de boa e bela forma no território. Suely Rolnik (2018) faz a seguinte provocação: “como a gente transforma espaços públicos em espaços de Teko Porã? Como a gente transforma num espaço público aquilo que está sendo sufocante para a vida?”. Eis minha sugestão: através das urbgrafias passamos a pensar o espaço da cidade não apenas através dos saberes criados sob as linhas duras, saberes disciplinadores da experiência.

Passamos também a perseguir o espaço de Teko Porã: entendendo que persegui-los em nossas cidades é olhar para o campo das micropolíticas, para os encontros e diferenças produzidas. É pensar a cidade a partir da experiência política da mesma, não apenas das condições físicas, mas de todos aqueles nomes que juram conjugar espaço material, sensorial, político e cósmico, bem como sua relação com outras possibilidades de território. Pensar a cidade não só como materialidade construída, nem só como lugar das práticas, mas como partícula de um ecossistema, como parte da mãe terra, pachamama, que afaga, mas que educa.

Para o povo Guarani, não há tekó se não tiver Tekoá; ou seja, não tem modo de ser sem o lugar do ser. Sendo assim, é preciso ter terra com floresta, com água e com toda a sua vida incluída para poder viver sua cultura e para ser guarani. Vivenciar o sentido pleno do Bem Viver nos dias de hoje, pode muitas vezes parecer algo contraditório, devido a diversas situações que nos afastam dele, e nos levam para o “Tekó Vai”, o Mal Viver, que está presente no consumo desenfreado e na esquisita mania de servidão voluntária onde muitos vivem escravos de seus quereres, está presente nas guerras, no individualismo, na poluição dos rios, no empobrecimento, na depressão, enfim em diversas situações que colocam o ser humano numa incessante busca de Viver Melhor, na ilusão de que os bens materiais, o conforto, o luxo irão trazer a delicada e profunda satisfação da experiência que penetra no próprio ser e no estar quando se alcança o Bem Viver nas ações diárias da Vida. (TUKÚA, 2018, p.6-7)

A relação com a terra, para os Guaranis, está diretamente ligada ao Bem Viver, as boas formas de vida. O território torna-se lugar de ser, onde os afetos são edificados e só uma relação harmônica com esse território pode trazer esse Bem Viver. E para aprender a se relacionar com o território dessa forma, existem práticas educativas de Teko Porã, onde as crianças encontram na escola e nessas práticas, ferramentas para revolucionar o mundo a sua volta e conservar o Bem Viver. Existem aqui saberes que vão muito além daquele saber disciplinar e letrado, mas aquele “que habita nas profundidades dos cantos, danças, trançados e em toda a complexidade da arte e espiritualidade dos povos nativos.” (TUKÚA, 2018, p.8). Transformar espaços públicos em espaços de Teko Porã me parece ser um processo que depende tanto das relações estabelecidas com o território, com a territorialização de afetos, quanto com um processo educativo e de construção de saberes, em se ter na vida pública possibilidade de visibilidade e enunciabilidade. Espaços de Teko Porã em nossas cidades me parecem espaços de conexão e micropolíticas, tanto quanto espaços educativos, onde os saberes circulam e se transformam em potências criativas.

Assim como as crianças nas tribos Guaranis, estar no lugar de possivelmente conceber fisicamente lugares que possam se tornar espaços de Teko Porã, pode estar intimamente ligado a olhar a formação da arquiteta e do arquiteto a partir de um olhar transdisciplinar e transversal. A excelência técnica nos atributos relativos à materialidade e legislações limitados ao projeto, não me parece suficiente, visto a expansão de possibilidade de atuação profissional na área. Nesse sentido, urbanografias podem ser utilizadas como possibilidades de abordar de forma transdisciplinar o espaço da cidade, fornecendo para

as mãos e corpos que projetam saberes entrecruzados, que ampliam o campo de visão e de entendimento sobre o espaço arquitetônico como também arquitetural, como espaço da experiência.

espaço/tempo da experiência

Ainda segundo Suely Rolnik, os territórios são constituídos através das relações e dos afetos constituídos entre indivíduos, criando uma rede invisível entre os sujeitos. Eles podem ser entendidos como “as intensidades se definindo através de certas matérias de expressão”, concorrendo para o nascimento de mundos e existências possíveis. Quando os territórios são destruídos, quando “perdem sua força de encantamento”, acontece o que a autora identifica como desterritorialização: “afetos expatriados, sem rumo e sem forma” (ROLNIK, 2004).

O atravessamento identificado aqui permite entender o espaço construído em sua mutabilidade enquanto objeto inacabado, que vai ser construído a partir dos afetos edificados e através da experiência do corpo nele. Torna-se necessário compreender não apenas sua estruturação física e suas possibilidades estruturais, mas sua potência como coadjuvante na formação da rede de relações, estando o sujeito implicado dentro da política (ou micropolíticas) relativa ao espaço. Seria entender os acidentes que compõem o solo urbano, atentar tanto para as relações que são estabelecidas entre corpo e chão que compõem essas políticas e seus processos de criação de territórios e desterritorializações, assim como entender que esse chão carrega consigo uma formação histórica e que, portanto, diferentes chãos terão diferentes danças (LEPECKI, 2012), diferentes relações e constituições de afetos. E aqui o território entra como elemento definidor de tais circuitos, onde ele se caracteriza como expressão desses afetos, pois;

o território é extensão do corpo, é expressão do corpo, é contorno do corpo, é corpo. É como se fosse um corpo entendido no espaço, criando mais camadas de composição, de proteção, seria um corpo que por sua expressão desabrocha no espaço. (GUIZZO, 2010, p.8).

Nesse sentido de proximidade entre corpo – em se falando de um corpo identificado com sua cultura e história, não apenas o corpo teórico abstrato – e espaço, como condição de formação das redes de afetos e dos territórios, Muniz Sodré (2002) caracteriza o território e a territorialização como ligados a cultura de um grupo, pois

“pelo modo de morar, de se instalar no espaço, as sociedades – sejam “arcaicas” ou “históricas” – singularizam-se, mostrando, assim, o seu real” (p.17). O real nesse contexto é caracterizado como as formas de organização singular de uma comunidade, “um conjunto de singularidades de grupo”, no qual a cultura representa “o real representado ou atuado, o modo de se lidar com o real de cada um seja por meio do registro das formas de semiotização dominante, seja por meio da exibição dos limites dessa forma: a revelação da originalidade ou do mistério” (p.11). Nesse contexto, o território aparece como elemento ativo e dinâmico, não redutível a representações vazias em sentido e história, e o espaço como algo que não é dado ou autônomo, mas “como um vetor com efeitos próprios, capaz de afetar as condições para a eficácia de algumas ações humanas”(p.16). Ainda sobre a territorialização como efeito e causa estruturante da organização de um grupo, seja no âmbito físico ou cultural/identitário, Sodré escreve:

A territorialização é, de fato, dotada de força ativa. Se isto foi historicamente recalcado, deve-se ao fato de que a modelização universalista, a metafísica da representação, opõe-se a uma apreensão topológica, territorializante do mundo, ou seja, a uma relação entre seres e objetos onde se pense a partir das especificidades de um território. **Pensar assim implica admitir a heterogeneidade de espaços, a ambivalência dos lugares e, deste modo, acolher o movimento de diferenciação, a indeterminação, o paradoxo quanto à percepção do real** - em suma, a infinita pluralidade do sentido (como no espaço sagrado, onde cada lugar tem um sentido próprio). Na territorialização, apreende-se os efeitos de algo que ocorre, que se desenvolve, sem a redução intelectualista aos signos. (SODRÉ, 2002, p.14) [grifo meu]

A redução representacional dos espaços de acordo com culturas dominantes ou prerrogativas do Estado é característica do dispositivo espacial muitas vezes ligado à gestão. Traduzem formas não só de ocupar, mas de ser e viver de um grupo, o que se torna discernível quando analisamos do ponto de vista da construção de territórios. Quando então assumimos uma “apreensão topológica” do mundo, assumimos também a pluralidade de existências, culturas, organizações, modos de saber e fazer distintos, que não podem ser resumidos a representações totalizadoras, pois “para todo e qualquer indivíduo da chamada “periferia colonizada” do mundo, a redefinição da cidadania passa necessariamente pelo remanejamento do espaço territorial em todo o alcance dessa expressão.” (SODRÉ, 2002, p.19).

Como exemplo, analisando os processos históricos de construção de práticas ligadas à criação de territórios na cidade, trago às

práticas de resistência das comunidades negras afro-baianas no período pós-escravatura. Esse período é marcado pelas grandes obras de urbanização, que dividia a cidade duas: a “Europa possível” de um lado, e a Pequena África do outro (VELLOSO, 1990). O processo de demarcação territorial dos povos negros africanos e baianos aqui, segundo Velloso (1990), nada tem haver com a ideia de propriedade privada delimitada pela sociedade moderna, mas de resistência de povos e práticas culturais, onde “brigando pelo espaço, esses grupos, na realidade, estavam brigando para terem reconhecida sua própria existência” (VELLOSO, 1990, p.210). Para além da ideologia nacionalista de atrelar espaço e identidade cultural como uma forma de homogeneização social, essa associação era para os indivíduos postos a margem uma forma de (r)existência: “se o espaço se desloca geograficamente (...) os seus habitantes o transportam simbolicamente para onde vão” (VELLOSO, 1990, p.210).

Há na construção dos territórios a tentativa de sobrevivência física e cultural, de conservação de mundos frente à tentativa da ordem dominante de apagamento, em que “o fato de pertencer à um espaço não traduz vínculos de propriedade (fundiária) mas sim uma rede de relações. Esta rede é de tal forma interiorizada que acaba fazendo parte da própria identidade do indivíduo” (VELLOSO, 1990, p.208). Além disso, atentemos para a relação possível entre espaço arquitetônico e espaço/tempo da experiência nesse atravessamento: o simbólico e o material estão intimamente ligados, porém é a partir do simbólico (das práticas que o constituem enquanto símbolo de uma comunidade) que o material se afirma enquanto existência e território. Instiga-me também olhar para a possibilidade de que, mesmo existindo um projeto material para determinados espaços da cidade, pautado pelo plano da classe hegemônica da época de tentar homogeneizar a cidade e exterminar o diferente que não correspondia aos padrões sociais de nação que se tentava estabelecer, o que acabou por definir qual sua “fisionomia”, foi o campo da criação de territórios e das práticas que ressoava materialmente em uma cidade paralela, “a cidade em seu real”.

A burguesia estabelecia padrões de relação com a cidade nos quais o espaço da casa era associado à segurança e a convivência do núcleo familiar, enquanto o espaço da rua era considerado um espaço perigoso, pois acabou se significando como espaço de escape das normas sociais e de passagem. Tal estruturação também era um dispositivo de controle do trânsito da mulher burguesa que começava a sair à rua, a se socializar em lugares específicos para tal prática. Nesse sentido, a noção de casa e propriedade era ligada diretamente

a noção de posse e intimidade.

Enquanto isso, a realidade das comunidades negras era bem diferente. Como comenta Velloso (1990), partindo inicialmente da relação familiar que não se estabelecia na família nuclear, mas na família afetiva e étnica, as casas das conhecidas “tias” eram espaços de sociabilidade e resistência cultural. Esses espaços eram marcados pelo acolhimento de negros baianos que chegavam ao Rio de Janeiro, formando comunidades de apoio e proteção. Com isso, a noção de família era expandida a toda uma comunidade, sendo comum, por exemplo, uma pessoa ter duas mães ou ser criada pelas tias. E eram essas mesmas tias que ocupavam lugares de liderança junto à comunidade, exercendo o papel de líderes comunitárias na medida em que suas casas se abriam como lugar de acolhimento e sociabilidade. Não se tinham lugares de lazer permitidos a essa classe: era na rua e na casa das tias que as atividades ligadas ao divertimento e interação social eram realizadas.

É dona Zica, líder comunitária da Mangueira, que nos conta: “Na sexta-feira batia-se para o ‘povo da rua’, no sábado para os orixás, no domingo era o dia do samba e da peixada. O pessoal normalmente ficava para dormir porque no dia seguinte era dia de ‘homenagear as almas’. Quando a Mangueira ainda nem existia enquanto escola de samba, tanto a tia Fé como Tomásia já tinham os seus próprios blocos carnavalescos, onde saíam os seus ‘filhos de santo’, com elas à frente, sempre vestidas de baiana”. (VELLOSO, 1990, p.215)

Ainda sob a égide do feminino, eram as mulheres que exerciam fonte de sustento em suas casas. Em uma realidade pós-abolição da escravidão, os homens negros encontravam dificuldades em conseguir empregos, sendo as mulheres negras que, muitas vezes, sustentavam a família, pois encontravam com uma maior facilidade trabalhos esporádicos, sejam aqueles relacionados aos cuidados da casa burguesa (lavar roupas, limpar casa, babá...) quanto às baianas que montavam seus tabuleiros em esquinas da cidade. Isso lhes dava um maior acesso a rua e, conseqüentemente, uma maior intimidade com esse espaço. Para as mulheres das classes pobres, a rua não significava um espaço de mistérios, pelo contrário, ao redor do tabuleiro da baiana é que se sabia das coisas (VELLOSO, 1990), criando-se ali uma rede de relações, afetos e interação: territórios. Associando-se isso a estruturação familiar fundamentada nas sociabilidades e na solidariedade para com os seus, o espaço da casa e da rua se misturava:

Mais uma vez **se confirma a ideia da sociabilidade espacial como costume profundamente enraizado na cultura afro-baiana**. Entre nós, essa tradição era encabeçada pelas mulheres que, muitas vezes, acabavam transformando suas casas em verdadeiras oficinas de trabalho. As casas eram os cantos, o pedaço onde era possível unir esforços, dividir tarefas, enfim, reunir os fragmentos de uma cultura que se via constantemente ameaçada. (VELLOSO, 1990, p.213) [grifo meu]

O espaço da casa como propriedade privada e íntima, que aparece hoje para nós como “modelo do morar”, padrão difundido com o anseio de modernização da vida e da “cidade disciplinar” - que define com clareza espaços específicos para práticas específicas -, vai de encontro a formação das favelas consideradas como “não-casas” ou “não-arquiteturas” como definido por Paola Jacques (2001), espaços da “bagunça e insalubridade”. O espaço físico Casa nesse contexto, e o conceito dele, vai se refletir na indefinição de cômodos, na inseparabilidade do espaço de descanso do espaço de interação social, onde todo lugar é de todas as práticas, se configurando como pontos de encontro, sociabilidade e resistência. O espaço arquitetônico aqui é definido mais pelas práticas e pela “dinâmica das necessidades”, pelo espaço/tempo da experiência, do que por modelos formais tidos como ideais ou padrões. A casa era espaço de interação e descanso, intimidade e coletividade, do sagrado e do profano. E em lógica similar, os terreiros das macumbas cariocas que, na maioria das vezes, se localizavam na casa das “tias”, funcionavam como espaços de encontros, festas, culto ao sagrado e reuniões. O espaço é tido como uma possibilidade de criação de sociabilidades, pois ele é moldado a partir das práticas e vivências específicas de cada comunidade.

Relembro aqui o que Paola Jacques (2001) escreve da estética da ginga, sobre as favelas cariocas abordados a partir da estética e experienciadas artisticamente na obra de Hélio Oiticica. A questão cultural e de territorialização foram fatores importantes no estancamento da remoção de favelas, pois “as favelas vão se formando através de um processo arquitetônico e urbanístico vernáculo singular, que não somente difere do dispositivo projetual tradicional da arquitetura e urbanismo eruditos (...) mas também se investe de uma estética própria” (JACQUES, 2001, p. 13). Ao mesmo tempo, resgato o que Velloso (1990) afirma: “nosso processo de urbanização está muito mais próximo das favelas do que do modelo europeu” (VELLOSO, 1990). Entre essas afirmações, costuro duas ideias/conceitos já citadas aqui, e que me parecem pertinentes quando pensamos nos processos trazidos com as falas destacadas: o conceito de territorialização/desterritoria-

lização, assim como o de encantamento do território gestado pela rede de relações e sociabilidades, na devastação - e ao mesmo tempo necessidade dada à característica dinâmica da própria vida - que o conceito de desterritorialização nos traz quando definido como “afetos expatriados”.

No meio da tentativa de apagamento de existências em prol da modernização da vida citadina, temos aquele que cria e edifica seus territórios em ação, através das práticas de saberes diversos, sejam eles ancestrais, sejam eles atuais na reprodução de estruturas sociais hegemônicas como forma de sobrevivência, devoradas quase que antropofagicamente. Que segue sendo e fazendo cidade e que, nesse processo, atravessa o espaço arquitetônico pela ressignificação oriunda da prática, do mesmo jeito em que essas práticas são estruturadas, visibilizadas ou silenciadas pela materialidade que as abriga. Segundo a arquiteta e professora Lazara Guizzo, o espaço arquitetônico funciona como um “produtor parcial de subjetividades” (GUIZZO, 2015, p.05): é constituído a partir das práticas nele instauradas da mesma forma em que conduz a práticas específicas. As forças que compõe o espaço são ao mesmo tempo definidoras e definidas pela experiência do sujeito nele, o que leva a autora a entender que os espaços arquitetônicos não se findam em um único sentido ou forma, pois eles “emergem na relação de forças que os compõe ao mesmo tempo em que (por serem um arranjo de força que sustenta uma forma) acabam por produzir – contíguo a outras forças – os modos de viver”. Os espaços são constantemente construídos e reconstruídos a partir do jogo de forças que “faz emergir uma forma carregada de algum sentido” (GUIZZO, 2015, p.05). Não são materialidades neutras, mas agem como uma “força política” às ações e práticas nele instauradas.

Sendo assim, um corpo – humano, arquitetural ou territorial-, em sua duração, seria um conjunto de relações, em movimento ou mutáveis, capaz de produzir um único efeito ao afetar e ser afetado por outros corpos. A singularidade de um corpo, portanto, não é o mesmo que a sua identidade (modelo), que fixa o sujeito em uma essência antes mesmo de ele nascer ou em uma forma a priori da experiência. A singularidade são corpos-territórios ou territórios-corpos, na medida em que ambos são um conjunto de relações heterogêneas em constante transformação, capaz de produzir sob certo aspecto um único efeito. (GUIZZO, 2020, p. 122-123)

Nesse sentido, se pensamos a cidade como espaço arquitetônico, e se o espaço influencia em alguma instância as práticas nele instauradas, o mesmo faz parte do processo de construção da expe-

riência. Seguindo linha de pensamento similar, o professor e pesquisador David Sperling define o espaço arquitetural como um “espaço-estrutura efêmero (...) sempre transformado pela experiência livre do corpo” (SPERLING, 2015, p.29), destacando o processo de coimplicação entre espaço e corpo, ou, entre espaço e prática. Ao relacionar a produção de subjetividade ao espaço, ampliado para além de uma dimensão representacional do mesmo, podemos falar de um espaço das práticas, que não pode ser desassociado do espaço material como elemento organizador de tais práticas.

Proponho aqui pensar nesse espaço arquitetural como o espaço/tempo da experiência, que não ignora a materialidade do conceito de espaço, mas historiciza a ação a partir do corpo que sendo. Saímos assim da disputa entre espaço e lugar, para dar margem ao tempo como terceiro termo, à experiência como elemento determinante dentro da compreensão de espaço, entrecruzando materialidade e práticas. O movimento do corpo na fisicalidade espaço passa a ser debatido através da noção de espaço/tempo, que nos permite acessar a textualidade produzida através da composição múltipla e estética dos movimentos e de quem os executa. É com base nesse princípio que afirmo que só há arquitetura quando há um corpo em experiência no espaço. Na ausência de um corpo e para além dele, há uma formação espacial produzida (ou não) com uma intenção estética. A esse conjunto de formas podemos chamar de materialidade de um espaço, intenção primeira de uma arquitetura. Porém o espaço arquitetônico aqui, só pode ser entendido a partir do espaço arquitetural das práticas, ou espaço/tempo da experiência: a partir da conjunção e articulação entre experiência, corpo e materialidade.

traçados, movimentos e políticas

Em um dos textos de seu livro, o historiador e pesquisador Luiz Antonio Simas descreve a formação da vida urbana do bairro de Oswaldo Cruz em torno das práticas ali protagonizadas, em paralelo ao processo de modernização e higienização ocorrido no Rio de Janeiro, no final do século XIX início do século XX. Nesse período a construção das estradas de ferro interligavam os subúrbios aos centros urbanos, fazendo com que essas áreas pudessem fazer parte desse discurso (do) urbano por meio de sua urbanização. No bairro de Oswaldo Cruz, narra Simas;

As ruas eram entrecortadas por valões que dificultavam a passagem dos habitantes, obrigados a se locomover a pé ou a cavalo. Quando chovia, era um deus nos acuda. O co-

mércio era feito entre vários currais e se resumia a alguns armazéns e bares que, uma vez por outra, tinham que expulsar bois e vacas que adentravam os estabelecimentos para atrapalhar a turma que bebericava e botava a conversa em dia. Nesse bairro sem maiores atrativos, quase sem opções de lazer e um verdadeiro contraponto com o centro da cidade que se embelezava em padrões europeus, a comunidade de Oswaldo Cruz se integrava pela festa e pela macumba. Construindo sociabilidades em torno das giras de umbanda, dos batuques dos sambas e das rodas de dança e jongo e do caxambu, oriundas dos negros bantos do vale do Paraíba, os moradores erigiam laços de pertencimento e identidade. (SIMAS, 2020, p. 51-52)

Se ultrapassarmos o discurso (do) urbano como representação do processo de urbanização, podemos nos deparar com o discurso da cidade, que fala das formas de sociabilidade, dos processos de constituição dos sujeitos em experiência no espaço. Fala também dos desenhos oriundos dessas interações, desenho que suscita o discurso de existência, por vezes ignorados por uma circunscrição padronizadora do espaço da cidade. Por mais que os moradores de Oswaldo Cruz, na época, não estivessem dentro do plano de urbanização, sua prática diária era cidade tanto quanto o centro em vias de urbanização.

André Lepecki (2012) traz em sua pesquisa a proposição de coreopolíticas: elas coreografam corpos em (r)existência, que se opõem ao sistema disciplinar imposto pela imagem urbana pasteurizada que concebe um corpo-produto. O produto corpo do urbano contemporâneo, não é edificado apenas no espaço de lazer requalificado ou na imagem publicitária da cidade – componentes no discurso (do) urbano -, mas no ato de caminhar pelo espaço e de perceber a relação entre corpo e cidade como uma relação de controle e submissão, de assujeitamento de formas de existir e desencantamento da vida. Para o estabelecimento de uma ordem no âmbito público, contratos são feitos entre os indivíduos, garantindo assim formas de comunicação. Porém, a rua atual nos revela outro tipo de controle e projeto, além de figuras específicas que exercem dominação sob esses contratos. As condutas aceitas são eleitas a partir da prerrogativa de uma classe dominante, de ideais religiosos específicos e do interesse privado e econômico, sempre tentando aniquilar as possibilidades de experiências e existências que escapam às delimitações dessa conduta. Porém, mesmo em meio ao controle que desencanta, “em cada esquina da cidade em que se gargalha, se bebe e se versa um samba, haverá de se ajuremar um malandro e se transformar as encruzilhadas em campos de possibilidades.” (SIMAS, 2020, p.12). O encantamento da

vida persiste quando subverte aquilo que é padronizado a partir de determinadas prerrogativas de existência, em prol da luta pela sobrevivência na esculhambação criativa do (r)existir.

Luiz Antônio Simas lança mão da ideia de encantamento da vida na cidade: quando os espaços funcionais da cidade são praticados, são encantados, transformando esses espaços em terreiros. Esses são territórios de práticas, de experiência, de encantamento de vida. Como exemplo, ele cita o viaduto construído no bairro Madureira, no Rio de Janeiro: inicialmente proposto para facilitar o fluxo de automóveis, é um espaço funcional, direcionado ao fluxo normativo do capital financeiro, que exige cada vez mais espaços de circulação de seus insumos (vivos, não vivos e virtuais) na cidade. Porém, aos sábados, em baixo do viaduto acontece o baile charme. Ocorre a subversão desse objeto espacial que rasga a malha urbana, através da ocupação de corpos intencionados a outras práticas, que não aquelas inicialmente pensadas para o viaduto. A partir desse exemplo, podemos expandir a noção de encantamento proposta por Simas: quando em uma esquina se coloca uma mesa, se faz um samba, o espaço é praticado a partir de formas de existência do mundo. Quando tiramos do espaço a dimensão do funcional e o colocamos na dimensão do corpo são protagonizadas as coreopolíticas, que vão de embate ao que Lepecki (2012) intitula como coreopolicimento.

