

COBOGO ESO
ESCRITA CO
TA COBOGÓ
RITA COBOC
ESCRITA COB
COBOGÓ ESO

Escrita Cobogó

Invenção de Si,
Cidades e
UniverCidades

ORGANIZADORES:

Deisimer Gorczevski
João Miguel Araújo Lima
Bruna Luyza Forte Lima Oliveira
Aline Mourão Albuquerque

ESCRITA COBOGÓ

Invenção de Si, Cidades e UniverCidades

ISBN: 978-85-64049-64-2

Organização: Deisimer Gorczevski, João Miguel Araújo Lima,
Bruna Luyza Forte Lima Oliveira e Aline Mourão Albuquerque

Revisão: Guilherme Borges

Projeto gráfico, diagramação e arte da capa: Raul Soagi

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Escrita cobogó [livro eletrônico]: invenção de si, cidades e UniverCidades / organização Deisimer Gorczevski...[et al.]. -- Santa Maria, RS : UFSM, Ed. PPGART, 2024.

Vários autores.

Outros organizadores: João Miguel Araújo Lima, Bruna Luyza Forte Lima Oliveira, Aline Mourão Albuquerque.

ISBN 978-85-64049-64-2

1. Artes 2. Escrita 3. Textos – Coletâneas 4. Arquitetura I. Gorczevski, Deisimer. II. Lima, João Miguel Araújo. III. Oliveira, Bruna Luyza Forte Lima. IV. Albuquerque, Aline Mourão.

24-026849

CDD-B869.98

Índices para catálogo sistemático:

1. Textos : Coletâneas : Literatura brasileira B869.98

Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB 8/8415

Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.

PPGART
editora

Centro de Artes e Letras

Av. Roraima 1000, prédio 40, sala 1324

Bairro Camobi | Santa Maria / RS

(55) 3220-9484 | editorappgart@ufsm.br | www.ufsm.br/editoras/editorappgart

Esta publicação foi feita com o apoio financeiro do edital CAPES PDPG-CONSOLIDACAO, recebido pelo LAMUR por meio do PPGArtes | UFC.

Realização:



Apoio:



Universidade Federal de Santa Maria

Reitor: Luciano Schuch

Vice-reitora: Martha Bohrer Adaime

Centro de Artes e Letras

Diretor: Claudio Antonio Esteves

Vice-diretora: Cristiane Fuzer

Comissão Editorial PPGART

Diretora: Darci Raquel Fonseca

Vice-diretora: Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Conselho Técnico-administrativo**Coordenação de edição**

Coordenação de edição

Altamir Moreira

Helga Correa

Coordenação de administração

Secretaria: Camila Linhati Bitencourt

Financeiro: Daiani Saul da Luz

Conselho Editorial

Andréia Machado Oliveira
Darci Raquel Fonseca
Gisela Reis Biancalana
Karine Gomes Perez Vieira
Nara Cristina Santos

Rebeca Lenize Stumm
Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
Rosa Maria Blanca Cedillo
Camila Linhati Bitencourt

Conselho Técnico-científico

Bernardo Baldisserotto (UFSM)
Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)
Cleomar de Souza Rocha (UFG)
Eduarda Azevedo Gonçalves (UFPEL)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UNB)
Giselle Beiguelman (USP)
Helena Araújo Rodrigues Kanaan (UFRGS)
João Fernando Igansi Nunes (UFPEL)
José Afonso Medeiros Souza (UFPA)
Marcel Henrique Marcondes Sari (UFSM)
Maria Rosa Chitolina (UFSM)
Maria Beatriz de Medeiros (UNB)
Maria Luisa Távora (UFRJ)
Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)
Mariela Yeregui (Argentina, UNTREF)

Milton Terumitsu Sogabe (UNESP)
Paula Cristina Somenzari Almozara (PUC/
Campinas)
Paula Viviane Ramos (UFRGS)
Paulo Bernardino Bastos (Pt, Univ. Aveiro)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)
Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira (UFRGS)
Rachel Zuanon Dias (UAM)
Regina Melim Cunha Vieira (UDESC)
Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro (UNESP)
Ricardo Barreto Biriba (UFBA)
Sandra Makowiecky (UDESC)
Sandra Terezinha Rey (UFRGS)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