O coreopolicimento regula os contratos válidos e contém os comportamentos não aceitos pela ordem vigente e pelo projeto funcional que é imposto. Essa coreopolícia caracteriza-se como “um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governabilidade moderna” (LEPECKI, 2012, p.51). Ela trabalha a serviço do cumprimento da lei, definindo os fluxos de circulação ao mesmo tempo em que subverte suas próprias definições. Trago como exemplo de coreopolicimento, a repressão à ‘Batalha das Mina’, batalha de rappers que acontece no chamado Terminal Velho, no centro de Florianópolis.

A batalha é organizada por rappers que se reúnem a noite na área próxima ao Largo da Alfandega e improvisam rimas e músicas, como uma opção à batalha de rimas que acontecem na ilha, destacando a representatividade feminina na área. No dia 26 de agosto de 2017, a polícia militar interviu na realização dessa batalha de forma truculenta, exigindo alvarás e autorizações para a ocupação do espaço, além da ordem de desligar o som. A intervenção se expandiu para outras batalhas que acontecem na ilha e, após esses episódios, os grupos que organizam tais eventos partiram em busca da documentação necessária para a ocupação dos espaços. O que vemos com

o episódio é outro uso para um espaço do terminal que, no período da noite, quando acontecem os eventos, permanece inabitado por se tratar de uma área de uso estritamente comercial e de deslocamento. As batalhas subvertendo o padrão de ação e ocupação da área: práticas de encantamento do território. O gênero musical predominante, o rap, também carrega consigo o estigma de música ligada à população de baixa renda ou marginalizada, o que nos faz questionar se esse também não seria um dos motivadores da ação policial.

O exemplo trazido aponta para um coreopoliamento em outras formas de experienciar o espaço público, no caso, uma área que é voltada para o comércio e deslocamento se torna propícia para outras trocas, outras corporeidades que não às relacionadas a transações de compra e venda, idas e vindas. São corporeidades que se misturam com as rimas e com a música, alternando-se entre balanços, gestos, sons e palavras, resistindo aos padrões culturais hegemônicos e constantemente exigindo sua visibilidade dentro do movimento cultural ao qual fazem parte e dentro da própria cidade.

As práticas de encantamento, são interpretadas aqui como práticas relacionadas à vivência de corpos que (r)existem ao processo de submissão(e conseqüentemente de assujeitamento), que desenvolvem coreopolíticas próprias, insurreição de novas formas de relação social. Também são aqueles que se sentam na esquina, no botequim, no bar pintado de amarelo e discutem sobre o desgoverno, que concebem, segundo Luis Antonio Simas, “a rua como espaço de criação de sociabilidades de reexistência”, operando “estratégias de brecha, onde a vida vai sendo incessantemente criada” (SIMAS, entrevista). Ou aqueles pequeninos que soltam pipa, jogam a bola velha entre um carro e outro e se escondem descobrindo outros lugares onde cabe um corpo. Esses também traçam coreopolíticas de existências, onde a sua presença por si já questiona e transforma o espaço, já revela outras culturas de experiência da rua enquanto espaço de encontro, de criação, não apenas como espaço de passagem para o corpo normatizado para o trabalho, tal qual o capitalismo opera.

A partir da tentativa de questionar a espetacularização da arquitetura da cidade contemporânea, acredito que as práticas projetuais que tomam como elementos centrais de seu fazer o corpo e a dimensão dos processos de subjetivação do indivíduo, ligada à concepção do tempo/espaço experiencial, acabam por revelar discursos que desnormalizam a prática hegemônica e colonial, em oposição à produção espetacular da cidade. Espetacularização essa expressa através de processos como gentrificação, segregação, turistificação e da construção de um discurso arquitetônico hegemônico, ou seja, da

definição de um modelo específico de arquitetura vendido como ideal ou reproduzido pelos grandes centros urbanos que buscam certa padronização mercadológica, acentuando assim o caráter de mercadoria adquirido pela cidade na contemporaneidade⁷. Esse modelo muito tem haver com a disputa simbólica operada pelo capitalismo, que passa a se interessar com a constituição do espaço da cidade como possibilidade de expansão e enriquecimento. Tal disputa, se efetiva a partir dos fluxos estabelecidos no território, assim como a malha padronizada que ignora os saberes e práticas antes instaurados nesses espaços.

Ao falar em questionar um discurso hegemônico da arquitetura, não me refiro apenas à produção de mercado, mas à transgressão daquilo que é canônico e que, na maioria das vezes, está ligado a um saber colonizador. Esse saber, por sua vez, não é traduzido apenas no objeto arquitetônico, mas no saber fazer teórico que guia nossa formação e nossa análise crítica, eliminando a diversidade da elaboração prática e teórica do pensamento, onde “essas mentalidades permaneceram mantenedoras e reprodutoras de uma toada de negação da diversidade.” (RUFINO; SIMAS, 2018, p.21).

Segundo Jacques (2005), a espetacularização do espaço urbano está intimamente ligada à diminuição da participação popular e da experiência física nos espaços da cidade enquanto prática “cotidiana, estética ou artística”. Segundo a autora, esse processo acontece de duas formas: devido ao excesso de museificação e patrimonialização dos espaços urbanos, vindos de correntes conservadoras que criam parques temáticos nos centro históricos das cidades, e devido à outra corrente caracterizada como contemporânea, que entra no hall das grandes cidades globais e “dos espaços urbanos caóticos, geralmente periféricos ou de cidades da periferia mundial: junkspaces, cidades genéricas, cidades shoppings ou espaços terminais do capitalismo selvagem” (JACQUES, 2005, p.17). Essa dualidade vem criando duas

.....

⁷ Para refletir sobre o assunto, basta pensarmos nos processos de higienização e revitalização do espaço das cidades que ignoram seu morador local, como por exemplo, as grandes obras feitas para eventos mundiais: busca-se uma padronização do espaço público em consonância com outras cidades sedes desses eventos, as chamadas “cidades-eventos”, “cidade-negócio” ou “cidades-ocasionais” (ARANTES, 2002), esterilizando assim identidades locais e abrindo margem para processos de turistificação e gentrificação. Como exemplo, podemos pensar sobre as obras da copa do mundo de 2014 no Brasil, ou de processos mais latentes e lentos, como a turistificação da área central do centro de Lisboa, que acaba afastando os moradores locais pelo aumento do custo de vida e gerando especulação imobiliária, com a alta dos preços dos aluguéis. Para mais sobre esse último, ver a intervenção do coletivo LeftHand Rotation, que trabalha com formas de resistência através da arte documental e de intervenções urbanas: http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/ficha_rualagares.html.

áreas distintas na mesma cidade: de um lado um centro histórico produzido exclusivamente para o turismo e, do outro, a organização de um espaço propício ao acúmulo de excedente condizente com a economia capitalista.

Entre esses dois lugares, encontramos o cidadão ordinário da cidade (JACQUES, 2005), aquele que vive e habita o espaço urbano diariamente e que acaba sendo excluído da vivência física desses espaços ou pelo viés higienista, pois o discurso de protagonismo na ocupação do espaço é dado ao turista, ou pela sua incapacidade de entrar no circuito capitalista, a dificuldade de acumulação e “assim, a memória da cultura local – que a princípio deveria ser preservada – se perde, e em seu lugar são criados grandes cenários para turistas. Na maior parte das vezes, a própria população local é expulsa do local da intervenção, pelo processo de gentrificação.” (JACQUES, 2005, p.18). Nessa lógica podemos pensar também na manutenção do pensamento espacial colonial. Ainda operamos no real urbano a partir da lógica da área nobre em oposição à área pobre, onde se localizam as favelas, os altos índices de violência casados com o baixo índice de qualidade de vida, a dificuldade de fornecimento de serviços básicos, tais como saneamento e transporte público, que impulsiona a política da realocação em nome da melhoria de vida. Esse processo também tem ligação com o estabelecimento de fluxos necessários a manutenção da economia urbana capitalista. Ao invés de levar a arquitetura à favela e potencializar os territórios já construído, fornecendo condições tanto de moradia quanto de circulação e intercâmbio entre as duas áreas, ou ainda, operar na prática de realocação desde que para aproximar os moradores de áreas marginalizadas e segregadas de seus espaços de trabalho – e fornecendo aí também espaços de lazer -, se tenta levar seu morador à arquitetura enquanto produto essencialmente material, onde se opera a integração desse morador como força produtiva ao sistema de circulação de capital que pauta a estruturação da cidade e se alimenta dessa divisão.

Nesse contexto, proponho refletir sobre o discurso arquitetônico hegemônico, que segue as prerrogativas do processo de espetacularização do espaço urbano, assim como de uma subjetivação capitalista que estabelece padrões tanto de consumo quanto de existências. Esse discurso estabelece uma forma específica tanto de morar quanto de se relacionar, de experienciar a cidade que, por vezes, não é acessível à todes. É hegemônica a produção arquitetônica que faz coro ao processo de espetacularização e esterilização da experiência, que submete o sujeito a uma subjetividade “fabricada”, ao corpo-produto, que manipula a produção de desejos dentro de um

script que tenta normatizar as formas de sociabilidade, e que se vale do coreopoliamento citado por Lepecki. Que pode ser associada ao apagamento de territorialidades existentes, em função do estabelecimento de fluxos que tratam o espaço como uma folha em branco, como um chão liso.

Através da prática de uma arquitetura que é constituída como dispositivo atrelado às instituições comprometidas na manutenção desse sistema econômico, submete-se os processos de subjetivação ao discurso político dominante e, conseqüentemente, aos discursos colonial, branco, heteronormativo e sexista. A tentativa de existir e ser, - e aqui reitero o caráter de produtora parcial de subjetividades que a arquitetura possui quando opera dentro dessa perspectiva também - faz com que o sujeito forje os processos de construção do desejo, de sua pulsão de vida, daquilo que o movimenta (“movimento de afetos”, aquilo que produz tanto intensidades quanto sentidos), ao que lhe é imposto não que lhe é próprio. Cala-se assim, a performatividade do diverso, através de processos nos quais cedo a um desejo normatizador, que me é imposto através de formas específicas de habitar, de experienciar a cidade, tidas como “certa”, “corretas”, e ignoro o processo de perceber o outro em sua diferença.

Pensar o território a partir dos afetos, dos corpos em sua multiplicidade ou de práticas advindas de saberes inferiorizados, que não estão no protagonismo de enunciação e produção do pensamento no sistema econômico e político global, é pensar a partir de uma perspectiva decolonial. O arquiteto e teórico cubano Yasser Farrés Delgado, lança mão do conceito de colonialidade territorial, que define como:

o conjunto de padrões de poder que serve, na práxis territorial, para estabelecer hegemonicamente determinadas concepções de território sobre outras, tomadas como inferiores; e de determinadas práticas, experiências e modos de ser territoriais sobre outros, também inferiorizados. (FARRÉS DELGADO; CUNHA; NAME, 2020, p.88)

A produção do território passa pela adoção de práticas determinadas, que formulam um padrão espacial condizente com a estruturação econômica capitalista e política global vigente. Esse processo acaba por determinar alguns saberes como superiores a outros, inferiorizando formas de organização que não correspondam aos padrões estabelecidos pelas práticas correspondentes à “hegemonia da episteme ocidental no sistema mundo moderno/colonial”. (FARRÉS DELGADO; CUNHA; NAME, 2020, p.103). Nesse sentido, certo pa-

drão de cidade, assim como uma superavaliação do espaço urbano versus outras espacialidades consideradas não urbanas, acabam por revelar práticas coloniais, visto que esses sistemas de pensamento e de formas de existência, partem do padrão estabelecido como hegemônico.

Nós definimos como a colonialidade do “ser urbano” como a hegemonia dessa forma de existência em relação ao restante das formas de “ser não urbano” – o que, para o contexto cubano, é a forma campesina, mas em termos mais gerais poderia incluir as formas nômades e indígenas, e inclusive os seres não humanos. Entendemos que o ser urbano está marcado por uma série de relações com a cidade e o território, que são impostas pelo processo de modernização desenvolvimentista do qual é difícil se desvencilhar. É assim tanto no socialismo quanto no capitalismo. Portanto a primeira pergunta pode ser respondida de maneira igual para ambos os sistemas: o ser urbano promove a colonialidade territorial à medida que seu comportamento – conscientemente ou não – permita reproduzir a espacialização das relações de poder próprias da modernidade/colonialidade, isto é, o desenvolvimentismo, o racismo, o sexismo, o classismo, o antropocentrismo... (FARRÉS DELGADO; CUNHA; NAME, 2020, p.104)

Escolhendo a contramão do hegemônico estabelecido, na tentativa de seguir a esteira de uma perspectiva que converse com a possibilidade da decolonialidade, tanto das práticas em relação ao território, quanto na construção dos saberes sobre o mesmo, as urbanografias em sua relação com a arte, procuram outras formas de olhar a cidade e as experiências. Tal relação pode potencializar o caráter político e transgressor de hegemonias, na prática da arquiteta ou arquiteto na contemporaneidade, principalmente quando associada a ações artísticas que agem como instrumentos de militância política e social, como o chamado *ativismo*. Essa abordagem é essencialmente pautada na ideia de pensar o espaço como tempo/espaço e seus movimentos de afecção. Na medida em que os processos artísticos são estabelecidos e embebidos a partir das dinâmicas da cidade, eles acabam sendo confrontados com esses fluxos padronizadores e revelam assim processos antes invisibilizados.

Essa foi uma das consequências gestadas ao se pensar na encruzilhada proposta. A arte atravessa a rua como possibilidade de expressão e enunciação, como *medium* para o desenvolvimento das reflexões. O que também me leva a refletir sobre a relação que arte e arquitetura têm travado nos últimos anos, assim como a definir de qual discurso artístico proponho a aproximação aqui sugerida: uma arte engessada pelos padrões de consumo culturais, ou o discurso

artístico gerado através da necessidade de fala/enunciação ou, como Rancière nos traz, de visibilidade política? Pensar epistemologicamente a arquitetura e a cidade, indo do fragmento para a colcha de fuxicos maior⁸, a partir de uma reflexão que recebe a diversidade como hóspede principal e o corpo como ponto de irrupção, possibilita pensar a transgressão dos discursos que totalizam e hegemonomizam, olhar para as linhas de fuga que desestabilizam o dispositivo disciplinador do urbano. As mãos que desenham ou digitam códigos fazem parte de uma composição complexa: o corpo. Portanto, por dedução, podemos afirmar que projetamos com o corpo. E o que mais faz parte desse corpo?

.....

⁸ Foi proposital usar o termo colcha de fuxicos para definir a cidade, na tentativa de fugir qualquer palavra que replicasse uma visão totalizadora e homogeneia, como se a cidade fosse a junção dos fragmentos de arquitetura. Sei – e defendo que seja – que ela é muito mais que isso.

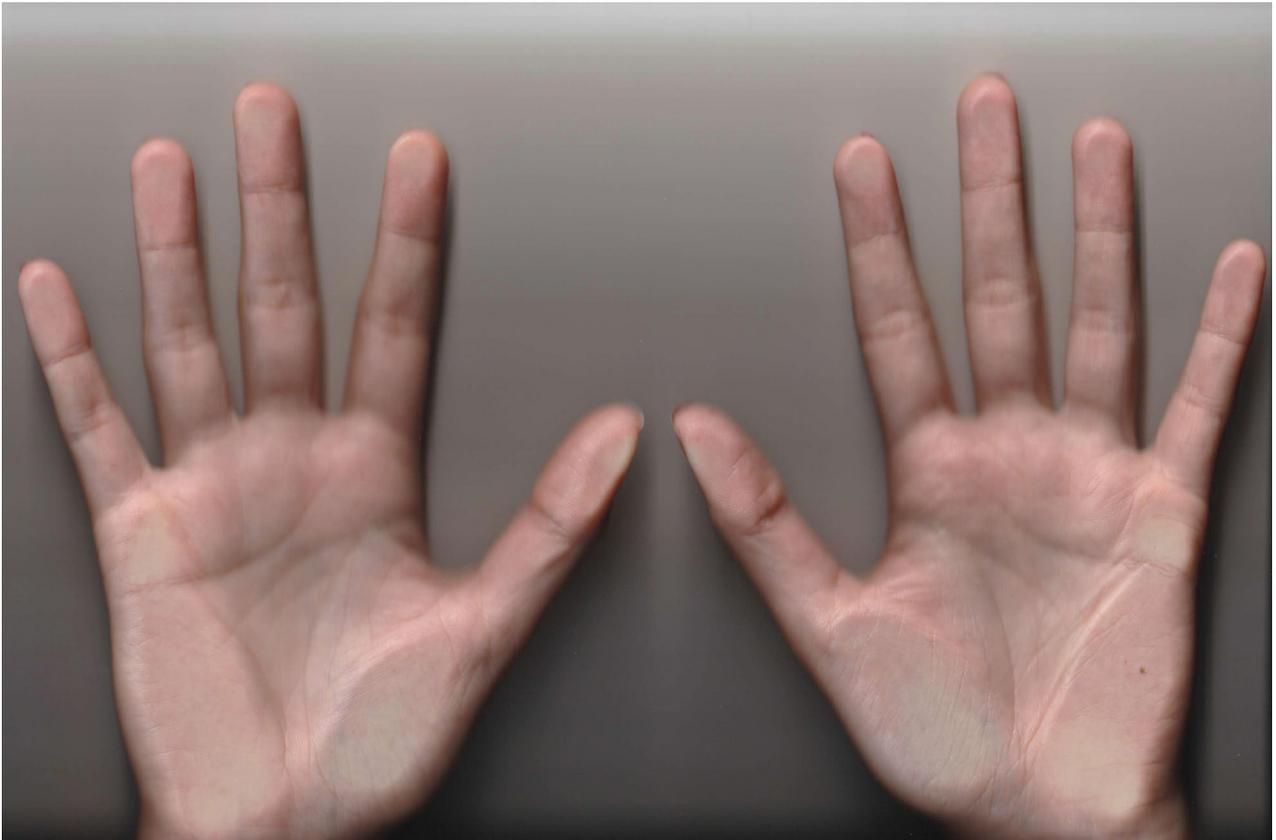


Figura 5 - Foto/registo de fragmentos de um todo.

A propósito do instante (1965)

O instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si.

Só o instante do ato é vivo. Nela se vive a vida está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Toda consciência é já o passado. A percepção bruta do ato é o futuro se fazendo. O presente e o futuro estão implicados no presente-agonia do ato.

Lygia Clark

A forma desenhada na superfície

↓
"O NÓ É POIS UMA
TORÇÃO DO ESPAÇO" [espessura em
espaço]

A força da forma

Bichos (1960)

cada "Bicho" é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão(...)

É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o "Bicho" não há passividade, nem sua nem dele.

Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas.

Figura 6 - Imagem de anotações do meu caderno de campo.

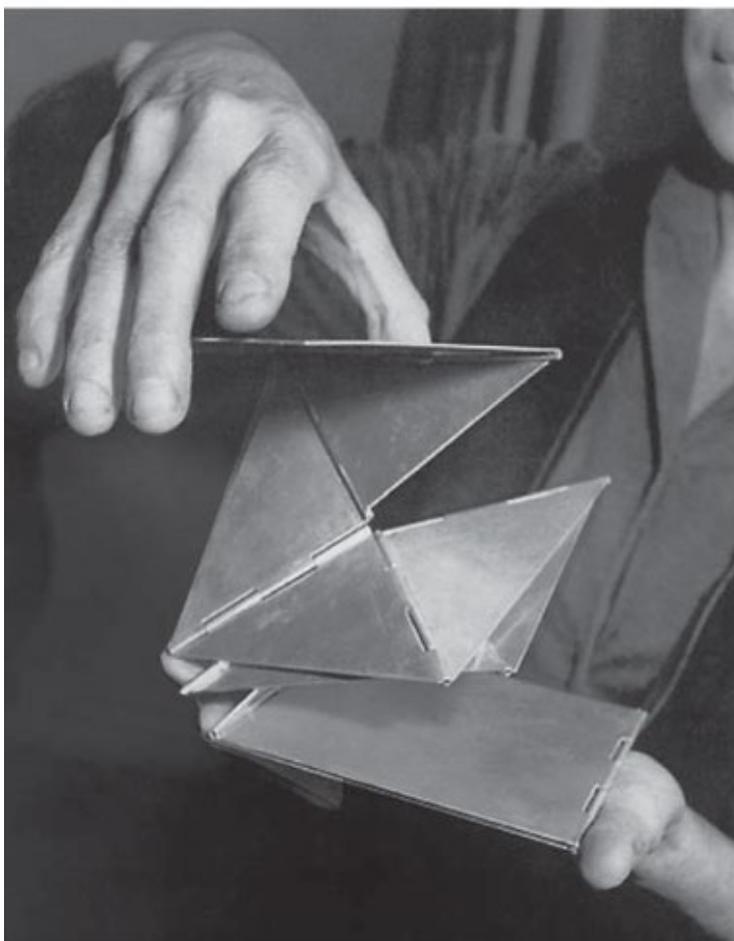


Figura 7 - Fotos da artista Lygia Clark. Fonte: site do MoMA < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422> >



Figura 8 - Fotos da artista Lygia Clark. Fonte: site do MoMA < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422> >

Dar-se as mãos a si mesma: muito prazer em conhecer-nos, eu vou bem obrigada, este é o meu momento, eu sou solitária, aceito ser um “ser” só, posso dar também as mãos ao outro, estendê-las ao seu alcance, convidá-lo a uma comunicação. A roda da criançada sempre cantando é um constante dar-se as boas vindas, integrar-se ao mundo dos vivos, participar deste viver. Dar-se as mãos quando se dança é oferecer-se a si e ao outro o prazer da solidão quebrada por um momento na comunicação de dois corpos que, em princípio, deveriam se completar sempre, o cheio e o vazio, janela aberta, convite ao debruçar-se. As mãos que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater, do se limpar e se sujar, da oração, do gesto maquinal, do tatear do cego, do conhecimento da criação. (...)

As minhas mãos têm milhões de anos. São como crateras de terra gretada pelo passar de estações milenares, com rios correndo dentro, quase na superfície, veias onde corre o sangue projetado pelo coração que alimenta todo o meu corpo de oxigênio, veias entumecidas, fibrosas, em relevo, elástico e macias como o próprio balão cheio de ar. Veias que se as furássemos, elas provavelmente estourariam como eles e sobraría uma carcaça de ossos revestida por uma membrana, papel de seda, verde, azul, amarelo ou papel de embrulho, pardo, com cheiro de sebo, gordura e pão. Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias do que o resto do meu corpo. Havia nelas a sabedoria de milhares de anos, mãos que cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltações supremas. Mãos que oraram, que imploraram, que puxaram a corda da força, que cometeram injustiças das maiores e tiveram as maiores complacências no amor – olhos cegos que conhecem pelo tato o redescobrir da pele, dos pêlos, das gorduras, das asperezas, dos ossos, do conhecimento do pênis, desde onde ele começa a viver até o imponderável do seu limite. Minhas mãos não passam de galhos, raízes retorcidas, secas, bicho vegetal, animal ou anjo no momento do toque, turquesas no momento do agarrar-se, alicate no momento do retirar-se. Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora as vísceras de onde brotaram vômitos e haustos de intuições para construir-se a realidade do meu mundo. Mãos que cavaram a minha permanência no mundo, que abriram a minha passagem através do novo nascimento depois da letargia violenta e branda loucura que se estendera por 27 anos. Mãos mágicas que no momento da crise da opção tiveram o desejo de, com uma faca, tirar todas as diferenças dos dois mundos em conflagração. Mas que

tiveram também a sabedoria da espera e por um pequeno lapso de tempo compreenderam que, se elas podiam destruir com tal desejo e violência, poderiam também reconstruir este corpo composto de uma cabeça alienada, de um coração frouxo, de um sexo calado, rancoroso e surdo. Mãos que andaram nesta ocasião pelo meu corpo, como um carrinho de mão, medindo-o, analisando-o, afagando-o e trazendo até o meu conhecimento todas as necessidades deste corpo até então inerte e morto. Mãos que passaram pela minha sensualidade como um arado, desdobrando, revolvendo, remexendo, mãos que arrumaram minha cabeça como uma grande gaveta em desordem. (...)