Apresentação

Convite às escritas cobogó

DEISIMER GORCZEVSKI E JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA

10

Escrever Com

Escrita Cobogó, Escrita Com, Escrita Coletiva

DEISIMER GORCZEVSKI, BRUNA LUYZA FORTE LIMA OLIVEIRA E ALINE MOURÃO ALBUQUERQUE

34

Ir em direção à outra – cartas-diário, desenhos e deslocamentos

ALICE DOTE E RAISA CHRISTINA

54

Poéticas de si, poéticas do mundo

NATALIE LOPES, BEATRIZ NOGUEIRA E LEANDRO COSTA

74

Laboratório de si: experiências com escrita de si

NIZE MARIA CAMPOS PELLANDA E IEDA MARIA CASSULI BIANCHINI

96

Escrever com Cidades | Escrever Cidades Com

Escrever cidades com indícios sensíveis

ALEKSANDRA HOLANDA, ANNA CAROLINE OUTONO, JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA,
JÚLIA MOREIRA RIBEIRO E RAUL SOAGI

124

Você ainda pode sonhar? Entre imagens-luz-brancas e os sonhos como vaga-lumes

ÉDIO RANIERE, LUCIANO BEDIN, LAURA BARCELLOS PUJOL DE SOUZA,
RENATA PERES E FERNANDA LOPES FETTER

142

“Eu saí do planeta. Tô procurando outro”: infância, criação e a resistência do brincar em “Trincheira”

MARCOS RIBEIRO DE MELO, MÍCHELE DE FREITAS FARIA DE VASCONCELOS
E SANDRA RAQUEL SANTOS DE OLIVEIRA

156

**Cinema, reterritorialização e insurgência:
*Los Silencios e Era o Hotel Cambridge***

RAFA BECK E ANA ÂNGELA FARIAS

180

AGITPROP - Instalação coletiva em movimento

ALINE MOURÃO ALBUQUERQUE E BRUNO RIBEIRO SPOTE

204

Escrípturas com os Vazios Urbanos

FRANCISCO MOURA E RÓMULO SANTOS

216

Escrever com UniverCidades | Escrever UniverCidades Com

SoprAr e InVentAr - processos de criação com sons e palavras

DEISIMER GORCZEVSKI E LARYCE RHACHEL MARTINS

242

**Superfícies imaginadas e o processo de construção
do filme *Não é exatamente amor***

JANAÍNA SANTOS VASCONCELOS E MARIA BEATRIZ COLUCCI

264

**Enredando tramas da urbe:
cartografias de perspectivações das cidades**

LUIS ARTUR COSTA, SIMONE MAINIERI PAULON, DANIELA MENDES CIDADE E FERNANDO FUÃO

288

Entre imagens e ações urbanas: fluxos de uma memória coletiva

DANIELA MENDES CIDADE, EBER MARZULO E MARIA CECÍLIA PEREIRA DA ROCHA

312

Autores

334

L AS ESCRITAS C
CRITAS COBOGÓ C
AS COBOGÓ CON
ESCRITAS COBOG
BOGÓ CONVITE À
Ó CONVITE ÀS ES
RITAS COBOGÓ C
S COBOGÓ CONV
VITE ÀS ESCRITAS
ESCRITAS COBO

COBOGÓ CONVITE
CONVITE ÀS ESCRITAS
VITE ÀS ESCRITAS
Ó CONVITE ÀS ESCRITAS
ÀS ESCRITAS COBOGÓ
ESCRITAS COBOGÓ
CONVITE ÀS ESCRITAS
VITE ÀS ESCRITAS
COBOGÓ CONVITE
Ó CONVITE ÀS ESCRITAS

Há ecos por toda parte. Há presenças por toda parte. Há uma troca bastante admirável entre ocos e saliências, espaços cheios e vazios, explosões e respostas.¹

Escrita cobogó é uma proposição que reúne escrituras coletivas, poéticas e políticas com as muitas cidades e universidades com as quais convivemos e inventamos territórios existências sensíveis — atentos, atentas, atentes às singularidades e agenciamentos entre arte, cidade e vida — em práticas que movem o pesquisar e escrever colaborativo e transdisciplinar.