Mãos que se estenderam para o conhecimento de um Picasso, na avidez de uma procura, já na fase da construção, que gastaram todos os livros de conhecimento em arte, que passaram em cima de cada linha, de cada forma, de cada espaço, de cada cor, absorvendo, engolindo, vomitando o excesso, mãos que esboçaram os primeiros desenhos de escadas, que encontraram uma solução na contradição dos olhos e do conhecimento da lógica, para exprimir um espaço que nada tinha a ver com o espaço em que elas viviam. (...)

Mãos que nunca foram terminadas na sua forma definitiva, mãos de criança que pula corda, joga amarelinha, tira melecas do nariz, mãos que passearam pelo sexo à procura de uma resposta, que acariciaram sutiãs anônimos na expectativa de um dia preencher aquele vazio, que fugiram medrosas num apelo ou ordem para apanhar bolos, mãos que tremeram de susto na hora da escrita, mãos que cuidavam dos bichos soltos, que arrancavam violentamente flores carnívoras que traziam o bucho cheio de insetos condenados, que colhiam devagar e cuidadosamente flores para serem cheiradas com uma tal intensidade como se as incorporasse. (...)

Mãos que abriram portões, que procuravam se evadir com o corpo todo da prisão de menina limpa com laço de fita na cabeça. (...)

Serão mãos de gente? Não. Bichos são elas na sua forma, na sua pujança, no seu nervosismo, na sua prematura velhice, na sua sabedoria no ato de criar, acariciar, sentir o mundo pela forma, pelo tato, conhecimento que vai muito além dos olhos. Marcada no antes do depois, já traziam nas palmas todos os distúrbios nervosos que se deram no seu tempo, cruces, redemoinhos, pontos, constelação de astros, espaços múltiplos, tempo dos atos, certa, forma não-forma.

O CORPO QUE (RE)OCUPA, DESVIA?

corpo aberto

José Gil (2004) é um filósofo português, que desenvolve suas reflexões influenciadas pelos escritos de Deleuze e Guattari. Estuda sobre o corpo e utiliza o universo disciplinar da dança como campo de observação e prática conceitual, lugar de onde afirma que “a consciência do corpo é antes de mais impregnação da consciência pelo corpo” (p.2). Não se trata da consciência de um objeto externo, mas daquela tecida a partir de um meio que é suscetível aos afetos, “uma instância de devir às formas, as intensidades e o sentido do mundo” (p.2). O autor não define tal consciência como relativa apenas às sensações ou as emoções, mas como possível a partir da osmose com o corpo. Pode ser ilustrada no movimento de bailarine enquanto dança, quando esse movimento não é apenas pensado ou apenas executado: é no misto das duas situações que ele desenha o espaço através do corpo. Parte da intencionalidade de ação, ao mesmo tempo em que é uma fusão com a consciência sobre o movimento executado.

Nesse sentido, a consciência do corpo se torna “uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo.” (GIL, 2004, p.2), onde os signos são percebidos e produzidos, âmbito de constante criação, que está sempre recebendo alguma informação e na imanência de se modificar e transformar. Consciência e corpo não são vistos aqui como pertencentes ao campo do imaterial e material, respectivamente. São encarados como substâncias correlatas, que atuam sob uma mesma camada de existência. Com isso, o movimento do pensamento é atualizado em conjunto ao movimento do corpo no espaço físico, assim como esse último atualiza o movimento iniciado no espaço virtual do pensamento. Segundo Gil, é dessa forma que a consciência é impregnada pelo corpo, resultando assim em uma consciência do corpo:

Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificada, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os

dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. (2004, p.3)

Paralela a essa consciência do corpo, os movimentos da consciência conseguem perceber seu espaço assim como o corpo os seus gestos. É dessa forma que o corpo se traduz em consciência quando “o próprio corpo se torna consciência capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos de forças e de pequenas percepções.” (GIL, 2004, p.3). Esse corpo-consciência existe desde sempre, porém é silenciado pelos movimentos e pelas funções macrosensoriais. É ele quem percebe os movimentos do inconsciente, os lapsos de movimento que, de tão rápidos, fogem a consciência do corpo, se tornando um corpo impregnado de consciência. Enquanto eu digito esse parágrafo, noto que no intervalo entre o pensamento e uma palavra digitada, fricciono o lábil superior no inferior: não é um movimento involuntário ou intencional, talvez inconsciente para uma consciência do corpo, mas um movimento executado por um corpo consciente da ação de pensar e escrever sobre algo.

Quando falamos de um corpo-consciência nos aproximamos tanto dos movimentos suscitados por sensações quanto por aqueles captados a partir da interação entre corpos. Ele cartografa as intensidades de um corpo que são expressas no seu inconsciente, e aqui o autor entra em um conceito interessante: esse dito inconsciente do corpo é pelo qual percebemos aquilo que não sabemos nominar, aquele “não sei o quê”, uma sensação de mundo que não encontra eco na racionalidade imediata, que precisa da criação de outras referências, pois as existentes não dão conta de uma possível codificação. Ao corpo que percebe tais intensidades, José Gil chama de corpo espectral;

Um só corpo pode ser habitado por presenças sucessivas diferentes, como o demonstra a experiência mais comum. Melhor: um só corpo pode desdobrar-se em dois ou três outros corpos simultaneamente. Suponhamos que, subitamente, opero uma ruptura entre o meu discurso e os meus gestos (ou todo o meu comportamento corporal) – o que acontece em múltiplas situações, por exemplo, numa situação de sedução: o discurso continua a um nível de que se desprende o corpo que começa a “falar” toda uma outra linguagem, que vem ecoar no próprio plano verbal. A linguagem oral torna-se também indicativa dos movimentos corporais cujas estratégias de sedução agem directamente sobre o corpo a seduzir. Que acontece, então? O corpo do outro é solicitado por uma espécie de presença espectral do

corpo do sedutor, presença densa, que acorda o desejo do outro, e que procura intensificá-lo e captá-lo. (GIL, 2004, p.7)

Toda a explanação de José Gil está conectada com o corpo na dança (usando inclusive exemplos de contato-improvisação – um tipo de procedimento de criação em dança - para ilustrar seus pensamentos), assim como uma tentativa de deslocar o inconsciente de algo puramente do campo internalizado. Através do corpo espectral, os movimentos do inconsciente são operados e possivelmente desarticulados na comunicação entre dois corpos. E nessa explanação encontramos o que julgo ser interessante para o atravessamento aqui proposto.

A comunicação, em nível de inconsciente, no encontro de dois corpos captada pelo corpo-consciência, pode ser entendida tanto no campo da contaminação afetiva (“transmissão imediata da expressão emotiva”), quanto pela cartografia das intensidades de um corpo realizadas e percebidas pelo corpo espectral. Ele “acontece” a partir da defasagem entre linguagem e movimentos do corpo físico, onde o corpo-consciência percebe os mapas de afecto construídos pelo corpo espectral (“um corpo de afecto, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo espectral” (GIL, 2004, p.9)). Porém, para que essa comunicação aconteça, para que os inconscientes possam se comunicar através desses mapas, das cartografias produzidas pelo corpo espectral, é preciso que o “corpo se abra”.

Um “corpo aberto” seria um corpo “particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”. Trata-se não do corpo percebido como objeto no mundo, de forma exterior a si, nem de uma consciência apenas interior, que vê de dentro de sua estrutura física, de sua massa. Mas de uma percepção operada na zona de fronteira entre essas duas situações: a pele.

Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista ou os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem directamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo. O corpo inteiro “vê”, ou melhor “percepção”. (GIL, 2004, p.10)

O corpo como multiplicidade percebe o mundo. O que nos leva a entender que não se trata apenas da apreensão da realidade via sensações, mas de uma relativa ao corpo-consciência que capta tanto afetos, quanto se mostra sensível ao ritmo e intensidades de outros corpos. Abrir o corpo seria, antes de tudo, “construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço à espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando cadeias sem fim” (GIL, 2004, p.). Para que a comunicação dos inconscientes do corpo aconteça, para que meu corpo-consciência esteja sensível aos movimentos e intensidades produzidas pelo corpo espectral do outro, precisamos entrar no espaço topológico, onde “o seu em-redor (do corpo) torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tactos a distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos” (GIL, 2004, p.11) e também no qual o corpo percebe o mundo e o outro a partir dessa zona de fronteira, não tão fora, nem tão dentro, mas superfície alargada de conexão e percepção.

Espaço do corpo, espaço das práticas, territorialidade, espaço/tempo da experiência: todas essas noções tem em comum o corpo como meio definidor, e o movimento como gênese primária de existência. Seguindo o conceito de espaço do corpo trazido por José Gil, podemos nos lembrar do próprio conceito de território como traçado por Iazana Guizzo (território é corpo, é o próprio corpo estendido no chão), ou pensar nos espaços praticados de Certeau, como práticas microbianas de resistência na cidade. “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2004, p.58), “onde interior e exterior são um só” (p.60), é o espaço que passa a existir a partir da experiência de um corpo, a partir do momento em que há “investida afectiva” desse corpo e que há encontro entre corpos. Podemos perceber essa investida a partir das táticas levantadas por Certeau, ou do movimento de um corpo em experiência no espaço. O espaço de conexão e experiência construído entre dois corpos começa no próprio corpo: no espaço imediato de movimento, que é remexido a partir das presenças que lhe atravessam. Essas presenças podem ser tanto outros corpos, quanto realidades sociais e políticas. Normas, falas, ações, histórias, tudo é uma presença em potencial, pronta a atravessar esse espaço imediato e registrar no corpo espectral intensidades, assim como tudo está inscrito no corpo com o qual encontro e me relaciono.

O corpo que percebe elabora espaços. E aqui chamo a atenção para a noção de espaço ligada à experiência, à relação entre

movimento e tempo. Nem como lugar de práticas nem como materialidade abstrata: resultante da equação do corpo que experiencia, sendo essencial então, para que esse cálculo exista, as presenças que suscitam o movimento do corpo em experiência. Essa noção está ligada ao campo da subjetividade, que encontra na objetividade possíveis fluxos de existência e comunicação, estando a dualidade objetividade/subjetividade interligada, tal qual uma fita de moébius. Os movimentos e as práticas instauradas no espaço revelam muito sobre o que impera sob ele, que tipos de organizações e dispositivos gerem a experiência do corpo. Pois o corpo que experiencia é espaço, é território. E se arquitetura É a partir do momento em que um corpo pratica uma materialidade, seja confirmando suas formas, seja especulando outras possibilidades de existência, o espaço do corpo enquanto exercício teórico da diferença, que vai em contramão da padronização de modelos métricos, é essencial para se pensar não apenas uma edificação, mas a cidade.

Acontece na realidade um diálogo em que o "Bicho" tem respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador.

(...)

Nessa relação entre você e o "Bicho" há dois tipos de movimentos. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do "Bicho", é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem haver com o "Bicho", pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do "Bicho" cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do "Bicho".

↳ Relação entre a materialidade expressiva de uma arquitetura - quem projeta - e quem experimenta

Do Ato (1965)

Encontrei um "cominhando", um itinerário interior para de mim.

O espaço arquitetural me subverte.

Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura.

(...)

no interior, que é o exterior, uma janela e eu. Através dessa janela, desejo passar para fora, que para mim é o dentro. Quando acor-
do, a janela do quarto é a do
bonho, o dentro que eu procurava
é o espaço de fora. (...) Muitas vezes
acordei à janela do meu quarto pro-
curando o espaço exterior como sen-
do o "dentro". Tenho medo do espaço-
mas a partir dele me reconstruo.

Figuras 9 - Imagem de anotações do meu caderno de campo.



Figuras 10 - Foto da obra "Caminhando" da artista Lygia Clark. Fonte: site do MoMA < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422> >

o corpo emaranhado-fluxo/baba, ou corpo que vibra

O corpo para Lygia Clark era lugar: de obra, de possibilidade de fundir-se com o coletivo, de experiência estética, de resgate de uma subjetividade anestesiada, de descoberta da imagem do próprio corpo, do “ato como conceito de existência.”⁹. O percurso que a artista traçou em busca da aproximação entre arte e vida é posto em si como possibilidade de obra. Desde seu trabalho com os planos até suas experiências que se localizam na fronteira entre arte e clínica, o corpo é protagonista nos mais variados aspectos e possibilidades de imersão. Reativar a experiência estética do corpo está intimamente ligado à necessidade de entrar em contato com um “corpo/baba”, na tentativa de se tornar mais Bicho e, conseqüentemente, mais humano. Segundo ela, “é importante que as pessoas vivam e introjectem seu próprio mito muito além de mim”, revelando sua declaração de morte ao artista enquanto personalidade mitológica: “Isso é um exercício para a vida. Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, consegue viver uma vida mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor... Isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês”¹⁰. Mas para entender o corpo do qual falamos aqui, do descortinamento proposto pela artista, é imprescindível entender também o percurso que Lygia Clark percorreu na tentativa de tornar o espectador protagonista da experiência e da arte como poesia em ação.

Podemos apreender a obra de Lygia Clark em dois movimentos principais: um onde o foco ainda é o objeto, no qual o percurso trilhado vai em direção à desmistificação do objeto de arte através da manipulação do mesmo pelo espectador com a criação dos objetos-relacionais; e um segundo no qual esse objetos, se tornam veículos através dos quais ela passa a concentrar seu trabalho artístico em uma obra-experiência, que só tem sentido a partir do momento em que seu espectador entra em cena e partilha da criação e autoria através da experiência. No fim do segundo movimento temos o ápice de sua pesquisa, que transporta a artista para um lugar de fronteiras borradas, e segundo Suely Rolnik, erroneamente atrelado à prática clínica psicanalítica: “o efeito nefasto desse equívoco consiste numa reterritorialização forçada da obra no campo da clínica – uma aterrisagem de urgência, provavelmente por ter ultrapassado o limiar de

.....
⁹ CLARK, Lygia. “O Mundo de Lygia Clark”, curta-metragem de Eduardo Clark.

¹⁰ *Idem anterior.*

suportabilidade da desterritorialização das referências conhecidas no campo da arte” (ROLNIK, 2002, p.52). É preciso compreender tanto o contexto histórico no qual a artista desenvolve seu trabalho, marcado pela contracultura e pela transição da arte moderna para a arte contemporânea, que tem como imperativo a religação entre vida e arte; quanto o percurso realizado em direção ao lugar de indefinição em que é colocada – o no qual a própria se coloca, passando a renunciar seu lugar de artista -, no não-encaixe de sua obra nas referências artísticas vigentes tampouco nas práticas clínicas.

No primeiro momento de sua obra, a artista trabalha na transição entre plano, relevo e espaço¹¹, culminando na obra intitulada “Bichos” (1960) e suas variações. Lygia sai da superfície plana do quadro, do objeto artístico exposto a apreciação do espectador, para a interação com o objeto, condição única de realização da obra. Suas pinturas desafiavam os limites do quadro exposto (e aparentemente com os limites da própria arte), brincando com as molduras e com os planos, figuras geométricas e jogo entre cheios e vazios. Na série “Casulos – Vazio Pleno”, ela declara a morte do plano, e nesses casulos gesta o que se tornariam os “Bichos” (1960), caindo das paredes e assumindo o espaço tridimensional. Desde o início de sua investigação, a artista já pressionava os limites do campo expressivo em que se inseria, cada compressão gerava uma nova expansão que, aos poucos, forçava as linhas de contenção que delimitam o que definia o campo. A cada expansão, não se tinha o retorno para o mesmo à espera de uma nova compressão: tinha uma existência expandida, até que se comprimisse essa existência nos limites criados por ela mesma para outra expansão. Nessa primeira etapa, podemos falar de uma tentativa de “expressar o espaço em si mesmo, não a partir do que há nele”, onde os espaços vazios eram espaços vivos, que se propunham ser preenchidos com a vida cotidiana.

Essa transição marcava não apenas a obra de Lygia, mas de diversos artistas de sua época, entre eles Hélio Oiticica. Liderados por Ferreira Gullar, ela integra junto a Hélio o grupo conhecido como neoconcreto que “coloca em primeiro plano a significação da obra através da vivência no espaço circundante e da participação do es-

.....
¹¹ Lygia Clark trabalha na pintura a investigação de planos (Superfícies Moduladas nº20, 1956, quadro composto por placas de madeira moduladas) que parecem ir cada vez mais se descolando do quadro na parede (Casulo e Contrarelevo, ambos de 1959 que começam a marcar a saída definitiva do campo bidimensional da pintura para a escultura) para se transmutarem em planos físicos passíveis de manuseio pelo espectador, culminando em seus Bichos. Para mais detalhes sobre esse momento da obra da artista, indico a leitura da dissertação “Lygia Clark o vôo para o espaço real – do bi para o tri dimensional” de Dirce Helena Benevides de Carvalho.

pectador.” (CARVALHO, p.133, 2011), dissidência ao racionalismo do concretismo Paulistano. Os artistas passam a problematizar a forma de produção das obras de arte, assim como os lugares destinados a sua exposição, atacando também o mercado de arte vigente.

Nunca fui considerada pintora concreta ortodoxa. Fiz parte de grupos para depois ajudar a rompê-los; o que eu queria era outra espécie de comunicação. Comecei a observar que a maneira de perceber uma obra concreta era dentro do que eu chamava de tempo mecânico. Fiquei preocupada em expressar um outro tempo que eu chamei depois de orgânico. Menos perceptivo mas um tempo vivencial. Era como se o gráfico da visão da forma seriada dos concretos fosse percebida com o olho através desse desenho e o que eu propunha era que olho se abrisse e que o espectador penetrasse no espaço e fosse penetrado por ele. (manuscrito s/d, in Arquivo L. Clark) Apud: ROLNIK, 1999.

Nesse contexto, Lygia Clark desenvolve a série Bichos (1960), que marca o final do primeiro movimento e a entrada no segundo. A obra consiste em placas de metal articuladas com dobradiças, passíveis de serem manipuladas e remodeladas pelo espectador. Suely Rolnik atenta para a fetichização das obras de Lygia, quando realocadas em um status de representação totalmente contrário ao que é proposto pela artista. Isso acontece com a exposição das obras criadas a partir desse momento, retirando a essência do trabalho baseada na interação do espectador: o manuseio de seus Bichos é o que realiza a obra. O efêmero, a obra em ato, a ação que transmuta o objeto no espaço é no que consiste a obra, é o que a coloca contra a corrente representativa. Em carta enviada a Hélio Oiticica, ela deixa claro sua intenção contrária ao modelo representativo e de contemplação;

Diz o ditado que a gente deve confiar desconfiando, o que eu na minha burrice à La Lacerda, que você já conhece, não fiz. Ah! Nunca mais! Pois ao chegar lá vi os Bichos quase todos dependurados pela sala por meio de fios de nylon, como móveis de Caldér! (...) Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos de Herr Bense (...) peguei uma tesoura e cortei todos os nylon do teto. (CLARK, 1998, p.26)

Em seguida, a artista narra sua insatisfação com a exposição e o maravilhamento dos espectadores manipulando os Bichos: “todos sem exceção mexiam sem parar nos Bichos. Foi lindo! Matemáticos, arquitetos, encantadíssimos com a exposição (que foi a mais merdífica feita por mim em toda a minha vida)” (CLARK, 1998, p.26-27).

Essa passagem exemplifica a mudança de paradigma proposta tanto por Lygia quanto por demais artistas da época: a obra de arte passa a ser significada a partir da experiência do espectador, subvertendo o caráter intocável do objeto artístico, e é sob esse princípio que ela desenvolve o restante de suas experiências. Ela revisita mais tarde essa estrutura (na série *Trepantes*, 1965 – planos feitos primeiramente de metais flexíveis, até se chegar à borracha, também intitulada *Obra Mole*, 1964; e nas obras *O dentro é o fora*, 1963 e *O antes é o depois*, 1963, obras feitas em latão: os Bichos que “recebem a torção da fita de moébius”) a partir de materiais cada vez mais maleáveis e passíveis de serem moldados, colocando o objeto cada vez mais a mercê do manuseio ou de uma forma definida pelo espaço: onde ele é colocado, onde encontra apoio, onde se acomoda e molda-se de acordo com a materialidade que o abriga.

Nesse sentido inaugura-se o segundo momento de seu percurso, no qual a pesquisa sobre a interação entre obra e espectador será o foco de ação. *Caminhando* (1963), que consiste no ato do espectador recortar uma fita de moébius (uma fita de papel com as duas pontas coladas, estando uma delas ao avesso, formando um desenho que corresponde ao símbolo do infinito), o ato de criação se torna obra: ela existe enquanto existe superfície de corte sobre a fita, ou enquanto for da vontade de seu espectador praticar esse corte.

A consciência de que neste trabalho o espaço é um espaço afetivo, é a primeira vez que realmente começo a criar um organismo vivo, como um ser, esse foi realmente o motivo de minha crise e também a consciência de que até agora eu não tinha percebido nada de nada. Os outros bichos se definiam linearmente no espaço como nossos membros quando se locomovem. Esse no momento em que se estabelece o diálogo com o espectador torna-se o próprio ectoplasma do sujeito e ele, sujeito, vive todo seu espaço cósmico nas deformações do precário pois não há fisionomia estática que o identifique. É a lição do precário contra toda espécie de cristalização do fixo, da esquematização. A forma dentro do espaço já não existe, o espaço é o tempo que o ato transforma sem cessar. O ato transforma a fisionomia do bicho e a relação sujeito-objeto é absolutamente ligada. Não existe mais diferenciação entre os dois. Sujeito-objeto se identificam profundamente no espaço-tempo na medida do ato. (Manuscrito s/d, provavelmente de 1963, in Arquivo L. Clark). In: ROLNIK, 1999

Esse depoimento sobre seu processo criativo relativo à série *Bichos* abre caminho para perceber o processo criativo no qual Lygia imergia. A obra de arte é transmutada em uma espécie de espaço/tempo da experiência onde aquele que especta é também aquele que

cria, em que “a artista não comunica mensagens. Não existe o objeto que transcende. É a pura imanência do ato.” (CARVALHO, 135, 2011). É o movimento daquele que redescobre a potência criativa de um corpo desnudo de processos de apreciação moldados por contextos anteriores à experiência do agora, na medida em que se revela co-criador da ação artística. Os materiais precários, (não só uma proposta, mas uma condição de realização da obra, visto a falta de dinheiro para compra de materiais narrada em carta por ela enviada a Hélio Oiticica), a necessidade de manipulação e a proposição de experimentos sensíveis, vivificam o desejo da artista de extrapolar a estruturação da forma dentro do espaço e da temporalidade presente no instante da experiência, para entrar em um processo que se inicia na transposição do ato para o corpo e entre corpos, até adentrar na tentativa de uma desnормatização da subjetividade daquele que experiencia, momento de desterritorialização que joga sua obra a deriva das classificações.

Cada peça vestível remete ao imaginário simbólico que está além do objeto (uma máscara, um macacão, espumas) para atender a um caráter simbólico novo, por exemplo, o de ser de outro sexo, como no macacão de Roupa-corpo-roupa. Também permite ver de formas diferentes, como as Máscaras sensoriais, que causavam sensações ao indivíduo que as vestissem, desde cheiros, sons e a visão, por meio de óculos integrados que causavam distorção do mundo percebido pelo sujeito. Há ainda a sensação de estar grávida e poder abrir a barriga e retirar o objeto, podendo abraçá-lo, como ocorre em Cesariana. Assim, cada participante interfere na obra e a obra nele conforme as experiências simbólicas criadas na imaginação e nas lembranças. (BOLTOLON, 2018, p.5)

Na sequência, a obra *Nostalgia do Corpo* (1966) inaugura uma série de trabalhos nos quais a artista propõe uma série de estímulos corporais, tentando atingir a subjetividade de quem participa (não apenas observa) da obra através da sensibilidade tátil. Nessa série, ela produz uma série de peças que deviam ser vestidas pelo público, de forma individual como no caso de *Cesariana* (1967), ou em dupla, como em *O eu e o tu* (1967). Essa etapa vai culminar no que Lygia chamará de *A casa é o corpo* (1967-1969), na qual a atenção para o corpo em experiência sensível, abordando tanto o campo da sensibilidade tátil quanto da interação entre corpos, será espaço da obra. Ela propõe um corpo-obra que faz com que o espaço da obra exista enquanto tempo/espaço¹², relacionando de forma essencial à história

.....
¹² Segundo ela “o espaço é o tempo que o ato transforma sem cessar”. Degluto também essa frase para definir o que pretendo ao falar de um tempo/espaço da

do corpo que constitui sua obra e a própria obra a partir do gesto, do movimento. O percurso trilhado por ela vai cada vez mais adentrar na complexidade da relação entre sujeito-corpo, chegando ao nível de propor obras-consultas, que vão interligar subjetivação e corpo em experiência de si. A obra passa ser a experiência do espectador imerso em uma reestruturação do que Suely Rolnik chama de corpo vibrátil: aquele que experimenta a sensação e inventa signos na tentativa de decifra-la. É nesse corpo que ocorre, segundo Rolnik, a reestruturação subjetiva proposta, a cada fase de forma mais intensa, pela obra de Lygia Clark.

O corpo é a casa (1968-1970), produzida em parte paralelamente a etapa anterior, é a fase em que a artista elabora a série *Arquiteturas Biológicas* (1968), na qual fica mais nítida ainda a relação entre corpo, espaço, tempo e movimento, que não se limita ao desenho do corpo no espaço, mas adiciona outra camada a esse processo: o desenho do corpo no espaço em uma experiência vibrátil. Nesse conjunto, o corpo “é o núcleo de uma arquitetura celular”, constituindo uma arquitetura viva, que “existe enquanto existe a consciência da manifestação coletiva” (SPERLING, 2015, p.29). A artista se apoia na ideia da construção de uma arquitetura efêmera, constituída essencialmente pelo movimento do corpo em relação, conceito que guiará seu fazer artístico em suas diversas travessias.

A ação existencial-espacial do corpo de relacionar-se com outros corpos é, em si, a construção de um sistema espacial-existencial, de um espaço topológico efêmero, composto por estruturas articuladas e em articulação. O espaço arquitetural, pois, não é uma entidade pré-existente, mas uma conquista no instante mesmo da existência. (SPERLING, 2015, p.30)

O espaço é cada vez mais experiência, o corpo é cada vez mais célula integrante de uma arquitetura efêmera celular maior, que se efetiva na relação com os outros corpos, constroem espaço na experiência e se dissolve ao fim dela, abrindo margem para a construção de outras arquiteturas a partir de outros corpos e experiências. O espaço construído aqui é da espécie do lugar praticado por Certeau, do espaço arquitetural, um tempo/espaço da experiência, no movimento do corpo/entre corpos: “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK; CARVALHO, p.132, 2011). Sua atenção se desloca para o corpo que não só experimenta o espaço,
.....
experiência.

mas se espacializa através do movimento, e de sua potencia de criação estética, tirando o artista do lugar de tradutor de uma subjetividade de mundo coletiva, para o lugar daquele que viabiliza a experiência dessa subjetividade insurgente, singularizada pelo corpo daquele que expecta.

Como já citei anteriormente, e agora retomo com o intuito de aprofundamento, para Suely Rolnik, o corpo ativado pela experiência artística proposta por Lygia Clark não é o corpo orgânico, “nem o envólucro de uma suposta interioridade imaginária, que constituiria a unidade de meu eu” (ROLNIK, 457-458), apenas. É ainda uma mistura de todos eles rebatida no processo de vivência, “é o corpo do emaranhado-fluxos/baba”. A obra passa ser a experiência do espectador imerso em uma resstruturação do que Suely Rolnik chama de corpo vibrátil.

Esse “algo a mais” que acontece em nossa relação com o mundo se passa em uma outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da nossa percepção (pois essa só alcança o visível), e o captamos porque somos por ele tocados; um algo a mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos, e, por isso, nos estranha. Para nos livrar-nos do mal-estar causado por esse estranhamento, vemo-nos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora, a decifração que tal signo exige não tem nada haver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. (ROLNIK, 2002, p.44-45)

É o corpo onde assimilamos a presença que nos afeta, relacionado a uma capacidade reconhecida pela neurociência como subcortical. A percepção de mundo, nossas referências culturais, aquilo que é associado à história do sujeito e à linguagem, pertencem à capacidade cortical, enquanto o campo de forças que os afetos tecem quando uma presença outra, humana ou não-humana, nos atravessa é atribuída como uma capacidade subcortical. Essa por sua vez, em nossa sociedade, permanece em um estado de dormência, acionada pelos dispositivos de controle político e social que se encarregam em evitar seu acesso. A arte então se torna “porta bandeira” dessa dimensão do corpo, sendo os procedimentos artísticos uma possibilidade

de energização desse corpo vibrátil. As novas sensações apreendidas por esse corpo na experiência ganham possibilidades de significação a partir do exercício de criação, onde o processo de dar significado desemboca na criação de formas de existência outras. Nesse sentido, o corpo vibrátil só é de fato energizado pela experiência quando nossa subjetividade transborda, quando não cabe e atinge um nível de des-territorialização que precisa de formas novas de expressão, de criação de mundos existenciais, de formas de vida outra. Quando a experiência nos toca e nos desestrutura, ficamos inquietos, pois aquela intensidade que nos atravessa não é reconhecida pelo nosso repertório: chegamos a sensação de que precisamos fazer algo, de que algo requer mudança, de que o mesmo não pode mais continuar pois ele perdeu sua potência, o seu sentido.

A nossa percepção e a “vibratilidade do corpo” operam em lógicas distintas, onde o que é registrado por um não encontra tradução no outro. Com isso, “é a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos.” (ROLNIK, s/d, p.3). Nessa crise de referências, necessitamos da invenção de novas formas de expressão, que deem conta do transbordamento operado pela presença que nos afeta. Catamos pelo mundo signos que consigam gerenciar essa criação¹³, mas em novos contornos e “movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar” (ROLNIK, s/d, p.3), estando aí a potência de criação de mundos e de interferência na realidade subjetiva e objetiva.

Como artista, posso me apropriar da narração de como os fluxos e as presenças atuam no corpo vibrátil e na modificação da realidade objetiva, que acabei de fazer. Ela traduz de maneira eficiente como me sinto em um estado de criação. E é esse o lugar que Lygia Clark convida o espectador a ocupar: um lugar de criação, de energização de um corpo vibrátil adormecido pelas políticas pautadas em subjetividades endurecidas e fabricadas, pois essa sensação tem haver com modos de vida, formas de existir. O capitalismo, por exemplo, é uma forma de existência, não a única, mas a forma pela qual nos organizamos e existimos. Lygia convida o espectador a partilhar da possibilidade de desestabilizar esse existir através da ativação do

¹³ Atento para a insistência do uso da palavra “criação” ao invés de tradução, pois o processo não se corresponde a um procedimento que opera na tradutibilidade. Pelo contrário, é avesso ao que é traduzível, no sentido da tradução que abriga a mudança da mensagem de um sistema de códigos para outro. A meu ver, se falarmos da tradução que opera no processo de criação de novas significações, podemos considerar o uso do termo.

corpo vibrátil pela experiência artística. É como se ela materializasse a experiência artística através da sua Estruturação do Self (1976-1988): as sensações e impressões de presenciar ou participar de uma ação cênica ganham formas, texturas e procedimentos. Tira-se a ação, fica-se com a possibilidade de sensação, ainda cênica na medida em que a artista é quem guia a experiência, ou não, já que a intenção da artista transcende campos existenciais, pois, nas palavras de Rolnik:

a realização da obra implica essa mobilização, na subjetividade do espectador, de sua potência de vibrar as intensidades do mundo e de decifrar os signos formados por suas sensações. A obra promove no espectador uma espécie de “aprendizado dos signos”, e é exatamente com isso que ela se completa.” (ROLNIK, 2002, p.48)

o que Lygia quer é resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência.(...) Penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte - sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente. Isto vai muito além da simples proposta de participação, comum em sua geração, redutível a um democratismo politicamente correto. (ROLNIK, 1998)

É também nesse momento de sua obra que os limites são borrados e a discussão entre arte e prática clínica surge. Não quero me deter aqui nessa discussão, visto que o ponto de encontro entre a obra de Lygia Clark e essa tese está na concepção do corpo enquanto uma arquitetura biológica, que edifica lugares a partir da ação no tempo/espço da experiência. Interessa-me trazer o conceito de corpo vibrátil e sua consequência: de encarar o corpo não apenas como matéria física pautada pela métrica, mas como presença que modifica e constrói espaço a partir da experiência com outros corpos e presenças. A malha de afetos que se forma é captada por esse corpo e elaborada por ele, a partir do momento em que encontra com o outro e estabelece relação. É nesse sentido também que a Arquitetura só me parece fazer sentido político quando existe um ou mais corpos em experiência no espaço: do encontro e da diferença cria-se existências e espacialidades temporais.

Lygia Clark contava com o uso do corpo em experiência como principal substrato para produção da sua obra. O corpo passa a ser método e fim, processo e obra. Assim, a artista tira do objeto artístico sua aura intocável, seu caráter representativo, para dar ao corpo do espectador (provador, provocador), o poder sobre a concepção de uma obra de arte. Sua prática pode ser interpretada como uma série de procedimentos, “proposições que afetam o corpo, acessam memórias afetivas e provocam reações fisiopsíquicas”. Inspirada pela

sua obra, proponho também centrar o processo de projeto tendo o corpo como método, o processo como ferramenta, e o encontro com o outro o projeto. É nesse encontro, munido do processo e do corpo como plataforma, que as linhas duras de projeto serão compostas. O objetivo aqui é pautar tais práticas a partir de procedimentos de sensibilização, que ativem processos que “afetam o corpo, acessam memórias afetivas”, que mergulhe na constelação de afetos composta a partir da experiência sensível do espaço, de forma que essa linha dura possa se tornar maleável a partir do movimento do corpo.

Aqui, encontro no meio da encruzilhada arte e arquitetura, parado ou em movimento, submetido, submetendo ou apenas observando: o corpo. Esse aparece tanto nas obras quanto na reflexão sobre essas obras como aspecto essencial, na medida em que a arte contemporânea passa a se preocupar ainda mais com o corpo que experiencia a obra. Da mesma forma, o corpo presença que experiencia o espaço é o ponto principal de reflexão sobre uma epistemologia que o coloca como elemento principal para o desenvolvimento das reflexões sobre o assunto. Não obstante, é importante considerar também a historicidade desse corpo, se não voltaremos aos padrões métricos que totalizam. E aliado a essa historicidade, a questão político e social submergem de forma crítica e analítica, avessas a qualquer padrão hegemônico que exalte o aniquilamento de culturas e formas de existência.



ESPACIALIZAÇÃO DA AÇÃO, CENO-GRAFIAS

Quando olho para o conhecimento de forma transdisciplinar, percebo que a construção do saber em qualquer campo não acontece de forma unilateral, mas relaciona-se com uma gama de perspectivas que agenciam a construção desses saberes. Na encruzilhada aqui habitada, me posiciono a partir do contexto tecido nas zonas de fronteira, seja na arte, seja na arquitetura. A ideia da arte enquanto ação vivencial e processual reverbera na obra de Lygia Clark, o que parece conduzir a artista a uma abordagem imersiva no espaço em suas obras. Não apenas ela, mas também o artista Richard Serra, por exemplo, que assume sua obra escultórica como possível a partir da arquitetura e engenharia, renunciando toda a tradição escultórica clássica (WISNIK, 2012, p.12). Não obstante, a Internacional Situacionista¹⁴ rompe barreiras disciplinares através da psicogeografia, e propõe outros meios pelos quais pensar as cidades com o Urbanismo Unitário. A técnica da deriva, de se deixar “perder” no espaço urbano na tentativa de apreendê-lo pela experiência, marca a concepção de cidade a partir da escala do indivíduo: o domínio sobre a transformação do espaço sai da incumbência exclusiva de estruturas macro para ação na escala micro do indivíduo e de comunidades. O espaço e a experiência são, talvez, o elo de conexão mais atuante dentro dos aspectos

.....

¹⁴ Em oposição ao urbanismo moderno, os situacionistas, compostos por um grupo de pensadores, artistas e ativistas, propunham uma forma de apropriação do ambiente urbano esquadrihado pautada em práticas nômades, e que realçavam a construção do espaço pelo próprio indivíduo, através do jogo como forma de ação e experiência do espaço. Eles se colocavam contra a espetacularização cultural vivida na década de 60, encontrando no espaço urbano ambiente essencial de práticas e experimentações. Tais práticas eram sedimentadas na ideia de que não era a arquitetura e urbanismo que deveria mudar o mundo, corrente levantada pelos modernos, mas o sujeito deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. Assim, desenvolveram a ideia de experiência da cidade a partir do princípio de jogo e da criação de situações. Segundo os situacionistas, o Urbanismo Unitário poderia ser definido como “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento.” (IS, nº 1, 1958, apud JACQUES, 2003, p.65). Para viabilizar tais experiências, o grupo desenvolve a psicogeografia, que pode ser entendida como “o estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (IS, nº 1, 1958, apud JACQUES, 2003, p.65), e a prática da deriva, técnica de vivência do espaço urbano que se configura em andar pelo espaço, seria “uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem rumo” (JACQUES, 2003). A deriva se caracteriza como ação prática ligada a psicogeografia, e guarda em si o caráter artístico trazido pelo movimento.

que constituem a relação entre arte contemporânea e arquitetura.

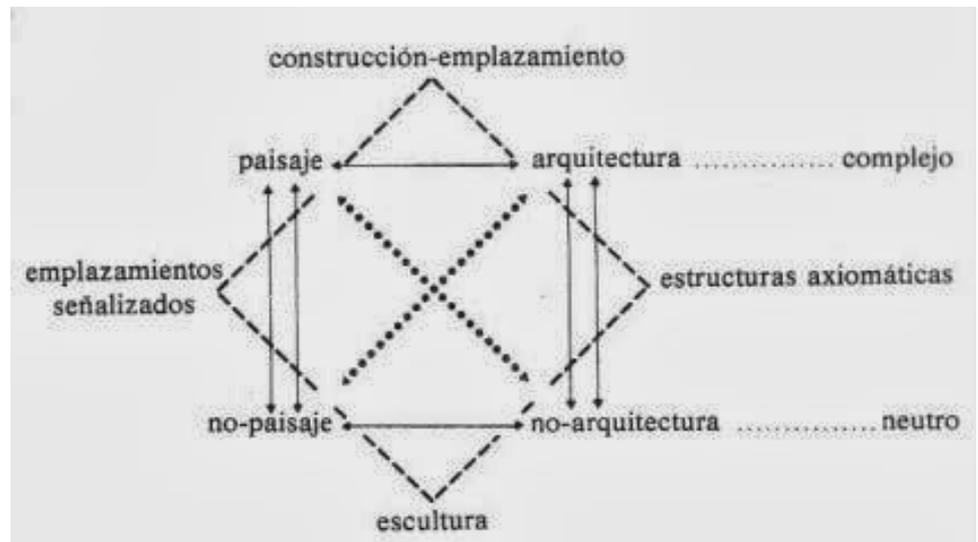
as práticas artísticas da segunda metade do século XX produziram conceitos de espaço que se apresentam, por sua vez, fragmentariamente, periféricamente, dispostos a serem transportados até outros campos do conhecimento e a iniciar, ali, um diálogo. Se os artistas aplicam métodos geográficos tais como a expedição, o mapeamento, a vista aérea e o diagnóstico do território, eles produzem, com a sua prática, conceitos sempre à espreita. Mas a situação migratória dos conceitos existe apenas enquanto potência. É necessário ativá-la. Ela fica à espera, prestes a se transformar em outra coisa, aos olhos de quem a reconhece. Os conceitos migratórios frequentemente constroem-se sobre um conjunto de contradições e ambiguidades, enfrentando a posição crítica que é característica das imprecisas e férteis regiões de fronteira. Trabalhar no espaço público, ocupar espaços desérticos, inserir-se nas comunidades e nas suas dinâmicas, acoplar-se ou contrapor-se à arquitetura e ao urbanismo da cidade implicam em fazer parte de um enredado sistema de agentes, de ações e de contextos, e implicam em deixar de lado romantismos artísticos, heroísmos científicos e inocências políticas. (MARQUEZ, 2009, p.25-26)

Nesse contexto, não podemos ignorar o sequestro que as forças de organização do dispositivo econômico e político que nos regem operam desses princípios. A mesma “experiência” descascada por Lygia se transformou em produto na venda de subjetividades pré-moldadas. O selo “aqui te oferecemos uma experiência real em um mundo de mentiras”, passou a vender tanto arte quanto arquitetura, além de formas de viver e estar no mundo. O mesmo discurso usado como potencializador de existências passa a ser usado como domesticador, na medida em que propaga uma vivência que enquadra o ser humano em padrões, na maioria das vezes, pautados na cultura branca e “euro-herdada”. Como aponta também Rolnik (2002), a partir das políticas neoliberalistas dos anos 80, tanto arte quanto arquitetura são feitichizadas em uma indústria fast-food do entretenimento e da experiência.

Ainda no pós-moderno, um conceito importante para entender as transformações promulgadas pelas vanguardas artísticas e os movimentos das décadas de 60/70, é o de campo ampliado delimitado por Rosalind Krauss. Ele é elaborado a partir de um processo de negação, de oposições de coisas que não são, e do tensionamento das mesmas. As categoria paisagem e não-paisagem de um lado, e arquitetura e não-arquitetura do outro, fazem o entrecruzamento no qual Krauss situa a escultura na arte pós-moderna, conceito que ecoa para a contemporaneidade. Na rede criada por esses lugares e não lugares habitados pela escultura, que já no modernismo abandona

seu caráter unicamente de marco para explorar outras possibilidades de construção e desconstrução do espaço que a envolve, a autora aponta termos como *locais demarcados* para falar do sítio escultórico, ou *estructuras axiomáticas*, que sugerem uma intervenção direta no espaço arquitetônico, em “um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e clousura — na realidade de um espaço dado.” (KRAUSS, 2008, p.136). O espaço chamado aqui de imediato, aquele encontrado no exato encontro entre o contorno da obra e seu entorno, vira escultura também, fazendo parte da rede tensionada e descrita em forma de gráfico por Krauss, assim como o espaço/tempo da experiência, o espaço arquitetural, se torna escultórico.

A partir da articulação dos campos limítrofes circunscritos



Figuras 10 - Gráfico elaborado por Rosalind Krauss. Fonte: < https://tacticaspublishas.wordpress.com/2017/02/24/rosalind-krauss-_-escultura-campo-expandido/ >

e das relações que são estabelecidas através das oposições e dos tensionamentos entre o que é e não é escultura, Krauss elabora o campo ampliado. E não apenas a escultura passa por tal processo, a arte em geral flexibiliza suas fronteiras. Os happenings, a Land Art e a própria “performance art”, o teatro performativo e demais reflexões, configuram o campo ampliado de um pós-modernismo que não visa a especialização do artista e, com isso, a definição única de uma modalidade artística, pelo contrário, propõe a fusão e pluralidade de fala e expressão, onde o encontro com a vida, como situa Rolnik, parece estar em consonância com as propostas apresentadas e ressoantes na contemporaneidade.

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p.135)

Descolando um pouco das referências incidentes quando falamos de arte e arquitetura (mais relacionadas às artes ditas visuais), opto falar um pouco da reverberação dessa ampliação de campo em outra forma de ação artística, concebida justamente a partir desse trânsito: o teatro e a performance, iniciando por esta última. No mesmo contexto, as artes da performance inauguram outros estados da arte e transgridem ainda mais fronteiras, não apenas com uma mixagem formal, como destaca Krauss em relação à arte pós-moderna, mas na tentativa de aproximação cada vez mais intensa com o espaço e com a própria vida, como Rolnik aponta ao falar da obra de Lygia Clark. Segundo Renato Cohen (2002), “podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$ ”, onde ela pode ser definida como uma expressão cênica que rompe com protocolos relativos a forma expressiva, ao tempo e ao espaço. Segundo ele;

Para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma seqüência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (COHEN, p.28)

A sincronicidade da ação não apenas com o tempo presente,

mas com o contexto político na qual se insere é uma característica importante, o que atribui o caráter crítico às ações. No campo da performance art, ainda para Cohen, outros protocolos são questionados, tais como o espaço da performance, que rompe com o espaço da prática cênica tradicional e ocupa a própria cidade em seu fazer diário; o seu tempo que é dilatado ou reduzido; os conceitos como atuante e personagem são problematizados; a relação com o espectador é relativizada onde, para o autor aqui citado, essa relação pode ser dividida de duas formas: estética, com a presença do público, ou ritual, onde o espectador passa a participar da ação.

Avançando décadas e saindo do contexto pós-moderno na análise das práticas, segundo Josette Féral (2009) o termo performance pode ser abordado a partir de dois referenciais: um pautado no campo antropológico e outro no campo essencialmente estético, esse último tendo ressoado de forma mais efetiva nos estudos e pesquisas artísticas. Quando Renato Cohen explicita as características estéticas da performance art, delimitando o que seria uma ação que pode ser descrita nesse escopo, estamos diante do enquadramento estético do que a performance abrange enquanto prática artística. Do outro lado, temos a problematização do que seria performance olhando para a cultura de forma geral, não excluindo o âmbito artístico. A essa segunda visão, Féral lança a problemática da diluição da noção frente uma extrema abertura do conceito a práticas diversas. Sem procurar uma valoração entre as duas noções, mas assumindo sua repercussão nas práticas artísticas contemporâneas, a autora fala da performance como arte e também como “experiência e competência”.

Por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. (FÉRAL, 2009, p.199)

Richard Schechner (2003), um dos autores responsável pela difusão desse segundo entendimento citado por Josette Féral, juntamente com o antropólogo escocês Victor W. Turner, problematiza o lugar da performance na arte pós-moderna e questiona o que seria performance, atentando para sua pluralidade de correspondências. Juntos, os autores vão fundar o campo de estudos denominado Performance Studies (Estudos da Performance), onde não apenas as rup-

turas estéticas no teatro serão estudadas, mas a relação entre teatro e dramaticidade vão servir “para sublinhar os enfoques na dinâmica processual e nas qualidades processuais da vida social, reinventando a máxima clássica que nos diz “o mundo é um teatro”. (RAPOSO, 2013, p.14).

A definição do que é ou não arte para Schechner, está atrelada a construção cultural de determinada época, assim como a própria especificação do que é e o que não é performance. Performance seria então “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver” (2003, p.34). Essa definição permite entender a performance presente tanto na prática cênica quanto na prática do cotidiano, onde o contexto cultural determina se essa ação é um comportamento restaurado: “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi.” (SCHECHNER, 2003, p.34). Por ser emoldurado, o comportamento restaurado pode ser revisto, pensado ou aprimorado o que coloca a performance para Schechner como uma forma analisar e olhar as ações muito mais do que classifica-las, “olhar as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para investigação” (Idem, p. 49). Nesse contexto, o autor ainda enumera as seguintes funções da performance: entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar; persuadir ou convencer; lidar com o sagrado. Assim, ele abre o campo de entendimento sobre o que é performance, estando ela muito mais a serviço de uma análise que leva em conta seu contexto cultural, do que de definições fechadas que encerram em si padrões e modelos de ação.

Para além de uma divisão entre as duas linhas de pensamento, a prática se revela muito mais amalgamada entre os dois lugares. A relação da performance com a diversidade de formas de expressão, transparece em sua própria estrutura não-estruturada: “performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações.” (FABIÃO, 2013, p.6). São composições da natureza do que é extra-ordinário, ações que provocam diálogos e discussões e que concentram o poder de questionar a relação normalizadora dos corpos, que alimenta a criação e a escolha da forma expressiva. Nesse sentido, a experiência aparece como proposta central onde, ainda de acordo com a artista e pesquisadora Eleonora Fabião, “performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados.” (FABIÃO, 2013, p.2).