As artes e a universidade percorrem espaços do fazer cotidiano e da convivência com as ruas, praças, becos, esquinas, casas, construções abandonadas e áreas verdes – espaços não convencionais das artes. Movimentar as artes e a universidade com o cotidiano demanda a invenção de modos de fazer|saber. Um dos desafios desta proposição é pensar acerca das especificidades da escrita coletiva e inventiva, de como ela nos solicita protocolos distintos de pesquisar, sentir, pensar, olhar, tatear e inventar mundo(s).

O Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC) opera em duas linhas de pesquisa, priorizando as temáticas que envolvem processo de criação em artes, micropolíticas urbanas e pesquisa e docência em artes, ciências e filosofia. Propõe inventar modos de viver e conviver com as cidades e ativar experiências estéticas e afetivas, tensionando limites e aproximações entre territórios geopolíticos e existenciais, que têm o caminhar como um de seus movimentos.²

Pesquisar, intervir e inventar com as cidades, tal como propomos enquanto LAMUR, são atividades que ganham fôlego com os verbos estranhar, conversar e conviver como ações que constituem possibilidades de conhecer e “pesquisar com”. Buscamos experimentar a universidade na aventura de conversar com as artes e os agenciamentos que criam encontros e vizinhança, impulsionando os fluxos de saberes e fazeres no sentido de tecer Univer|Cidades.

Dialogando com Isabelle Stengers (2022, p. 26), reconhecemos que (re)inventar a cidade - e, no nosso caso, as Univer|Cidades - é “um processo eminentemente custoso em tempo, em esforços, em decepções, em desordem relativa, em retomada constante: complexo”. Assim, fazemos a escolha de “arriscar uma cidade que aprende, isto é, uma cidade bagunçada, conflitual, incerta, repleta de disputas e de negociações” (Stengers, 2022, p. 27). Para a filósofa belga, seria semelhante a um “brincar com fogo”, o que nos remete a Mia Couto (2011) e o fogo que incendeia caminhos. Criar como uma articulação de forças que produzem movimentos.

A criação da pesquisa *Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades*³ impulsionou uma escrita|escritura coletiva e, com ela, a composição de questões que envolvem pesquisar, intervir e escrever com, bem como a escrita inventiva e as experimentações estéticas com diferentes espaços-tempo das cidades e da universidade – uma universidade que se movimenta entre as cidades e com as cidades.

De que maneira as escritas de si e as escritas com as cidades e as universidades podem nos fazer pensar e inventar relações com diferentes modos de existência? Que ciência é essa que inventamos com o cotidiano ao instigarmos o pesquisar e o escrever com? Como as *escritas cobogó* podem acionar modos de existência coletivos e colaborativos? Estas são algumas das questões articuladoras da pesquisa *Fortalezas Sensíveis* e que movimentam as escrituras deste livro.

Com a pesquisa e seus processos de criação com diferentes modos de fazer|saber – aspirados na cartografia e sua vizinhança com a pesquisa-intervenção –, realizamos um conjunto de ações envolvendo a criação de um *Acervo Digital* (site do laboratório: www.lamur-ufc.com), bem como do *Ateliê de Escrita Inventiva*, do projeto *ConversAções com a escrita* e do *Grupo de Estudo Escrita/Escritura*. Assim, seguimos com o desejo de instigar proposições poéticas e políticas ao ativarmos associações entre o pesquisar e o escrever e as dimensões ética e estética do encontro com modos de existência singulares e coletivos no cotidiano das cidades e da universidade.