Uma “prática”. Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tônus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito. Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: vivendo a vida. É a vida vivida até aquele momento que possibilita a concepção de cada programa e sua realização. (p. 10)

A performance enquanto arte não apenas leva ao extremo a aproximação entre arte e vida citada por Rolnik, ela redefine fronteiras e rearranja limites. Talvez seja esse o lugar que ocupa a obra não situada de Lygia Clark: faltava ainda o escopo da contemporaneidade atual para entender o que os experimentos sensoriais de Lygia traziam. O desmonte de subjetividades fabricadas para apreciação artística se transforma em um debate silencioso dos sentidos, que procuram a cada contato com uma nova substância, textura, cheiro e som, se reconstruírem na imersão em que o corpo se encontra. Planejada de forma detalhada, cada etapa da Estruturação do Self proposta por Lygia, carrega a história de toda sua obra, assim como de suas “crises” (momentos em que, segundo Lygia, ela criava e remodelava suas ações), de seu processo criativo, de sua pesquisa. Ela traz para dentro de sua própria casa, do espaço dito privado, o que muitos performers hoje provocam no espaço da cidade.

Neste sentido, carregados do complexo processo de (des) colonização, o conceito de performance, por sua vez, também possuiria uma compreensão própria. Performance aqui, acredita-se, cuja potência encontra-se mais ligada à sua dimensão política do que como categoria de linguagem ou expansão dos limites da representação. Performance, pois, “como uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma leitura metodológica”, como defende Daiana Taylor (TAYLOR, 2012, p.31). Performance como urgência de comunicação. (REBOUÇAS, 2020, p.21)

É interessante resgatar aqui as palavras do professor e pesquisador Paulo Raposo (2013) sobre a arte da performance frente a contemporaneidade, extraída do vanguardismo pós-moderno e praticada no hoje. No movimento do capitalismo em sua forma cognitiva, que comercializa não apenas objetos, mas formas de vida e expressão, seu foco passa a ser as subjetividades e a produção de pensamento, como já citado por Guattari e Rolnik (1996). Como testemunho desse

processo, podemos ver instituições culturais comprando direitos de performance: um determinado artista, com determinadas características físicas, realiza uma ação; essa ação é comprada por uma instituição; essa ação continuará sendo executada, mesmo que o artista criador não a faça mais, outro artista com fenótipo parecido será alocado para executar a ação.

Há ainda aqui outro fluxo nesse atravessamento a ser considerado: o atravessamento entre a performance art e o teatro. Jossete Féral (2009) define como “teatro performativo” a resultante da confluência entre a performance art e o teatro. Segundo a autora;

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place). (p.209)

Nesse sentido, o termo “performativo” aparece como adjetivo, como uma qualidade específica de um tipo de prática cênica, qualidade essa relacionada diretamente às premissas alçadas com a performance art. Nessa conjunção, o teatro “aspira a produzir o evento, o acontecimento, reencontrando o presente”, e desenvolvendo uma lógica própria dentro de cada ação que o desvincula de uma mimese externa, de uma ficção que busca uma possível cópia de realidade, como preconizado pelas práticas enunciadas no século XIX. Isso permite que a fricção entre real e ficcional se torne proposição, e que todos os outros elementos que compõe o processo de composição cênica, tal como o espaço, que abordarei em seguida, também possam estar inseridos nessa fricção¹⁵. Há uma distinção entre a presença da narrativa no teatro (ainda que não necessariamente textual) e a ausência dessa narrativa na performance art, fazendo referência ao mostrar fazer (showing the doing), estando “o teatro performativo (...)

.....

¹⁵ Nesse texto, Jossete Féral chega a enumerar algumas características da ação teatral advindas dessa confluência entre teatro e performance, sendo elas a “transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia” (p.198). Para facilitar a exposição aqui realizada, foco em dois elementos que considero essenciais nesse processo: a fricção entre realidade e ficção, que nos leva à quebra de uma ilusão de uma ficção que acontece à parte do mundo real, como se o ato teatral estivesse isolado (tal como nos propõe a caixa cênica, e a gênese do palco italiano); e o entendimento da imagem e dos demais elementos (cenografia, iluminação, figurino e tudo aquele que concerne à visualidade cênica,

numa condição intermediária entre estas concepções”. (MACHADO, 2020, p.67).

Dentro desse processo, quando me coloco na encruzilhada arquitetura e teatro, um dos fluxos pulsantes de confluência é o estudo da espacialidade e, conseqüentemente, do cenário e da cenografia¹⁶. O teatro enquanto arte passa por uma série de transformações e aberturas, que vão interferir diretamente em sua espacialidade. A relação entre os elementos que constituem a cena, o conceito daquilo que define o que é teatro, assim como a preocupação sobre a recepção do público, são os principais pontos de reflexão de encenadores e estudiosos. O espaço - tanto o espaço cênico, onde se desenvolve a ação, quanto o espaço teatral, que envolve não apenas o espaço de ação cênica, mas também aquele ocupado pelo público e por todos os elementos constituintes da ação - passa a ser objeto de atenção dentro das práticas teatrais, cruzando nessa travessia (principalmente quando tem a cidade como espaço de ação) com questões abordadas no campo da arquitetura e do urbanismo. A cenografia (ou desenho de cena como é também chamada na contemporaneidade) como campo da área teatral que se ocupa especificamente com a espacialidade, perde seu caráter exclusivo de “falso” ou “ilusório”, conceito que inclusive versa diversas reflexões sobre cidade no contexto do espaço urbano como mercadoria ligada ao turismo e à globalização, e ganha o aspecto de linguagem e de experiência, de elemento por vezes autônomo dentro da prática artística.

Desde que a relação com a performatividade perfurou a teatralidade, fraturando-a, e as noções de participação e transdisciplinaridade têm ocupado significativamente as práticas artísticas, inclui-se nestas investigações o interesse pelos modos de ocupar e os espaços onde estas são instaladas, assim como a compreensão da cenografia como um dispositivo independente, ou seja, a própria performance ou seu conteúdo. (REBOUÇAS, 2020, p.20)

As proposições artísticas calcadas nas vanguardas do início

.....
 incluso o próprio corpo do ator e o movimento) como dramaturgicos, extinguindo uma hierarquia do texto e da narração ficcional sob os outros elementos constituintes da prática cênica.

¹⁶ Há uma discussão sobre a diferenciação entre cenário e cenografia. Como a palavra cenografia tem o significado relacionado à *grafia da cena*, entende-se que não apenas o cenário faz parte dessa grafia, mas a iluminação, o figurino, o som, e demais elementos que compõe a cena. Nessa tese utilizarei a palavra cenografia reinterando seu significado ligado ao trabalho com a espacialidade da cena - espacialização das ações-, e compreendendo a possibilidade de construção dessas espacialidades através de diversos elementos, inclusive do desenho gerado pelo movimento do corpo no espaço.

do século XX e nas experimentações de Land Art ou Site-Specific, por exemplo, que tem na espacialidade e na própria cidade não só lugar de obra mas elemento determinante (ou às vezes, a própria obra), também atravessam a prática teatral contemporânea e sua cenografia, aqui entendida como processo de espacialização da ação cênica. A arquitetura teatral clássica (o edifício teatral composto de palco italiano - caixa cênica, que tem vista frontal para o público - e plateia) dá lugar à investigação de outras espacialidades cênicas, articuladas em torno dos vários elementos que compõe a ação, que não se limitam mais a centralidade do texto dramático clássico, mas aos demais elementos constituintes da cena: “cenografia, nomeando um teatro da visualidade complexa, apresenta-se ao olhar de contemplação como um texto, um poema cênico, em que o corpo humano é uma metáfora, seu fluxo de movimento, em um sentido metafórico e complexo, é uma inscrição, uma ‘escrita’ e não uma ‘dança’” (LEHMANN apud RODRIGUES, 2013, p.77).

Como exemplificação desse processo, trago a descrição que Cristiano Cezarino Rodrigues (2013) faz em sua tese sobre o trabalho teatral do próprio Schechner, e sua reflexão sobre o espaço cênico. Schechner, a partir de seus estudos sobre performance e teatralidade¹⁷, desenvolve o conceito de *teatro ambiental*¹⁸, onde:

O primeiro princípio cênico do teatro ambiental é criar e usar espaços completos. Literalmente esferas de espaços, espaços dentro de espaços, espaços que contam, que evoluem ou relacionam ou tocam todas as áreas em que estão o público e ou que os atores interpretam. Todos os espaços

.....
¹⁷ Teatralidade é um conceito bastante discutido no teatro a partir do século XX, o que vai trazer profundas modificações em sua prática. Para Schechner, teatralidade tem haver com mostrar ao público que na ação cênica partilhada pelos atuantes, há a criação de uma ação extraordinária que difere da ação cotidiana. Não entrarei em detalhes aqui sobre o conceito de teatralidade, porém o próprio Cristino Cezarino Rodrigues em sua tese aqui citada, traz um rico registro sobre as diferentes discussões sobre o termo, podendo ser uma interessante fonte inicial de consulta.

¹⁸ Rodrigues faz a seguinte descrição do que seria o teatro ambiental de Schechner: “A relação entre cena e público no teatro praticado por Schechner é dinâmica, às vezes o público aproxima-se da cena e nela mergulha, enquanto em determinados momentos está distante. Essa dinâmica imprime um ritmo diferente à peça e causa certo estranhamento naqueles acostumados ao teatro clássico tradicional. Além disso, o teatro ambiental não busca criar espaços ilusórios, mas, sim, espaços funcionais que serão utilizados por diferentes indivíduos além dos atores. A preocupação com os efeitos de ilusão é mínima, deve-se atentar mais à estrutura e ao uso do espaço, mais com o que funciona do que com o que parece. Enquanto a cenografia tradicional tem fundamento bidimensional, o design do teatro ambiental é estritamente tridimensional. Se algo existe, deve funcionar correta e adequadamente. Segundo as relações estabelecidas entre atores, espectadores, texto e espaço, Schechner caracteriza o teatro ambiental como um momento em que público e performers se misturam, e os estímulos são constantemente provocados por todas as partes. As relações estáticas e predominantemente visuais reduzem-se e, o dinamismo torna-se a tônica.” (RODRIGUES, 2013, p.55)

estão envolvidos ativamente em todos os aspectos da representação. Se alguns espaços são utilizados exclusivamente para a representação, não se deve a uma predeterminação convencional ou arquitetônica, mas sim no sentido que a produção específica em que se está trabalhando necessita que o espaço esteja organizado desta maneira. E o teatro mesmo é parte de outros ambientes maiores que estão fora do teatro. Esses espaços maiores fora-do-teatro são a vida da cidade, e também espaços temporal-históricos – modalidades de espaço tempo (SCHECHNER apud RODRIGUES, 2013, p. 54)

No Teatro Ambiental, Schechner apresenta a noção de *found-place* (lugar encontrado). O lugar encontrado é diferente do transformado, pois no ato do encontro, ocorre uma negociação entre a pré-existência do local e sua ocupação, investindo-se na teatralidade do próprio espaço. Os lugares encontrados comumente são galpões, outdoors, ruas e edifícios públicos, onde a intervenção para a transformação do espaço é mínima (RODRIGUES, 2013). Esse conceito parece aproximar-se do *site-specific* já que, por mais que a ação cênica possa transitar entre diferentes lugares encontrados, o espaço é definidor da ação (ele é ação), na medida em que a adaptação existente é desta última em relação ao lugar. Além disso, essa ideia caracteriza diversas ações cênicas, principalmente aqueles que utilizam o espaço urbano como espaço teatral.

Exemplos emblemáticos de obras nesse contexto no Brasil são os espetáculos produzidos pelo grupo Teatro da Vertigem (SP), a exemplo do espetáculo “Bom Retiro: 958 metros”. O espetáculo trata das práticas comerciais instauradas no bairro Bom Retiro em São Paulo, tendo seus princípios estéticos baseados na reverberação da cena expandida que a performance art da década de 80 desencadeia no fazer artístico contemporâneo, especificamente no fazer teatral. Sua realização ocorre em trânsito: entre as ruas do bairro, espaços internos que retratam realidades ligadas ao trabalho escravo realizado a surdina, finalizando o percurso nos restos mortais do Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB). Em meio à fricção com a realidade, a própria ficção pode ser confundida, tanto na história narrada, que coerentemente pode ter acontecido ali, quanto na mistura entre espectadores, atores e passantes desavisados, que acabam fazendo parte da paisagem cênico-arquitetônica proposta. Situação recorrente nas obras teatrais contemporâneas que investigam outras espacialidades: arquitetura teatral e cenografia passam a operar de forma conjunta e, às vezes, similar.

As mudanças no conceito de teatralidade repercutem na

concepção do espaço cênico. Consequentemente, afetam o modo de conformação do espaço teatral. Assim, dependendo da maneira como cena e público relacionam-se, a arquitetura teatral muda. A concepção da recepção junto à cena, em que se verifica uma busca por uma participação mais ativa do público, catalisa o processo de espacialização da cenografia. Esta deixa de ser apenas a imitação de algo, passando a apresentar outras realidades. Os dispositivos usados na conformação da cenografia operam na realidade habitual, introduzindo uma realidade alternativa, e não apenas uma representação da realidade. A escala espacial muda, sobretudo porque a teatralidade é definida pelo trabalho do ator e pelo envolvimento da recepção. O espaço cênico, fruto também da conjunção dessa cenografia com outras inúmeras possibilidades investigadas de arquitetura teatral, conforma-se de modo a consolidar uma experiência singular do teatro na ocasião do evento cênico. (RODRIGUES, 2013, p. 78-79).

Podendo ser pensada como uma performance (nos termos artísticos aqui debatidos) do próprio espaço, a cenografia como grafia do mesmo, da ambiência, também encontra o campo expandido com as vanguardas e as incursões artísticas que versam sobre espacialidades. Cenografia, nesse contexto, pode ser entendida como experiência espacial, como “prática espacial relacional” (RODRIGUES, 2013), mas a todo e qualquer espaço, encarnação no espaço de uma proposta de experiência estética. Há aqui uma aproximação íntima com a ideia de instalação para as artes visuais. Essas experimentações, no alargamento do entendimento sobre a cenografia como linguagem, ficam evidentes em feiras tais como a Quadrienal de Praga¹⁹, onde esses conceitos acabam sendo discutidos e atualizados, a exemplo das feiras de arquitetura:

A curadora anterior, Sodja Lotker (2008- 2015), explorou a ênfase no que chamou de “cenografia líquida”, compreendendo a cenografia como “um meio: um modo de fazer coisas, assim como um modo de pensar, uma estratégia” (LOTKER, 2016, p.07). A maioria das produções, abri-gadas sob a ideia de “cenografia expandida”, neste sentido, tomam a cenografia como performance, como acontecimento, situação, experiência. Como lugar e imagem, vista externa e internamente. (REBOUÇAS, 2020, p.21)

Revelar tramas culturais, sociais e antropológicas; ressignificar o uso dos espaços; mergulhar nas particularidades históricas e sociais de um fragmento de cidade; decupar os espaços para melhor entendê-los a partir das práticas ali instauradas; visibilizar vozes antes

.....
¹⁹ A Quadrienal de Praga é uma feira de design cênico, iluminação, figurino e performance, que abrange tanto trabalhos práticos na área quanto

silenciadas; manejar escalas distintas de experiência; definir trajetos e experiências diversas desses, assim como promover vivências singularizadas dos espaços a partir da encenação nos mesmos; problematizar ou revelar paisagens arquitetônicas e urbanas; possibilidade de modulação de situações urbanas antes camufladas pela dinâmica veloz do cotidiano urbano; promover a pausa e a lentidão; transmutar espaços arquitetônicos atribuindo-lhes algum tipo de profundidade histórica; atentar para dinâmicas de cidade antes invisibilizadas pela normalização de práticas ditas normais, ou seja, práticas que camuflam formas de existir que não correspondem ao padrão que o sistema político e econômico no qual estamos imersos impõe. Muitos desses termos estão presentes na descrição que a professora e pesquisadora Vera Pallamin²⁰ faz do que o teatro na cidade provoca, com base nas obras do grupo Teatro da Vertigem.

A ideia da palavra urbgrafia, para além da relação que possa se estabelecer com seu método, a cartografia, vem do interesse no estudo dos espaços desvelados pela ação artística e pelo corpo em experiência. É inspirada na palavra ceno-grafia, porém entendendo-a enquanto campo ampliado na cena expandida, como desenho cênico do corpo, rebatendo esses conceitos para o estudo do espaço e de sua percepção de forma geral. Elencar esses aspectos aqui faz parte de um processo de síntese de como arte e arquitetura se encontram na encruzilhada da cidade, atentando para as transformações ocorridas no campo da arte do pós-modernismo até a contemporaneidade ainda imprecisa, mas que tento me aproximar aqui. Essa aproximação se faz ainda na tentativa de expandir as superfícies de contato: para além da escultura e da pintura, atento aqui para a aproximação entre arquitetura e outras manifestações artísticas expandidas, onde o princípio de conexão não está na plasticidade da obra ou do edifício, mas na experiencição do espaço onde o corpo se revela como principal encruzilhada. O espaço enquanto desenho do corpo em encruzilhada.

.....
²⁰ PALLAMIN, Vera. Bom Retiro – 958 metros: a contrapelo na cidade. In: Revista Sala Preta - Dossiê Bom Retiro: 958 metros – O acontecimento: olhares sobre o Vertigem, vol. 12, n. 2, 2012, p. 218-222.

Traços modelados no espaço urbano a partir da relação **SU** de movimentos de singularização, resultante de afectos entre São traços, grafias, **rachaduras, cicatrizes** visíveis nos e são. São cartografias do **devir cidade**. as urbgrafias nos que atuam no uso dos lugares, por trazerem essa reflexão sobre enquanto representações (por se tratarem de **cartografias** **bilidade** da heterogeneidade social que habita o espaço urb **espaço urbano**, com o intuito de identificar esses proces indivíduo e espaço, relação que ultrapassa o sentido de form **espaço** (p.18) proponho pautar o processo de aplicação das **periência singular** no espaço público urbano, tornando vi contemporânea como espaço espetacularizado. (p.29-30) ente moleculares, resultante de agenciamentos entre micro e macr agenciadas entre indivíduo e cidade, entre espaço urbano rig zações e classificações, e **indivíduos que ocupam esse** o discurso espacial molar. Proponho que, por se localizarem mais para dizer sobre o espaço urbano, que foge do entendim mentação dura e caminha para o **campo do sensível** e da urbgrafias são lidas e processadas, como **permanências e** 114) E é nessa potência que as urbgrafias operam: em ler um **lacional** e sua possibilidade de construção de cidade. (p.118) por essas manifestações como urbgrafias, **escritas urbana** produto das relações sociais (p.133) As urbgrafias enquanto f dissenso se aproximam de comunidades políticas igualitárias tre a distância e visibilidade de seus sujeitos. (p.141) No caso como foco a **relação direta entre arte, sujeito e cidade** **legitimação** da cidade através das intervenções. (p.149) me tenham a arte como **forma de partilha**, atentando para perpassam o corpo humano e o corpo urbano. (p.152) Nessa c

jeito-espaço. Grafias de expressões micropolíticas, indivíduo-cidade, configura formas e estados do fazer cidade. Espaços coletivos, são traços políticos de ocupação e expressões levariam a entender os processos de singularização sobre formas de ser e estar no mundo. (p.61) as urbgrafias são de relações que se estabelecem no confronto entre a visibilidade urbano (p.137) Cartografias de intervenções artísticas no espaço como possibilidades de compreensão da relação entre forma e uso e alcança a sensação de ser/estar/pertencer ao espaço urbano urbgrafias em processos cartográficos que destaquem a exclusividade uma observação crítica dos fluxos que compõe a cidade entendendo as urbgrafias enquanto cartografias de processos micropolíticos, porém ainda locados no campo das micropolíticas rigidamente segmentado com suas leis, planejamentos, setorialização e espaço, que refletem sobre ele, e que se relacionam com o campo das micropolíticas, essas urbgrafias teriam algo a acrescentar ao planejamento urbano atrelado a setorização e segmentação das subjetividades (p. 91). Nesse corpo-urbano é que as urbgrafias são efêmeras de processos de singularização no espaço. (p.113) O espaço urbano em dissenso, em observar esse corpo re-velado. 3) Sendo assim, podemos ainda relacionar os traços deixados pelas urbgrafias que revelam tensões e embates na tessitura espacial como formas de enunciação que trazem o questionamento e o debate, onde o igualitário está na constante busca de mediação entre o específico desse trabalho, as urbgrafias cartografadas tem o potencial de revelar, revelando os processos latentes de resistência e de negociação. Parece inevitável assumir que as urbgrafias trazem ações que trazem a possibilidade de tratar de forma efetiva subjetividades que foram silenciadas em uma camada (do fazer cidade), as urbgrafias são identificadas.

URBGRAFIAS

Quando na obra de Lygia o foco passa a ser a experiência, a manipulação e movimentação dos “Bichos” e de toda sequência desencadeada com os objetos relacionais, me parece interessante refletir um pouco sobre relações possíveis entre a concepção de movimento Bergsoniana e a importância do mesmo nessas obras. Segundo Iazana, Bergson não identifica o movimento com o deslocamento, mas com o potencial de transformação que o movimento que antecede tem ao se alongar ao que precede imprevisível até sua execução.

Bergson ainda dirá que, em todo movimento, há deslocamento, mas não apenas isso. Há também uma transformação, porque o movimento precedente não é igual ao próximo, ele se arrasta e continua fazendo do próximo instante algo novo. (...) A transformação, o movimento, implica também na criação. Isto é, não se sabe como será o instante seguinte a priori de o movimento se dar. Além do deslocamento visível, o ato de pegar a caneta muda o estado de energia não só de quem a pega, mas também de toda a sala e, ao limite, do cosmo. (GUIZZO, 2020, p.58)

E continua a reflexão: “O mundo não está dado. Ele é mais um constante transforma-se ou um criar-se do que um constante atualizar-se ou deslocar-se de elementos conhecidos” (GUIZZO, 2020, p.59). Com isso, pensando na obra de Lygia, especificamente com os objetos relacionais, ao implicar o espectador na obra artística através da sua participação, não é acessado apenas um campo ligado aos afetos, ou a subjetividade daquele que experiencia a obra. Ele se torna agente criador, ao passo que sua movimentação, impulsionada pelas proposições da artista através dos objetos, transmuta não apenas o objeto em si, mas todo um cosmo de significação e conformação do ambiente. Nesse sentido também, ao falarmos que o corpo em movimento no espaço amolece as linhas duras, que ele cria espacialidade ao se movimentar e aí reside a importância do ato, estamos falando do movimento e seu caráter criador, portanto, também projetual.

O movimento significa expressão, pois o deslocamento presente nele é provocado por algum disparador, algum gatilho. Como exemplo disso, segundo a autora, Deleuze fala sobre a migração dos pássaros, ou o passeio no fim da tarde. Essa migração “expressa mudanças no todo do clima”, assim como “sair para passear pode ex-

pressar a mudança do todo do dia para o todo da noite” (GUIZZO, 2020, p.61). O movimento de manipular o “Bicho”, de experienciar os objetos relacionais, é também expressão de devires, de afetos. Transformam não apenas o todo da proposição artística, mas o todo do espectador, que passa a também ser propositor da obra, assim como da própria artista, que se vê em transformação a partir do movimento do outro.

O objeto na obra de Lygia extrapola o modelo representativo e vira meio de conexão, ferramenta de conectividade entre espectador e arte. É na percepção da experiência do corpo em relação com o objeto, que a artista centrará sua investigação. Eles transformam-se em gatilhos sensoriais, pontes que não levam para dentro, pelo contrário, trazem para o fora o processo de construção do sujeito, sua subjetividade.

A ela importará somente a sensação provocada por ele quando toca o corpo do participante durante a experiência estética (...). Tornam-se atos que convidam ao jogo, desarticulando-se do sistema de arte convencional e também da lógica do mercado de arte, da sua produção e circulação.
(ALMEIDA, p. 669, 2016)

Da mesma forma, aqui uso a manipulação de objetos cotidianos para amolecer as linhas duras de projeto, sem negá-las. Temos a oportunidade de trabalhar com o ato de plasmar na materialidade processos de subjetivação, de expressar materialmente experiências de composição de constelações de afetos. Com isso, não nego a potência estética da forma dura e sua significação. Opero na transposição dos procedimentos de composição dessas linhas duras para aqueles que ativam as subjetividades dos envolvidos, no intuito de amolecer essas linhas antes delas voltarem a dureza da materialidade. É nesse amolecer que a forma passa a comportar atributos advindos da desnormalização do corpo, do desarme de uma corporeidade pautada nos padrões sociais hegemônicos e patriarcais, e no movimento desse corpo como processo de criação projetual. Objetivo o movimento transformador de todas as partes envolvidas, assumindo e acolhendo para minha prática o que Lazara inspira com sua prática.

Como parte do processo, proponho a inversão que Lygia investiga quando retorna ao Brasil, em meados da década de 1970. A casa que antes abrigava o corpo se reinventa e “o corpo passa a abrigar a casa, ou seja, o participante passa a receber e a acolher os objetos, incorporando-os à sua estrutura pessoal” (ALMEIDA, 669, 2016). Processo que ao ser debatido para os procedimentos de proje-

to que buscam a sensibilização de corpos, se mostra interessante na investigação da desnormalização das formas de morar e experienciar a cidade.

O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que este lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O objeto relacional tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento. (CLARK apud ALMEIDA, p.670, 2016)

Esses objetos serão essenciais para o fora que Lygia investiga, o interior que é exterior. A partir da obra *Caminhando*, na exterioridade do ato, que ao mesmo tempo é a interioridade do sujeito, o conceito de espaço surge de forma essencial. Segundo ela, “agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito e objeto se identificam essencialmente no ato” (CLARK, 1965). O conceito de espaço e sua conjugação com o tempo do ato, serão importantes princípios que guiaram as obras seguintes, onde o corpo em ação e coletivo, será o centro de sua prática, em que “é sendo um corpo em ato com o mundo que a expressão exerce um poder poético, ultrapassa o já dito e o já visto, acessa o dentro e torna o vazio pleno de significados” (ALVIM, 2007, p.201). Pego de empréstimo sua investigação sobre o espaço, sobre a conjugação do ato no tempo e a criação de um espaço-tempo, como lugar da experiência. Em arquitetura, algumas definições circundam o espaço como elemento métrico, e o lugar como elemento antropológico, da experiência. Outras operam a equação de forma invertida, onde o espaço pertence a abstração e o lugar à objetividade métrica. Com a ideia de espaço-tempo como lugar da experiência, a conjugação acontece no entremeio das duas proposições, pois esse lugar da experiência tanto pode ser métrico como não métrico, porém ambos habitam o campo da subjetividade, do sujeito que se constitui enquanto ser através da ativação do corpo vibrátil, sempre em relação com o outro ou com o espaço métrico. Poderíamos relacioná-lo a ideia de território, que pode ou não corresponder a um elemento métrico.

E junto a esse espaço-tempo como lugar da experiência, o

corpo é elemento fundamental de articulação entre os elementos espaço e tempo. Porém não é o corpo representado, idealizado ou produzido por um sistema social (um corpo-produto), mas o elemento experiência vem alertar para o corpo em estado de criação. Fundamentos parecidos com aquilo que provocou Lygia Clark quando retornou ao Brasil, após de uma longa estadia em Paris, onde já havia morado uma primeira vez e quando teve suas primeiras aulas de pintura. Trata-se do corpo que a artista começou a investigar com um grupo de alunos quando foi professora na Universidade de Sorbone, de um corpo coletivo.

não se trata do corpo humano enquanto representação, mas aquilo que ele apresenta como marcas, afetos, memórias. Interessam os resquícios do passado que assombam o sujeito presente e as formas que essa fantasmática produz; as noções pré-concebidas que o impedem de se relacionar com o mundo sensível, diminuindo ou mesmo frustrando a manifestação de certa potência poética. (ALMEIDA, p.673, 2016).

São esses princípios que culminaram nas experiências gestadas com Estruturação do Self, já abordadas em suas obras anteriores. Organizando suas pesquisas de forma cronológica, temos em Nostalgia do Corpo o objeto como elemento indispensável, de ativação do corpo; em A casa é o corpo o ser humano passa a ser objeto de si mesmo, que experiencia estruturas externas a si; em O corpo é a casa, o corpo passa a ser o suporte da experiência tanto de si quanto do outro, “período no qual Lygia afirma o trabalho no campo intercorporal grupal” (ALVIM, 2007, p.200). No período intitulado a Fantasmática do Corpo, período que Lygia desenvolve as experiências com o grupo de alunos e alunas que liderava, ela operacionaliza suas experiências mesclando a potência dos objetos relacionais com o corpo como suporte de experiência de si e para os outros. Nesse momento, retoma também as reflexões sobre o espaço iniciadas com os Bichos e Caminhando: “o espaço é espacialização coletiva” (ALVIM, 2007, p.201).

Nesse processo, de um espaço como espacialização coletiva, o movimento, a ação corporal e a expressão têm papel fundamental. Ela mais uma vez ultrapassa a idéia clássica de um espaço mecânico, dado, estático, que ‘contém’ o homem, para propor um espaço-tempo, o homem como estruturante desse espaço, como um elemento arquitetural dinâmico, cujos gestos são como tijolos que se unem formando abrigos, casas, estruturas que se podem habitar: o corpo é a casa, as pernas se abrem e formam um túnel para que o outro passe (Nascimento, 1969); os braços se movem

livremente e movimentam estruturas plásticas que servem de abrigo para o outro (Arquiteturas biológicas II, 1969).” (ALVIM, 2007, p.201-202)

O relato passa a ser “o momento de construir com o corpo um espaço para a palavra”, ideia gestada desde suas primeiras obras. Conceitos interessantes foram surgindo para tentar articular corpo, tempo e espaço, no movimento que cria espacialidades e agencia experiências, seja através dos objetos relacionais, seja através do próprio corpo como arquitetura celular biológica. Mas é a obra Caminhando que inaugura seu processo de pesquisa artística de forma mais intensa, e finca a bandeira no estudo da corporeidade como obra, que ela mesma define como “tentativas arquiteturais como um desejo de ligação com o mundo coletivo” (CLARK)

A artista realiza o que propomos chamar aqui experimentação, noção que abarca o sentido de agir experimentando, engajado espaço-temporalmente no mundo, por meio da corporeidade, expressando e construindo significados. A experimentação na obra de Lygia poderia atender a um velho ideal construtivo, da educação das massas, no sentido de que ela é um veículo para libertar o sujeito das amarras sociais, ao acordar o corpo da hipnose anestésica e engajá-lo no mundo enquanto corpo-presença. (ALVIM, 2007, p.231)

Estar presente, ser cocriador de ideias e mundo potenciais através do movimento, acordar para o processo de ruptura com uma realidade exterior e descobrir o interno do externo. A criação de si não se dá em uma interioridade abstrata, mas na exterioridade enquanto for presença engajada, corpo ativo nas relações estabelecidas, seja em forma de movimento, seja em forma de pensamento. Subjetividade e objetividade são conceitos interligados, um assume existência a partir do outro. São essas as bases para as proposições a seguir.

Com base nos encontros narrados no início dessa tese e, principalmente, deixando-me atravessar pela obra da artista Lygia Clark, propus três jogos/disparadores que versam sobre assuntos que cruzam essa encruzilhada reflexiva e movimentam o corpo em direção a cidade. O ponto de maior importância dos jogos são seus temas: caminhar, caber e contar. Caminhar como prática inicial, como primeiro exercício de contato entre corpo e espaço. Caber como forma de fazer existir, entender como esse corpo cria espacialidades através do seu movimento e da sua interação com os diversos elementos físicos do espaço. Contar é sobre falar: que mapas são possíveis de contar a partir das experiências vividas nos jogos anteriores? Como construir um mapa de dentro, registrando os rastros que o corpo deixa no es-

paço ao se movimentar?

Os exercícios propostos são dispositivos que podem ser modificados, conforme o desejo e a disposição de quem se interesse em realizar tais urbgrafias. Os que tive a oportunidade de experimentar, foram remanescentes do encontro realizado com a obra da artista Lygia Clark e demais referências que me atravessaram ao longo da caminhada relativa a elaboração dessa tese. Devido a pandemia de Covid 19 que ainda perdura no país, não pude realizar as experiências práticas como queria, porém tive oportunidade de experimentá-las a partir do contexto no qual estávamos no momento em que foram propostos. Ministrei a oficina “Urbgrafias” no evento “Seminário Comuns Urbanos: Formulações e Experimentos na América Latina”, realizado em 2021, de maneira remota através de encontros online.

A oficina aconteceu ao longo de quatro dias, sendo três deles destinados à experimentação individual. No primeiro dia foram apresentados os conceitos gerais da oficina, a pesquisa desenvolvida, assim como referências textuais. Nesse dia também foi formado um grupo de Whatsapp, no qual foram compartilhados os disparadores para as experimentações individuais. No primeiro dia de oficina, além das explicações gerais, foi encaminhada a primeira proposta de experimentação - jogo do caminhar. No segundo dia a segunda proposta - jogo do caber, e no terceiro dia a última proposta - jogo do contar. As propostas foram encaminhadas no início do dia no grupo formado, compostas da explicação geral e disparadores (textos, poesias, imagens, músicas...). As experimentações e dispositivos frutos das propostas disparadoras foram compartilhados ao longo dos dias de oficina através do Padlet montado para cada um dos jogos. No quarto e último dia, foi realizado um encontro para trocas e finalização do processo.

JOGO DO CABER

(com)posições urbanas - primeiro estudo.

Florianópolis, 2018.

Performers: Elaine Nascimento e Gabriel Villas.

Fotos: Joice Schenkel

Ação Proposta 1: investigar as possibilidades de relação do corpo com o espaço da cidade, provocando composições com esse espaço que questionem seu uso normal, ou seja, propondo relações que sugiram outros tipos de experiência com o espaço urbano. Eu e o arquiteto urbanista e artista visual Gabriel Villas propomos micro ações desviantes, nem tão normal que não seja percebida, nem tão diferente a ponto de se configurar enquanto uma ação violatória. Com a experiência, queríamos o não saber como princípio, não ter certezas de como habitar o espaço, deixando lacunas para outras possibilidades de interação e habitação. Observar através de – através de que saberes observamos o espaço da cidade? Qual a rede de afetos que se estabelece nesse espaço?

* Texto do artigo “Urbgrafias: (Com)posições e o jogo do caber, Andarilhos Urbanos e o jogo do caminhar. Reflexão sobre trabalhos em processo.” publicado na revista Cadernos ProArq,

Trata-se de procurar caber. Onde cabe um corpo? E que corpo cabe e em qual lugar? E quem determina qual o corpo que cabe?

Procurar espaços de caber. A princípio é para ser feito no cômodo em que se está, mas podendo depois ser operado em outros espaços da casa ou da cidade. Explorar outras relações com os espaços e com o corpo. Tentar caber em espaços antes não pensados para o corpo, fazer composições que envolvam o risco entre objetos cotidianos, que traduzem seus processos no momento, e o corpo.

Perguntas disparadoras:

onde cabe meu corpo?

que corpo é esse?

qual a sua história?

qual a sua política?



CentrAlarme

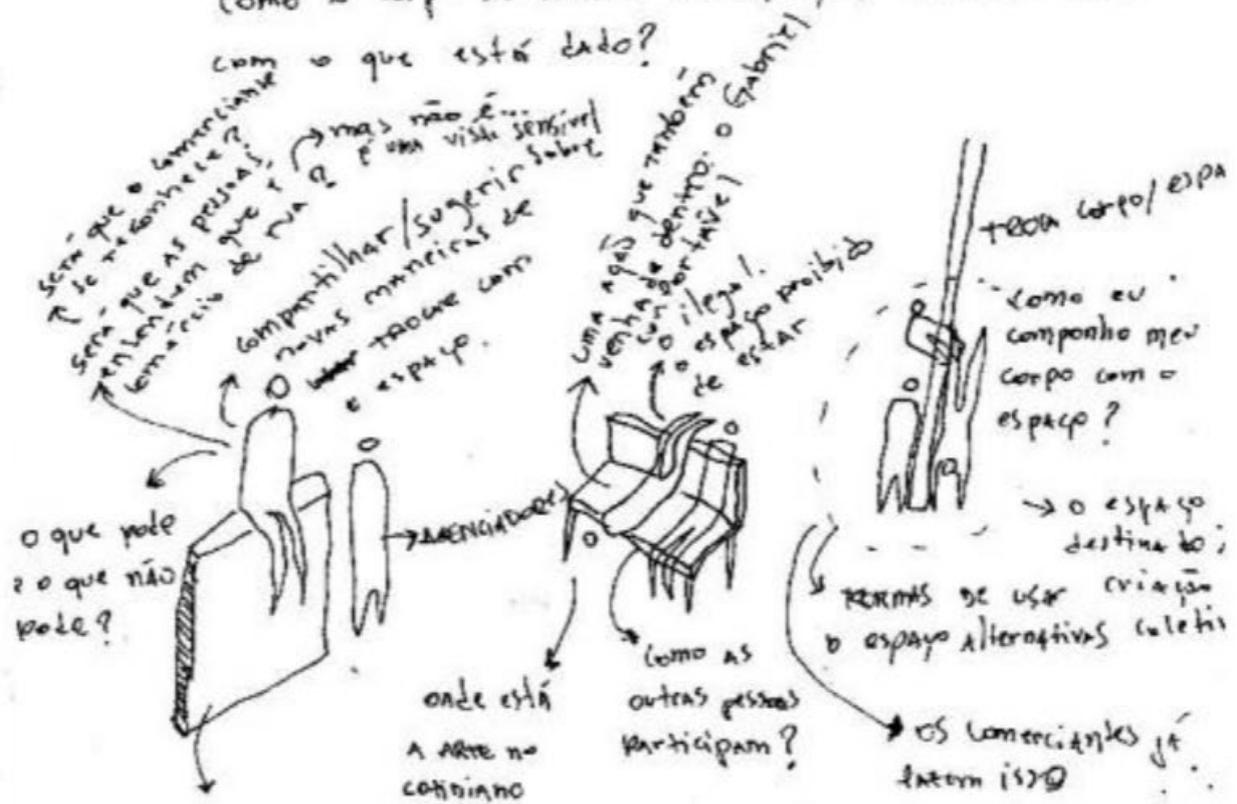
3251-0200
MONITORAMENTO
24h

246



Onde eu caibo?

Como o corpo se insere no espaço? Como ele troca com o que está dado?



Atualizações dos espaços

NEGOCIAÇÃO ESPACIAL

isso é uma das coisas que me atrai no comércio de rua: enquanto as pessoas estão apenas passando, eles estão compondo com o espaço, criando espacialidades

“Sabem receber o olhar que os objetos devolvem quando lidamos com eles no cotidiano”. pg 47 Rita Uelluso
→ Lugar de contestação!

COMO FAZER O OUTRO PERCEBER A MINHA PERCEPÇÃO?

“Estas reflexões em desenho e escrita foram elaboradas em 2018, após nossa experiência de composição na rua. Na época, entendia que estas reflexões continham um eco da experiência. Hoje, três anos depois, percebo que os ecos de (com)posições seguem se desdobrando em outros trabalhos que desenvolvo. Atualmente, estão presentes em minhas práticas artísticas e arquitetônicas que envolvem experimentações com o que nomeio como contorno do corpo e o espaço do entorno, como formas de caber e estar no mundo, de construir e habitar os lugares.”

Gabrirel Villas







JOGO DO CAMINHAR

Rio de Janeiro, Dezembro, 2019.

Conferência Internacional Ressensibilizando

Cidades: ambiências urbana se sentidos.

Ação prática realizada e planejada de forma coletiva pelo Eixo 3: Experiência Cotidiana e Corpos Urbanos.

Coordenação do Eixo: Julia Delmonds e Marília Chaves

Fotos: João Pedro Pina

Jogo do Caminhar: ações poético-urbanas desviantes, que convidem os corpos ao diálogo, que redescubram o espaço da cidade a partir do caminhar. Que coreo-políticas são disparadas a partir do caminhar realizado como um jogo do desvio? Como esse caminhar pode me levar às ações poético-urbanas?

*Trecho publicado nos anais do evento, disponível aqui:

<<https://workshoplasc2019.wixsite.com/ressensitizingcities>>

A princípio, trago a possibilidade de descondicionalidade do caminhar, seja através de vivências práticas em sala, seja pela proposta de vivência na rua. Como tal descondicionalidade pode me trazer percepções outras sobre o espaço?

Como mudar a qualidade física do caminhar, de que forma propor ao corpo outras possibilidades de locomoção, fornece outras experiências? O jogo aqui se estabelece a partir do momento em que saímos a campo com as regras definidas para o corpo nesse caminhar, onde os espaços elencados a partir da vivência dessas outras possibilidades, não podem ser nomeados em momento algum, apenas descritos, até o fim da vivência.







IMPRESSÕES SOBRE A OFICINA “DAS POTÊNCIAS DO SER: O
QUE CONSTITUI O/A
ARQUITETO/A E URBANISTA NA CONTEMPORANEIDADE?”
(Flávia Martini Ramos)

Falar de arte, viver a cidade, fazer ciência, estar presente, em grupo, realizando trocas, experienciando. Pensar intervenções, trocar os filtros, tirar os filtros, refletir sobre o nosso papel no nosso contexto. Agir no nosso contexto. Ser continuidade em um processo de mudança que é silencioso e oscilante, que ora ganha força em diálogos multidisciplinares e multidimensionais e ora se enfraquece pelas mais diversas razões. Tudo isso que hoje é tão urgente, que tanto nos faz falta, que tanto silencia, foram latências que afloraram na oficina “Das possibilidades do ser: O que constitui o/a arquiteto/a e urbanista na contemporaneidade?”. O estopim foi um conjunto de ações designado “Paralela”, uma mostra bienal de arte e arquitetura que se realiza em paralelo com algum acontecimento importante, sugerindo diálogos e aproximações. Desta vez, era o aniversário de 30 anos da constituição brasileira, que vinha acompanhado da provocação: “o que te constitui?”.

Esta foi a questão que nos fez perceber que há espaço e necessidade de diálogo e nos motivou a abrir nossas pesquisas e nossos corpos a novas experiências, provocando-nos a refletir sobre o que constitui o/a arquiteto/a e urbanista na contemporaneidade. O que constitui este corpo que, em alguns casos, se apropria de sua potência mas em outros tanto se distancia de suas qualidades sensíveis? Somos tanto/as e tão diversos/as. Não temos respostas (e, por vezes, nem sequer as mesmas perguntas). Por que não expandir essa discussão para um círculo maior que o nosso? Por que não nos experimentarmos, errantes, na cidade, vivendo arte, arquitetura, corpo, espaço para refletir sobre isso?

Buscando reconhecer potências por vezes marginais na nossa formação, construímos uma oficina experimental, que foi se reinventando ao longo dos dias, com discussões teóricas e experimentações práticas. Ainda no início da oficina assistimos juntos a um vídeo no qual Juhani Pallasmaa afirma que a arquitetura não é algo externo a nós, mas uma mediação entre o mundo e as nossas mentes; algo que nos conta coisas sobre o mundo. Diante disso, nos questionamos: O/a arquiteto/a contemporâneo está disposto a ouvir o que o mundo tem a contar, ou está preso nas ilusões das formações pretensiosas que o/a fazem crer capaz de explicar o mundo a quem o constrói dia após dia? E sem assumirmos nós mesmas esta pretensão, estão os/

as arquitetos/as contemporâneos/as conscientes sobre a sua própria formação? Contentes a seu respeito? Envolvidos com ela?

Naturalmente, os/as arquitetos/as não são externos/as ao mundo, mas por vezes, se não o marginalizam, dele estão marginalizados/as. Isso veio especialmente à tona com os registros sensíveis produzidos a partir de uma deriva urbana; um convite a fotografar contextos e atravessamentos teórico-práticos. Optamos por realizar a atividade no centro da cidade, onde ela vibra com especial força e de onde raramente podemos escapar. Todos/as os/as participantes já haviam percorrido aquelas ruas. Porém muitos/as, relataram re-conhecê-las após superar a reprodução do olhar acostumado, entediado, que faz resistir em linha reta o corpo que quer se perder. O que mais ignoramos nas cidades? Que potências ajudamos a silenciar? Que posição política assumimos quando adotamos este comportamento ausente e passivo?

A leitura pessoal que fiz sobre as discussões e atividades a oficina me fizeram perceber que boa parte do que nos constitui como arquitetos/as e urbanistas na contemporaneidade nasce do que promove e segue ecoando: o desequilíbrio. Ele nos motiva, pois onde há um desequilíbrio, há potência, necessidade de discussão, e possibilidades de pensarmos e agirmos criticamente e assim ele nos fortalece. Por outro lado, ele também cria armadilhas que limitam e fazem da busca por práticas arquitetônicas sensíveis um caminho muito mais longo. Mas, seja favorecendo práticas atentas, seja ecoando ações alienadas, o que me parece mais importante no desequilíbrio é que ele não nos permite andar em um paralelismo distante; pelo contrário, nos faz sinuosos, nos convida a cruzar linhas e dimensões. Ele é dinâmico. E como tal, nos convida a enxergar e a exercer a impermanência. Justo nós, formados/as tantas vezes pela mentalidade dos edifícios de concreto armado erigidos para durar ao menos 50 anos.

Como é possível engessar as potências, as dinâmicas sociais, as transformações urbanas, as arquiteturas, a cidade, enfim, por 50 anos? Não é. Nem por um minuto. Assim como não é possível engessar nossa constituição. Somos impermanência e, conscientes disso, somos agentes da impermanência. Do dissenso, da marginalidade. Conscientes disso, cedemos ao convite da errância, do desequilíbrio e nos permitimos re-constituir. Conscientes disso, podemos ser capazes de participar coletivamente de uma construção de mundo coletiva, nascida do próprio mundo construído e em construção. Conscientes disso, falamos de arte, vivemos a cidade, fazemos ciência, estamos presentes, em grupo, realizando trocas, experienciando. Conscientes disso, pensamos intervenções, trocamos os filtros, tiramos os filtros,

refletimos sobre o nosso papel no nosso contexto. Agimos no nosso contexto. Conscientes disso, somos continuidade diversa em um processo de mudança diverso. Conscientes disso, estamos na contemporaneidade. Estamos em movimento.

JOGO DO CONTAR

O que um mapa nos conta? Que cidade um mapa pode contar? Quem conta? Nesse jogo abre-se a possibilidade de contar sobre as experiências, de criar um dispositivo-mapa para reflexão sobre corpo e espaço, uma urbgrafia.

Criação de um mapa-relato com o material criado nas experiências anteriores.

Nesse jogo, o contar torna-se proposta de experiência também, contando através do corpo as narrativas vividas com os jogos anteriores. Imagens, percursos, mapas, palavras, tudo isso é potência de conto, possibilidade de olhar para o vivido e viver a partir dele. Essa tese esquadrinha-se como um grande jogo do contar onde, através das palavras, faço magia.

[QUINTA DIMENSÃO MIL]

"ENTREVISTA - PASSO"

"NARRATIVA ERRANTE"

"MAPAS - PERFORMATIVOS"

"MAPAS - COMO - RELATO"

"CARTOGRAFIA DO INTANGÍVEL"

"À ESPES-
DO AONT"

"UM ESFORÇO DE
INVADIR COM O T
CAPACIDADE PERF

PROJEÇÃO → DISTORÇÃO

"O PERCURSO SE TORNA PERENE
ATRAVÉS DO RELATO"

CONEXÃO

"O QUE OCORR
DE PRETENDER
ONISCIENTE, NE
EM RELATO DE
DA SUA FUNÇ
LEGÍVEL? SU
NAL DESDOBR
QUE VISA TRA
"CONSOLIDADO"

FALA DA CIDADE

O CAMINHAR COMO CONS-
TRUÇÃO DE NARRATIVAS
DE CIDADE.

NARRATIVAS

O CORPO COMO
NARRATIVA, O PERCURSO
COMO TEXTO

"CONSTRUTIVA
MEDEIROS,

CENOGRAFIA

COMO O ESTUDO
DE ESPACIAIDADES

ESPAÇO (IN)CORPORADO

LAND ART, SITE SPECIFIC,
ENVIRONMENT, AMBIÊN-
CIAS, INSTALAÇÃO

DIALOGOS DO+ COM O
ESPAÇO

CONSTR

DO ESPAÇO] TON SANTOS

URA, A PROFUNDIDADE
"CEER"

HABITAR O MAPA (...)
M PETO DO CORPO (...)
ORMATIVA COTIDIANA"

E QUANDO O MAPA DEIXA
APRESENTAR UMA VISÃO
OUTRA, E SE TRANSFORMA
EXPERIÊNCIA, PARA AÉM
O INSTRUMENTAL DE SER
A PROPRIEDADE COMUNICACIO-
A-SE DE LETURA TÉCNICA,
ANSMITIR CONHECIMENTO
PARA UMA PROPOSIÇÃO ABERTA,
UMA PRÁTICA ESPACIAL"
2017, p. 34.

"A PRÓPRIA ARQUITETURA
COMO DISCIPLINA PRODUTORA
DE SENTIDOS, NÃO APENAS DE
FORMAS" (MEDEIROS, 2017, P. 24.)

RENATA
MOREIRA
MARQUEZ.

MAPA

"IMAGEM DE UM FENÔ-
MENO EM CURSO"
DELEUZE E GUATTARI.

PSICOGEOGRAFIA

O AMBIENTE ATUA DIRE-
TAMENTE SOBRE O COM-
PORTAMENTO AFETIVO.

UÇÃO DE SITUAÇÕES

P
E
R
C
U
R
S
O

ATO DA TRAVESSIA - AÇÃO DO CAMINHAR *

↳ ATO, AÇÃO

LINHA QUE ATRAVESSA O ESPAÇO

↳ OBJETO ARQUITETÔNICO

↳ ESTRUTURA NARRATIVA

RELATO DO ESPAÇO ATRAVESSADO

* FONTE: CARERI, 2013, p. 42

"CARTOGRAFIA CORPORIFICADA"

"INCORPORANDO SUA HISTÓRIA PESSOAL
A DA PRÓPRIA CIDADE"

MEDEIROS, 2017, p. 59

CINEPLASTIQUE THIERRY DANILA

[O MOVIMENTO DO CORPO QUE AJUDA COMO DO-
TADO DE DIMENSÃO ESTÉTICA E SIGNIFICANTE.

p. 63

PROJETAR SIGNIFICA EXPÔR-SE E VIVER
COM PARADOXOS E CONTRADIÇÕES, MAS NUNCA
CAMUFLÁ-LOS SOB UM MANTO HARMONIZADOR.

(BONSIEPE APUD MEDEIROS, 2017, p. 71)



**propostas práticas
para experiências entre
Arte, Arquitetura e Cidade**

Oficina ministrada dentro da programação do "Seminário Comuns Urbanos: Formulações e experimentos na América Latina", entre os dias 13 e 16 de Abril em formato online.

Site do Evento: <https://comuns-urbanos.wixsite.com/seminario/copy-of-apresenta%C3%A7%C3%A3o-1>

Oficina Urbgrafias - JOGO DO CAMINHAR

propostas práticas para experiências entre arte, arquitetura e cidade.

**OS BLOCOS EM BRANCO
CORRESPONDEM AOS BLOCOS
PUBLICADOS POR TODES. NÃO
ESQUEÇA DE COLOCAR SEU
NOME NAS PUBLICAÇÕES! :)**

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS
"Óculos", Lygia Clark, 1968.



Lygia Clark. Óculos (Goggles). 1968 [...]
Luis Perez-Orama: Em 1968, Lygia Cl...
the museum of modern art

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

Katú Mirim - Tempo. Vídeo
disponível no facebook da
artista.



Log into Facebook
Log into Facebook to start sharing an...
facebook

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS



Pope.L | MoMA
We use our own and third-party cooki...
the museum of modern art

 Adicionar comentário

JOGO DO CAMINHAR

*Trata-se de explorar as
espacialidades através do
caminhar. Quais as
possibilidades reveladas pelo ato
de caminhar de diferentes
formas? Como esse caminhar se
estabelece como construção de
narrativas sobre a cidade?
Quem pode ou não caminhar e
por qual lugar?
O corpo como narrativa e o
percurso como texto.*

Disparador Prático:

Opção 1

Em rua: Elegir um ponto A (de
partida) e um ponto B (de
chegada). Sair com um espelho,
e registrar as visões
inesperadas desse espelho e de
si, da experiência.

Opção 2

Gravar um áudio relato enquanto
caminha de forma muito lenta. –
Do lado de fora até entrar em
casa e parar diante de sua
janela. O que o corpo
experiencia nesse processo?
Quais os sons captados?

Relacionar corpo e percurso
como elementos na construção
da narrativa da cidade, baseada
na "quinta dimensão do espaço",
aquela que Milton Santos
relaciona com a "espessura, a
profundidade do acontecer",
pode estar conectado a uma
"capacidade performativa
cotidiana" (MARQUES apud
MEDEIROS, 2017, p.34). O corpo
se torna a narrativa em si e o
percurso um texto criado e
criador de narrativas. O ato de
caminhar, o movimento –
desenho do corpo sob espaço –
assim como seus borrões, sua
indefinição, são narrativas de
cidade, construídas na
articulação corpo e percurso.
Vale ainda adentrar na ideia e
pensar o que mais cabe nos
elementos *corpo e percurso*.

 Adicionar comentário

*"O único sentido dessa
experiência reside no ato de
fazê-la"*

Lygia Clark, 1980



 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

**Travessia Leste-Oeste de SP -
Coletivo Dodecafônico**



Travessia Leste-Oeste de SP
Leste-Oeste de SP Caminhada realiza...
coletivoteatrododecafônico

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS



MELINDROSA - ANA LUISA SANTOS
Melindrosa from Ana Luisa Santos on...
anasantosnovo

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

Walking: Holding - Rosana Code



Walking Holding
A short film based on the research of...
YouTube

 Adicionar comentário

DISPARADORES

Expressões-chave:

"Narrativa errante"

O caminhar como construção de
narrativas de cidade.

Rotas e deslocamentos.

O corpo desenhando o espaço.

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

**Ações Simultâneas - Coletivo
Dodecafônico**



Ações Simultâneas
WALK THE WALK Em colaboração en...
coletivoteatrododecafônico

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS



Performance "Experimentos gramíneas...
by Tribuna de Minas
YouTube

 Adicionar comentário

celia



Adicionar comentário

Villas gabriel



Adicionar comentário



1 comentário

Anônimo 1M
que sensível, levei um tempo para identificar o espelho no começo pensei que fosse um frame - e não deixa de ser também! [Marina]

Adicionar comentário



Adicionar comentário

Villas Gabriel



Adicionar comentário

Por Robs Alencar



Adicionar comentário

celia



Adicionar comentário



Adicionar comentário

Villas Gabriel



Adicionar comentário

celia



Adicionar comentário

Villas Gabriel



Adicionar comentário



Adicionar comentário

que sensível, levei um tempo para identificar o espelho no começo pensei que fosse um frame - e não deixa de ser também!

Adicionar comentário

Oficina Urbgrafias - JOGO DO CABER

propostas práticas para experiências entre arte, arquitetura e cidade.

Elaine Nascimento 1M

OS BLOCOS EM BRANCO SÃO COLOCADOS POR TODES. NÃO ESQUEÇA DE COLOCAR SEU NOME! :)

Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

(COM)POSIÇÕES URBANAS
Performers: Elaine Nascimento e Gab...
elaine nascimento

Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

Csilla Klenyanszki | House/hold
"House/hold" is part of a research pr...
klenyanszki

Adicionar comentário

Lara Paim 1m

LARA PAIM
VIDA DE GATO



Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

JOGO DO CABER

Trata-se de procurar caber. Onde cabe um corpo? E que corpo cabe e em qual lugar? E quem determina qual o corpo que cabe?

Disparador prático:

Procurar espaços de caber. A princípio é para ser feito no cômodo em que se está, mas podendo depois ser operado em outros espaços da casa ou da cidade. Explorar outras relações com os espaços e com o corpo. Tentar caber em espaços antes não pensados para o corpo, fazer composições que envolvam o risco entre objetos cotidianos, que traduzem seus processos no momento, e o corpo.

Perguntas disparadoras:

onde cabe meu corpo?
que corpo é esse?
qual a sua história?
qual a sua política?
que corpo está cabendo ao meu lado?

Adicionar comentário

Anônimo 1m

Robs Alencar



Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

DISPARADORES

Receita de Escaldapés

Opção 1

Ingredientes
– água quente
– 2 a 3 rodela de laranja
– bolinhas de gude
– 5 gotas de essência de lavanda

Junte todos os itens numa bacia e coloque os pés. Deixe por 10 a 15 minutos.

Opção 2

Ingredientes
- água quente
- 3 xícaras de chá de camomila (pode ser saquinho) ou de erva cidreira (pode ser saquinho)
Junte todos os itens numa bacia e coloque os pés. Deixe por 10 a 15 minutos.

Adicionar comentário

Lara Paim 1m

LARA PAIM
LUZ NO FIM DO TÚNEL



Adicionar comentário

Lara Paim 1m

LARA PAIM
Roupa guardada

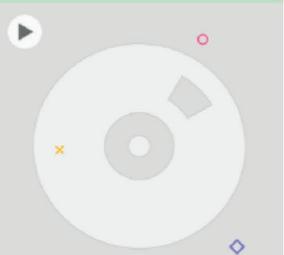


Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

DISPARADORES

Áudio



Prática
02:10 áudio
padlet drive

Adicionar comentário

Elaine Nascimento 1M

REFERÊNCIA DE ATIVAÇÃO DO CORPO

Documentário: Memória do corpo de...
by Jessica Felizardo
YouTube

Adicionar comentário

Lara Paim 2m

LARA PAIM
DE VOLTA AO NINHO



Adicionar comentário

Anônimo 1m



Link de acesso ao Padlet: <https://pt-br.padlet.com/elanascimentoarq/z054exj37p90y5ok>

Oficina Urbgrafias - JOGO DO CONTAR

propostas práticas para experiências entre arte, arquitetura e cidade

OS BLOCOS EM BRANCO SÃO COLOCADOS POR TODES. NÃO ESQUEÇA DE COLOCAR SEU NOME! :)

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

"Cidade Passo" Vânia Medeiros

"Cidade passo é um livro de artista produzido no contexto da minha dissertação de mestrado realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 2017.

O processo de criação do livro foi baseado num procedimento de deriva urbana que chamei de "entrevistas-passo".

Escolhi 5 lugares de maneira mais ou menos aleatória em diferentes regiões de São Paulo e sai em busca de 3 pessoas (a maioria desconhecidas) que vivessem em cada um deles. Convidei-as para uma caminhada durante o tempo que desejassem e por onde desejassem em seus bairros. Os encontros, em sua maioria, eram feitos às cegas. Os percursos foram fotografados com a câmera do celular e a conversas, gravadas e transcritas." - texto da autora retirado do site abaixo.



cidade passo - Vânia Medeiros
Cidade passo é um livro de artista pr...
vaniamedeiros

 Adicionar comentário

Rob's Alencar

JOGO DO CONTAR

O que um mapa nos conta? Que cidade um mapa pode contar? Quem conta? Nesse jogo abre-se a possibilidade de contar sobre as experiências, de criar um dispositivo-mapa para reflexão sobre corpo e espaço, uma urbgrafia.

Criação de um mapa-relato com o material criado nas experiências anteriores.

"o que ocorre quando o mapa se transforma em coisa-em-ação, para além da sua função instrumental de ser legível? Aí, a sua propriedade comunicacional desdobra-se de leitura cartográfica para uma densidade perceptiva ou uma prática espacial. Como manifesto particular, o mapa pode ser reinstrumentalizado como manual, dispositivo do relato novo, guia para navegações cotidianas que vão além do seu lugar-matriz. (...) Desde o início do século XX, no contexto das Vanguardas Históricas, passando pelos mapas situacionistas da metade do século XX, aparecem imagens de mapas de extravio, mapas do desejo, mapas heterotópicos. Denis Cosgrove e Luciana Martins chamaram essa categoria de mapeamento de *mapas performativos*, introduzindo o pensamento relacional e local no lugar do pensamento fixo ou universalista." **Renata MARQUEZ, 2009, p.84.**

1 comentário

 Anônimo 1M
Que lindo esse texto

 Adicionar comentário

DISPARADORES

Disparadores para criação do mapa:

Perguntas:

Por onde se entra em um mapa?

Que histórias e memórias possíveis esse mapa conta a partir dessas ações?

Mapa-corpo deriva

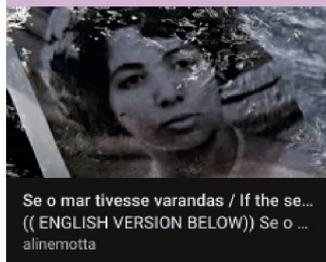
 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

"Se o mar tivesse varandas" Aline Motta

"Se o mar tivesse varandas a água teria gosto de terra a paisagem seria uma arquitetura e da praia daqui e da praia de lá teríamos a mesma vista Se o mar tivesse varandas as ondas passariam recolhendo testemunhos

e a memória de uma costa seria passada à outra chocando-se contra as rochas" - texto da autora retirado do site abaixo.



Se o mar tivesse varandas / If the se...
((ENGLISH VERSION BELOW)) Se o ...
alinemotta

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS



Cartografias - Iconoclasistas
Mapoteca Los diversos tipos de extra...
iconoclasistas

 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

"Cordões 30 km de linha estendida" Cildo Meireles

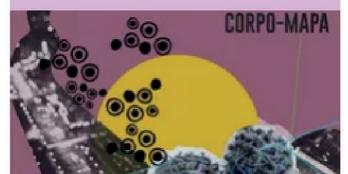


 Adicionar comentário

REFERÊNCIAS PRÁTICAS

Podcast "Des-embraquecendo a cidade" Coletiva Terra Preta. Episódio 02: Corpo-mapa.

"O Podcast "Des-embraquecendo a Cidade" é um lugar inventado a partir do desejo de cinco mulheres negras, residentes em Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, de burlar o distanciamento geográfico, para promover e celebrar o encontro. Emmily Leandro, Gabriela Gaia, Luciana Mayrink, Malu de Barros e Natalia Alves, são a coletiva Terra Preta, que dá forma e voz à esse exercício de criação de um território virtual, partilhado — que é tanto uma aposta política quanto estética -, tornado público agora, pela primeira vez."



#02 Corpo-Mapa
Listen to this episode from Des-embr...
spotify

 Adicionar comentário

Robs Alencar



Adicionar comentário



Adicionar comentário

Célia

"Leve a semente vai
Onde o vento leva
Gente pesa
Por mais que invente
Só vai onde pisa"



Adicionar comentário

Robs Alencar



Adicionar comentário

Link de acesso ao Padlet: <https://pt-br.padlet.com/elanascimentoarq/7jfqscm5r7s1xp74>

“Andarilho, mensageiro, comunicador, afeito à política. Senhor das contradições e dos caminhos, Exu anda com as palavras, anda nas palavras, anda pelas palavras, anda as palavras. Por viver (n)as palavras, como vive (n)as ruas, (n) as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramentas para fazer mundos, encontros, memória. A memória não é só feita de imagens, ela é erigida em palavras, que se modificam e modificam quem as ouve, quem as lê, quem as escreve.”

(NASCIMENTO, 1967, p.8)

ENCRUZILHADA, considerações finais

O que ainda vale a pena considerar ao final?

Como apresentar uma proposição cujo desafio não é o de dizer o que ela é, nem de dizer o que ela deve ser, mas de fazer pensar; e que não requer outra verificação senão esta: a forma como ela terá “desacelerado” os raciocínios cria a ocasião de uma sensibilidade um pouco diferente no que concerne aos problemas e situações que nos mobilizam?
(STENGERS, 2018, p.443)

Isabele Stengers inicia dessa forma o texto no qual ela discorrerá sobre o conceito de cosmopolítica. A sensação é de que o desafio que a autora narra no início desse texto, é também um pouco do que foi travado aqui, e certamente também enfrentado por outras autoras que trabalham proposições versadas no reenquadramento de epistemologias, na tomada de pontos de contato distintos para falar sobre aquilo que nos mobiliza. Seguindo o texto, a autora ainda narra percalços no desenvolvimento do conceito. Inicialmente desconhecida do sentido desenvolvido por Kant dos termo, ela coloca que a palavra;

está, portanto, na acepção que dei a ela, marcada por uma deficiência de partida. Uma deficiência que eu aceito porque, de toda forma, ela apenas acentua a questão que se coloca a todo “nome” dado a uma proposição, no momento mesmo em que esse nome é retomado: ainda que se trate de um verdadeiro neologismo, esse nome será sempre vulnerável, e é normal que seja assim. (STENGERS, 2018, p.444).

Imediatamente comecei a questionar e pensar sobre todas as fragilidades da palavra proposta e trabalhada durante minha pesquisa. Que deficiências seriam essas, além da vulnerabilidade constante de uso a serviço daquilo que proponho que ela negue, que devem ser aceitas? E que outras possibilidades ela pode trazer quando encarada enquanto pensamento de mundo? Foram esses questionamentos que me levaram a entendê-la enquanto possibilidade, enquanto caminho aberto, enquanto em si encruzilhada.

Encruzilhada é espaço de criação, de devir, de possibilidades, de atravessamentos, confluências e transformações. Existe aí a potência do que virá ao se virar uma esquina. Torna-se também potência

de mundo, na medida em que provoca os encontros inesperados, o esbarrão que pode friccionar o diferente e criar novas perspectivas de percepção, “as encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/ espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam” (RUFINO, 2016, p.3). A criação de formas de sociabilidade que propagam o saber da rua também pode ser encontrada na esquina. O bar da esquina, o tabuleiro da tia da esquina, a casa da esquina. E na encruzilhada, multiplicamos a potência do marcador espacial em ângulo reto por quatro. “Escutar a cidade e as vozes e corporeidades nas frestas”. Essa é a possibilidade da construção dos saberes entrecruzados, aqueles que são construídos na encruzilhada. Nas frestas, podemos confluir a diversidade de saberes subjugados ao que é canônico, transgredindo o que normatiza a partir da sua mistura com o que é plural, entendendo que “transgredilo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p.19).

Existe na filosofia africana da comunidade bakongo, grupo descendente do povo bantu que migrou para a área do centro-oeste africano, o cosmograma (dikenga) bakongo: uma mandala através da qual eles explicam sua compreensão sobre as dinâmicas do universo, regida pelo ciclo do sol e os quatro estágios da existência, ou seja, pelos ciclos do tempo: de forma abstrata, ele não possui nem começo nem fim, flui segundo seus próprios princípios. No nível concreto porém, são os acontecimento (dungu) que fazem com que ele seja perceptível²¹. Através do cosmograma, “podem-se extrair diversos princípios e leis que são de grande relevância para vida cotidiana numa comunidade kongo, haja visto o que nos lembra Fu Kiau (...): ‘nada na vida diária da sociedade Kongo está fora das suas práticas cosmológicas’”, o que nos leva a entender o cosmograma como uma “leitura cosmológica inscrita” (SANTOS, 2019, p.128).

O cosmograma (dikenga) é dividido inicialmente em dois mundos: o mundo físico e visível, e o mundo espiritual ou invisível, separados pela água, linha horizontal que representa o oceano e chamada de kalunga. Acima da linha de água (kalunga) estaria o mundo visível, enquanto abaixo dela o invisível ou espiritual. A partir dessa primeira divisão, são delimitadas os quatro estágios da vida, que vão desde a estruturação do ser, seu primeiro estágio antes do mundo físico (Musoni); o ser em si, seu nascimento (Kala); o estágio de amadurecimento e que demarca o ápice no mundo físico (Tukulal); e por fim um estágio final, de morte-vida, em que o ser atinge o ápice de existência

²¹ Fonte: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>, acesso em 16 de Março de 2021.

espiritual (Luvemba). Segundo Tiganá Santana Santos (2019):

No âmago da nossa presente proposta, o cosmograma kongo (Dikenga dia Kongo) pode ajudar-nos a delinear uma compreensão — assumidamente localizada numa determinada circunstância tradutória — quanto a traduzir sentenças em linguagem proverbial. Seguindo o que explica Fu-Kiau (2001a), há um primeiro estágio de ser, Musoni (a guardar o radical sona: registrar, gravar, ter a memória de), que não se dá a ver ao ku nseke (mundo físico). Musoni é, em linhas gerais, não ser ainda físico, tangível. Kala, que vem a significar, literalmente, ser (em sua acepção principalmente verbal), corporifica o estágio em que este ser como ação torna-se ente “visível”. Num terceiro estágio, encontramos Tukula (do verbo kula: crescer, amadurecer, desenvolver [-se]) e as coisas e situações em seu estado de zênite, de mais ativa proficuidade, de ação propriamente dita. Por fim, Luvemba vem a ser o estágio de desintegração física, o morrer, o findar-começar, as grandes transmutações das coisas que são, ou seja, o desintegrar-se da dimensão tangível e ir a um plano insondável. (SANTOS, 2019, p.128-129)

O ápice do mundo físico e amadurecimento (Tukula) e o ápice do mundo espiritual (Luvemba), formam uma outra linha, dessa vez vertical, que também representa os ápices do ciclo solar. O sol nasce, atinge seu ápice, e declina para sumir na linha d’água e adentrar no mundo do não visível. Essa linha pode também ser interpretada como a coluna vertebral. As duas linhas, a kalunga e a linha vertical, formam uma cruz que, longe dos significados atribuídos pelo cristianismo, demarca os quatro estágios do cosmograma, significando o trânsito e transformação ao longo do círculo do cosmograma. A cruz representada no cosmograma também pode nos remeter a transmutação e transformação, as possibilidades de existência ao longo do ciclo contínuo de vida-morte-vida. O encontro entre as duas linhas demarca um centro irradiador entre o visível e o invisível, o trânsito entre vida e morte, a conexão entre mundo dos vivos e dos mortos.

Podemos perceber aqui a potência de significação que a encruzilhada possui. Seja no seu desenho em formato de cruz, seja na sua correspondência no espaço da cidade, ela representa vivência espacializada de formas de entender o mundo. É conceito operativo, capaz de trazer possibilidades de entendimento acerca das dinâmicas de existência. Segundo Leda Maria Martins (2007), encruzilhada é entendida como conceito operador, onde a interseção e confluência de saberes e práticas, constitui tanto o pensamento como ação, cruzamento e reconstituição dos marcadores simbólicos culturais construídos na diáspora. Como conceito, podemos também dizer que nela se pratica a possibilidade de ação a partir de uma perspectiva trans-

disciplinar, azeitando inclusive a ideia de cruzamento de saberes, seja o saber constituído a partir de um pensamento filosófico produzido institucionalmente, ou a partir de um pensamento filosófico cultural. O confronto dos registros de pensamento e trânsitos culturais aqui propostos são vistos como molas propulsoras a uma agir decolonial, a uma possibilidade de atuação a partir do entendimento de que as fronteiras aqui não servem apenas para delimitar, mas são em si lugares de criação, que não precisam necessariamente ser precisas, pelo contrário, quanto mais borradas, maior a efervescência criativa e reflexiva. As fronteiras aqui são tidas como as próprias encruzilhadas.

O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diversos. A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e decentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagem e discursos, a encruzilhada como lugar terceiro, é geratriz de produção signíca e diversificada e, portanto, de sentidos. (MARTINS, 2007, p.28)

Na religiosidade de matriz africana²², encruzilhada também é espaço designado ao Orixá²³ Exú, aquele que cuida dos caminhos, da comunicação e das relações entre o Àiyé (terra, ou mundo físico) e o Orun (mundo espiritual). Senhor das passagens, Exú esteve presente desde a criação do mundo: no ritual e na vida, nada se começa ou termina sem ele. Como senhor da linguagem e da comunicação, a ele é remetida a encruzilhada como locus de ação. A Exú também é

.....
²² É importante destacar também, que não há uma correspondência direta com a estruturação da religiosidade afrodiáspórica brasileira e daquela praticadas hoje no continente Africano. Segundo Suely Carneiro e Criatiane Cury (2014), a religiosidade hoje praticada em solo brasileiro é resultante do processo de resistência e constatação de esforço de um povo que tenta equacionar sua visão de mundo frente ao processo de escravização. Os terreiros são espaços de resistência e reinvenção, tentativa de sobrevivência cultural e étnica, onde se entrecruza saberes conservados através da diáspora, trazidos de África, com táticas de sobrevivência desenvolvidas em solo brasileiro ao longo dos anos.

²³ Nas religiões de matriz africana, os Orixás são deuses do panteão lorubá, representam forças elementais de criação do universo, são “uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (VERGER, 2002, p.4). Além de forças da natureza, sua concepção mítica representa também um papel na divisão social e sexual do trabalho, fazendo com que cada

designado o princípio de existência, “dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema mundo” (RUFINO, 2016, p.2). Tudo que é relacionado às trocas, a imprevisibilidade, à possibilidade e ao ato criativo, é da alçada de Exú: ele é “o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar.” (SANTOS apud Martins, 2017, p.27).

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos. Lá, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas interseccionais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber. (RUFINO, 2016, p.3)

A ideia de caminho único, seja de caminhar ou pensamento, é, como dizem os autores, esculhambada: a pluralidade passa a ser guia, onde a diversidade de possibilidades não se constitui a partir da anulação de uma em prol de outra, pelo contrário, potencializam-se. O conhecimento é construído a partir da espiral de caminhos produzida na encruzilhada, permeado pela multiplicidade de existências, saberes e práticas.

Para buscar entender a princípio os contornos das atribuições ligadas a Exú, recorro à textualidade oral e na “oralitura da memória”²⁴ (MARTINS, 2017, p.28) da diáspora africana na qual o conhecimento sobre Exú foi versado. Existe um itán (histórias pertencentes à tradição oral africana), sobre Exú e as cabaças. No itán, conta-se que são oferecidas a Exú duas cabaças, e que ele deve escolher entre uma delas: uma contém o poder da ordem, da objetividade, do que estrutura. Na segundo, o caos, o mal, a desordem. “Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra o

.....
um deles possua características emocionais, de temperamento e de ordem sexual. (CARNEIRO; CURY, 1994).

²⁴ Oralitura é o termo que a pesquisadora Leda Martins relaciona a “performance que irá trazer à baila mitos e saberes constituintes do arcabouço cultural de um determinado coletivo.” (SILVA, p.2) Tal processo é desvelado pela sabedoria oral transmitida e ressignificada, que interliga os dois continentes África e Brasil, assim como os tempos. Não atua necessariamente em uma estrutura de escrita, mas em sua estruturação enquanto literatura oral, traço estilístico de uma cultura.

que nunca será dito.”. Exú pediu uma terceira cabaça, abriu as duas outras, e misturou o pó das duas na terceira. “Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível, e o que não se vê pode ser presença. (...) A terceira cabaça é o inesperado: nela mora a cultura.” (SIMAS, 2020, p.106). E é dessa mistura que se faz o saber que se praticada no que é encruzilhada, na mistura entre aquilo que é canônico e que é popular, nos saberes construídos institucionalmente e naqueles praticados e inventados no encatamento da vida cotidiana e nas práticas da rua. Na experiência do espaço/tempo, no corpo que percebe o espaço e cria espacialidades, ele se torna potência de espaços, a partir do movimento.

Ao falar de Exú, podemos e devemos falar também de Pombagira: senhora da encruzilhada e da “máquina desejante” que somos em sua profundidade. Entidade presente especificamente nos cultos afro-brasileiros, sua existência significa um marcador social importante na luta contra a cultura patriarcal. É importante destacar que, para além das figuras dos Orixás, nas diversas culturas afrodiáspóricas temos como basilar o culto aos ancestrais. Em alguns cultos os espíritos ancestrais são chamados de Orixás ou Entidades, em outros podem ser nomeados como Nkísi ou Voduns, e “representam historicamente uma forma de resistência cultural e de coesão social (...) Nas culturas afrodiáspóricas o outro pode ser reverenciado, tornado divindade para que meu mundo possa sobreviver e prosperar em terras ainda não conhecidas.” (CARVALHO et al, 2019, p.7). O ancestral nessas culturas retorna seu contato com os vivos, para garantir a sobrevivência e prosperidade do grupo, através da guiança moral, ética, social e espiritual.

Antigamente conhecidas como “Exú Mulher”, seu comportamento transgride os padrões morais brancos, patriarcais e heteronormativo, o que fazia com que cavalos²⁵ homens não se dispusessem a incorporar Pombagiras. Elas “assumem um padrão moral desviante da moral embranquecida, gozando de uma liberdade ilimitada.” (CARVALHO et al, 2019, p.11), representando um possível resgate a características das Orixás femininas abrandadas ou silenciadas.

.....
²⁵ Usa-se hoje a palavra médium para designar aqueles que, dentro dos terreiros, são responsáveis pelo processo de incorporação dos espíritos. Essas pessoas ainda recebem as nomenclaturas de cavalos ou burros, fazendo referência a disposição de seu corpo e seu campo espiritual para receber tais espíritos que, através de seus cavalos encarnados, podem transmitir mensagem e realizar rituais. Nessas religiões, **o corpo é veículo de comunicação, é santuário de manifestação da ancestralidade.**

Estamos em um constante processo de construção de conexões e pontes, não há interior hermético, há fluxos que se relacionam e que nos atravessam assim como a energia que dá movimento a uma engrenagem. Segundo Sanches (2008), Deleuze e Guattari utilizam o conceito de máquina para falar dos processos de composição do ser, a partir de uma ideia de que “na produção de real e realidade somente há maquinações” (p.35). Somos máquinas que desejam²⁶, produzimos formas de existir a partir desses fluxos que nos atravessam, como em máquinas que são construídas a partir de sobreposição de peças, de fragmentos, circuitos, fagulhas. Moldados por uma máquina maior, a máquina social, somos muitas vezes limitados nesse processo de construção, sendo constantemente interpretados e encaixados a partir de determinados padrões. O desejo não se quer representado, se quer expandido, criando possibilidades. Pombagira é a senhora do desejo, daquilo que se quer expressão para além dos padrões. Ela é senhora da encruzilhada, e não poderia ser diferente. Ela é o feminino em potencia de revolução, de luta social e conexão com ancestralidade. É um arquétipo que trabalha forças que são sufocadas pelo domínio do sistema social patriarcal, machista e homofóbico.

É importante também acentuar que a encruzilhada aqui não é metáfora. É forma de ver existir no mundo, é “operador conceitual”, é possibilidade de tecer saberes pautados em cosmovisões diferentes daquelas hegemônicas, decolonizando a produção do pensamento. O saber fronteiriço, construído nas zonas difusas entre disciplinas e na prática diária da cidade, me interessa assim como a reverberação de um corpo feminino em experiência de mundo. E por isso é importante compreender a encruzilhada como “boca do mundo”, como “saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos.” (RUFINO, 2019, p.12)

Interessa-me as espacialidades do cotidiano, vulgares e mal-acabadas. Simas (2013) fala das pedrinhas miudinhas, daquelas figuras e lugares do cotidiano que nunca figurarão os livros clássicos de história, mas que constroem diariamente as micro histórias, as políticas do encontro entre grupos, os processos de identificação e existência. Ao

.....
²⁶ Segundo Sanches (2008): “quando Deleuze e Guattari utilizam o termo máquina, a intenção é subverter o sentido adquirido com as teses mecanicistas, a fim de elaborar uma maquinaria que não só representa o funcionamento do ser humano e da natureza, mas que produz incessantemente.” (p.36), ou seja, os autores não diferenciam natural e maquínico como campos opostos, pelo contrário, encaram a máquina como conceito que sintetiza as formulações do ser fora de processos de internalizações, mas de fluxos e composições a partir das experiências e dos demais sistemas que nos cercam.

olhar para as “pedrinhas miudinhas”, o autor exemplifica o significado dessas espacialidades:

É aí que localizo, na minha cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o espaço de resistência a esses padrões uniformes do mundo global: o botequim. Ele, o velho boteco, o pé sujo, é a ágora carioca. O botequim é o país onde não há grifes, não há o corpo-máquina, o corpo em si mesmo, a vitrine, o mercado pairando como um deus a exigir que se cumpram seus rituais. O boteco é a casa do mau gosto, do disforme, do arrotado, da barriga indecente, da grosseria, do afeto, da gentileza, da proximidade, do debate, da exposição das fraquezas, da dor de corno, da festa do novo amor, da comemoração do gol, do exercício, enfim, de uma forma de cidadania muito peculiar. (...) A luta pelo boteco é a possibilidade de manter viva a crença na praça popular, espaço de geração de ideias e utopias – fundadas na sabedoria dos que têm pouco e precisam inventar a vida – que possam nos regenerar da falência de uma (des)humanidade que se limita a sonhar com o tênis novo e o corpo moldado, não como conquista da saúde, mas como simples egolatria incrementada com bombas e anabolizantes cavalares. (SIMAS, 2013, p.24)

Espaço da criação de uma cultura da rua e da vida em experiência cotidiana, o boteco para o autor representa espaço de sociabilidades do famigerado “cidadão ordinário da cidade” (JACQUES, 2010). As presenças que povoam esse lugar patrimonial da vida cotidiana nos falam sobre a cidade que se vive, sobre os corpos que labutam e inventam suas existências diariamente. As tecnologias construtivas dos corpos em experiência, narram cidade, sendo locus de percepção sobre a vida urbana.

Ali, no velho boteco, entre garrafas vazias, chinelos de dedo, copos americanos, pratos feitos e petiscos gordurosos, no mar de barrigas indecentes, onde São Jorge é o protetor e mercado é só a feira da esquina, a vida resiste aos desmandos da uniformização e o Homem é restituído ao que há de mais valente e humano na sua trajetória – a capacidade de sonhar seus delírios, festejar e afogar suas dores nas ampolas geladas feito cu de foca. É onde a alma da cidade grita a resistência. (SIMAS, 2013, p.25)

Pensar no espaço da cidade que o corpo faz é pensar nas pedrinhas miudinhas, pensar no saber construído na encruzilhada, atravessado pelos fluxos visíveis e invisíveis, sejam eles os processos de mercantilização do espaço e da própria vida, sejam os afetos e as políticas gestadas nos encontros, ou micropolíticas. A sabença da rua, construída através da invenção de formas de existir, é a sabedoria que objetivo usar para esculhambar e encantar o canônico que

aprendi. Cruzar referências, contrapor Foucault com Exú e Pombagira: gestar experiências de cidade na encruzilhada onde de tudo se come. Acredito também que a arte se caracteriza como locus escolhido para esse processo, pois além de representar em si a grande encruzilhada do mundo (objetivo e invisível), ela é processo de cura. Cura de subjetividades alquebradas pelo sistema de controle neoliberal, cura política, social e coletiva, a partir do momento que opera a transformação e convida a reflexão e enunciação daqueles silenciados por esse sistema.

Entendendo o pensamento colonial como a reprodução de lógicas e violências utilizadas no processo de dominação, o pensar a partir da encruzilhada operado por Luiz Rufino, é adotado aqui como uma tentativa de lançar mão de um olhar decolonial sobre a arquitetura, sobre as formas do fazer, sobre as práticas, sobre o espaço e o corpo. Segundo o autor, o colonialismo está ligado “a condição da América Latina submetida às raízes mais profundas do sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder” (RUFINO, 2019, p.20). No intuito de caminhar em busca de um pensar decolonial, o desafio imposto aqui é o de construir conhecimento a partir de outras visões de mundo, que escapam ao funil eurocêntrico, tão presente na minha formação como arquiteta e urbanista.

Nesse processo, entender também que esse olhar não trata apenas de processos estéticos, de características físicas que catalogam e classificam arquiteturas, foi de extrema importância, indo de encontro ao que a pesquisadora e professora Andrea Moassab coloca:

Tendo a achar, hoje em dia, tratar-se muito mais de uma perspectiva decolonial em arquitetura... Minha preocupação é que falar em “arquitetura decolonial” possa redundar na busca por atributos físicos ou estéticos na arquitetura a fim de catalogá-la como “decolonial”. A tarefa a ser feita me parece ser mais complexa do que isso, é uma revisão historiográfica e epistemológica da arquitetura, do urbanismo, do paisagismo, sob esta perspectiva, que devem levar a resultados espaciais distintos, mas não necessariamente. O decolonial está no método, no processo projetivo, no ato de levar em consideração práticas tais como dormir em rede ou cozinhar em fornos comunitários, por exemplo, revendo toda a organização espacial da moradia, naturalizada a partir da casa burguesa do século XIX – quer dizer, da casa urbana branca burguesa e ainda androcentrada e adultocentrada... Não será interessante que o decolonial vire um “estilo”, como a gente vem observando reincidentemente na história da arquitetura. Por isto, estou preferindo tratar de uma perspectiva decolonial em arquitetura. (MOASSAB, 2020, p.37)

O foco de ação, não só da pesquisa, mas das próprias urbgrafias propostas, está mais conectado ao ato de repensar processos do que ferramentas. O que quero dizer com isso? Que não se pretende aqui um questionamento das ferramentas utilizadas, mas do processo de utilização, assim como do posicionamento físico e político de quem as usa. Proponho desenhar na encruzilhada e entender os fluxos que atravessam esse desenho a partir do lugar em que o corpo atua. Não desejo proclamar a renúncia à planta baixa, ao render, morte a nanquim ou ao plano diretor²⁷. Porém, é necessário lembrar de que são ferramentas de gestão e organização, e que o processo de projeto e de pensamento sobre o espaço envolve muito mais coisas que orbitam entre o material, o virtual e o invisível. Nesse sentido, entendo que urbgrafias também são projetos que propõem outro uso das ferramentas, ou até a investigação de outras formas de desenhar e compreender as dinâmicas e os movimentos dos corpos no espaço. Como Guitérrez Borrero (2020) coloca sobre o design, entender os fluxos que atravessam o desenho e projeto concebido em processos transdisciplinares, interculturais e demais, é também entender formas de construção do conhecimento e de existências.

Adiantar processos criativos pluriversais, interculturais e interdesenhais poderia fazer com que os designers rompessem o cerco moderno e cartesiano para perceber que, quando se trata de materialidades avaliadas a partir de mundos superpostos, o que está em questão não é somente o encontro de epistemologias (modos de saber), mas também o encontro de ontologias (formas de ser). (GUTIÉRREZ BORRERO, 2020, p.79)

O corpo é também a encruzilhada. Dos saberes, das práticas, da experiência, dos desejos. Olhar o corpo na encruzilhada é olhar a corporeidade construída no cotidiano, da mistura experienciada entre o canônico e o vulgar. Quando proponho a potência da encruzilhada para falar de Urbgrafias, proponho pensar a episteme do espaço a partir desse corpo que faz cidade cotidianamente, que experiencia o espaço e espacializa o movimento. Que cria territórios a partir da reflexão sobre cidade atravessada pela arte, que aí consegue captar o que não encontra eco no dizível, que consegue ser a terceira cabaça. Ao mesmo tempo, a partir do momento em que é experimentado, consegue se fazer linguagem. Urbgrafias não tratam de métodos. Trata de

.....

²⁷ Sobre o assunto, recomendo a leitura do artigo “Não existe arquitetura decolonial porque não existe ensino de arquitetura decolonial porque não existe arquitetura decolonial”, da professora e pesquisadora Ana Paula Baltazar, publicado no número 15 da Revista Redobra.

olhares, de possibilidades. De transgredir o fazer normalizado, instaurando outras lentes de observação. Trata-se do saber que meu corpo constrói cotidianamente quando se coloca na encruzilhada e se deixa atravessar pelos fluxos, pelas potências, pelas presenças e encontros.

E vamos encantar a rua. Repensar o espaço de fora como espaço do ser e do existir. Como possibilidade de (r)existência em coletivo, resgate da alegria como forma de luta e reconhecimento. Esse olhar para a rua inverte a lógica posta, em que o espaço da casa e do privado é seguro, enquanto o espaço externo é território do perigo. Precisamos desterritorializar o perigo que fizemos habitar a rua, para entendê-la como espaço do sagrado, do encanto e da luta. Como lugar das macumbarias que estruturam cosmovisões de existir, do arriamento de oferendas e do chão banhado de cachaça. Decolonizar a rua é também descolonizar corpos amordaçados por uma lógica opressora, a quem mais interessa subjugar ao invés de libertar.

Laroyê!



BIBLIOGRAFIA

BOLTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. **A Nostalgia do Corpo: A Construção do Corpo na Obra de Lygia Clark**. In: Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História – Tempos de Transição. Ponta Grossa, Paraná, 2018. Disponível em: <<http://www.encontro2018.pr.anpuh.org/simposio/anaiscomplementares>>

CARVALHO, Dirce Helena Benevides. **O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador**. In: Revista Moringa, vol. 2, n.2, jul./dez., João Pessoa, 2011, p.131-142.

_____. **Lygia Clark o vôo para o espaço real – do bi para o tridimensional**. Dissertação. 127f. Programa de Pós- Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.

CARVALHO, Heloísa; GALINDO, Dolores; LOPES, Mariana; FERNANDES, Saulo e PARRA-VALENCIA, Lilliana (2019). **Pomba-giras: contribuições para afrocentrar a Psicologia**. Quaderns de Psicologia, 21(2), e1466. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1466>.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. **O poder feminino no culto aos Orixás**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). Guerreiras da Natureza – mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2014.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____. **Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **Breviário Sobre o Corpo**. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20119>>, acesso em 24 de Dezembro de 2019.

_____. **Lygia Clark**. Introdução Manuel J. Borja-Villel; texto Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Ferreira Gullar. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. 364 p., il. p&b.

_____. **Lygia Clark**. Curadoria Paulo Herkenhoff; texto Paulo Herkenhoff. São Paulo: MAM, 1999. 68 p., s. il.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ESCOBAR, A. e VERÍSSIMO, C. Arturo Escobar. **Projeto/ar como a cura da vida** (entrevista). Redobra, n. 15, ano 6, p.51-58, 2020.

FARRÉS DELGADO, Y., CUNHA, G.R. e NAME, L. **Yasser Farrés Delgado: por um diálogo latino-americano sobre colonialidade, arquitetura e urbanismo** (entrevista). Redobra, n. 15, ano 6, p. 87-107, 2020.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performático**. In: Revista Urdimento

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. In: Revista LUME, n.4, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIZZO, Iazana. **A urgência ética e política de incorporar às práticas urbanísticas a idade expressiva**. Disponível em: < <http://www.3margem.com.br/conteudo/2017/2/14/a-urgncia-tica-e-poltica-de-incorporar-s-prticas-urbansticas-a-cidade-expressiva>>, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade**. In: Revista Arqtexto, nº 7, p.16-25. UFRGS: 2005. Disponível em: < https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>

_____. **Zonas de Tensão: Em busca de micro-resistências urbanas**. In: Corpocidade: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____. **Notas fugidias sobre nossa herança antropófaga**. Redobra, n. 15, ano 6, p. 111-120, 2020.

KRAUSS, Rosalind. A **Escultura no Campo Ampliado**. Disponível em: < https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>, acesso em 13 de outubro de 2018.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. In: Revista Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, Florianópolis, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>, acesso em: 26 de setembro de 2017.

MACHADO, João Carlos. Quando é Cenografia? In: Revista Cena, n.30, p.61-72, Porto Alegre, 2020.

MATIAS, Virgínia Coeli Bueno de Queiroz. **A transversalidade e a construção de novas subjetividades pelo currículo escolar**. In: Revista Currículos Sem Fronteiras, vol. 8, nº 1, p. 62 – 75, Jan/Jul, 2008. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/art_v8_n1.htm, acesso em: 12 de Março de 2017.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial**. Tese. 250f. Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2009.

MIRANDA, Juliana Torres de. **A relação entre teoria e prática na arquitetura e seu ensino: teoria reflexiva e projeto experimental**. In: PROJÉTAR 2005 – II Seminário Sobre Ensino e Projeto de Arquitetura, 2., 2005, Rio de Janeiro. Anais Projetar 2005, sessão 1 – Ensino de Projeto, Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2005.

MOASSAB AB, A., RUGERI, M.R., FREITEZ CARRILLO, O. e NAME, L. Andréia Moassab: **Arquitetura, gênero e raça** (entrevista). Redobra, n. 15, ano 6, p. 19-50, 2020.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **Cidade passo: conversação entre arte, design e etnografia**. Dissertação. 111f. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017.

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. **URBGRAFIAS: conceitos para experimentação da cidade a partir de micropolíticas e singularidades**. Dissertação. 160f. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2018.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. **Prefácio: Exuzinhando a Memória**. In: SILVA, Cidinha da. Um Exú em Nova York. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

ORLANDI, Eni P. **N/o limiar da cidade**. In: Revista Rua, número especial, p. 7-19, Campinas: 1999.

PALLAMIN, Vera. **Agenciamentos: Performatividades e Visibilidades**. In: Corpocidade: Gestos Urbanos. Org. Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques. Salvador: EDUFBA, 2017.

_____. **Bom Retiro – 958 metros: a contrapelo na cidade.** In: Revista Sala Preta - Dossiê Bom Retiro: 958 metros – O acontecimento: olhares sobre o Vertigem, vol. 12, n. 2, 2012, p. 218-222.

PELLEJERO, Eduardo. **Contingência, solidão e interrupção: ideias isoladas sobre um tempo com o qual não contávamos.** Disponível em: <https://n-1edicoes.org/029>

_____. **Dos dispositivos de poder ao agenciamento da resistência.** In: Revista ComCiência, nº 98, Campinas, 2008, disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=35&id=419>>

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. **Complexidade, transdisciplinaridade e produção de subjetividade.** In: Tânia Mara Galli Fonseca; Patrícia Gomes Kirst (Org.). Cartografias e devires. A construção do presente. Porto Alegre, 2003, v. 1, p. 81-89

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Os Imaginários da Mostra dos Países e Regiões, PQ 2019: Materialidade, precariedade e performance.** In: Revista Cena, n.30, p.17-30, Porto Alegre, 2020.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar.** Tese. 269f. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desenho.** Porto Alegre; Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

_____. **Espaços de Teko Porã.** 2018. Disponível em: < <https://ofora.org/acoes/espacos-de-teko-pora>>. Acesso: 20 de Maio de 2020.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno em Lygia Clark.** In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

_____. **Por um estado da arte: a atualidade de Lygia Clark.** In: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

_____. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea.** In: Proje-

to História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História PUC-SP, São Paulo, 2002, p. 43-54.

_____. **Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.** In: Cadernos de Subjetividade v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RIBAS, Cristina. **Complexidade, Cartografia de.** In: Revista Indisciplinar, vol. 2, nº 3, UFMG, 2016. Disponível em: < <http://blog.indisciplinar.com/sobre-a-revista-2/>>.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANCHES, Aline. **Máquinas, corpo sem órgãos e pulsões: um diálogo entre O Anti-Édipo de Deleuze e Guattari e a metapsicologia freudiana.** Dissertação. 128f. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade de São Carlos. São Carlos: 2008.

SANTOS, Akiko. **Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido.** In: Revista Brasileira de Educação. Volume 13, número 37, jan/abr, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issueto-c&pid=1413-247820080001>.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** Tese. 234f. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

_____. **Pedrinhas Miudinhas: Ensaio sobre ruas, aldeias e terreiros.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SILVA, Priscila da. **Dispositivo; um conceito, uma estratégia.** In: Revista Profanações, ano 1, n.2, jul/dez, 2014, p.144-158.

SILVA, Pedro Henrique Souza. **Entre a mensagem e a comunicação: A “oralitura” de**

Mãe Beata de Yemonjá. Disponível em: < <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/590-entre-a-mensagem-e-a-comunicacao-a-oralitura-de-mae-beata-de-yemonja-pedro-henrique-souza-da-silva>> Acesso em 15 de Março de 2021.

SPERLING, David. **Corpo+Arte=Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark.** In: Revista Concinnitas, vol. 1, nº16, Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

TAKÚA, Cristiane. **Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio.** In: Revista Rebento, n. 9, 2018, p.5-8.

VAINER, Carlos B. **Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano.** In: ARANTES, Otília.; MARICATO, Ermínia. e VAINER, Carlos B. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2011.

VELLOSO, Monica Pimenta. **As Tias Baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.** In: Revista Estudos Históricos, vol. 3, n.6, Rio de Janeiro: 1990, p. 207-228.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea.** Tese. 262f. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2012.