Durante os primeiros anos da pesquisa, com a cartografia das pesquisas, intervenções e publicações dos participantes do laboratório, além de ativarmos marcas e memórias, experimentamos a escrita virtual no processo de criação do *Acervo Digital*. Essa escrita provocou, inquietou e problematizou os modos de fazer|saber coletivo e colaborativo, possibilitando o surgimento de outras configurações com o laboratório como um espaço virtual rizomático, composto por afecções entre palavras, sonoridades e imagens. Buscamos fazer jus à potência transitória das múltiplas ações que o laboratório realiza ao propormos o pesquisar e o escrever com – uma escrita que é também montagem, desmontagem e decupagem. O engajamento dos bolsistas PIBIC (2020-2022)⁴, junto aos pesquisadores do LAMUR, foi vital para a concretização do site como um acervo digital.

A materialidade arquivística foi trabalhada em encontros do laboratório, bem como no *Ateliê de Escrita Inventiva*. A proposição desse ateliê surgiu como desdobramento de um conjunto de ações que iniciamos ainda em pesquisas anteriores.⁵ Com aproximações nos estudos de Marisa Flórido Cesar (2002; 2012), interessou-nos o conceito de ateliê expandido,

considerando a análise que a autora realizou sobre as mudanças na configuração do ateliê ocidental e suas diferentes noções e funções, investigando as transformações do sentido da arte, do estatuto do artista e do espectador. Como afirma Cesar (2002, p. 18), a natureza do ateliê é ambígua:

Entre a origem (na qual ecoa a promessa de uma revelação da essência artística) e a margem (como o intermediário que inscreve a obra em um campo, em uma circunstância), o ateliê é uma passagem. É, sobretudo, um entre, uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia.

Com o *Ateliê de Escrita Inventiva*, propomos experimentações com o escrever em devir (Deleuze, 1997) entre os participantes, enfatizando tanto a partilha dos processos de criação como a proposição de processos coletivos e singulares. Para visualizarmos a constelação de ideias que orbitavam o laboratório, entre os anos 2020 e 2023, apresentaremos um conjunto de experimentações com as escritas|escrituras realizadas no *Ateliê de Escrita Inventiva*.

Nas primeiras fases da pesquisa (2020 e 2021), os participantes foram convidados a enviar seus escritos, trazendo suas escolhas de temas|problemas envolvendo modos de ler e escrever com a cidade. O envio dos escritos acontecia com uma antecedência mínima de quinze dias. Assim, a despeito das tensões e das pressões da pandemia de covid-19, tentamos construir condições em encontros *online* com tempo para ler as escritas uns dos outros, trazendo comentários e contribuições a cada novo encontro. Nestes, também estudamos os nossos processos de escrita inventiva, considerando a noção de escritura nos estudos de Barthes (2004) e Costa (2017a, 2017b), pois interessa à pesquisa problematizar o que se entende por escrita e escritura na perspectiva de mapear os agenciamentos entre texto e contexto, assim como as marcas e intensidades nos modos de habitar espaços com a cidade.

Em alguns encontros do *Ateliê*, os participantes foram convidados a enviar palavras-chave que nos levariam às suas pesquisas. Com essas palavras-chave, fizemos jogos para visualizar as possíveis distinções e aproximações entre elas e entre nós.

Pedimos palavras-chave para todos do LAMUR	Lucas Dilacerda: Micropolítica · Afetos Apatia Embrutecimento Arte contemporânea	Deisimer: Micropolítica - Cidade Processo de Criação Coletivos e singulares Cinema - Intervenção	Rafael Brasileiro: Palavra - Invenção Cinema e(m) prosa Alienação
Ana Paula: Cidade - Tempo Ficção - Cinema Gesto	Júlia: Comunidade Qualidade de vida Crescimento horizontal Ação bairrista	João Miguel: Caminhar Imagem Acervos colaborativos Heterotopia	Pepe: Errância Poética Bicicleta Corpo
Aline Albuquerque: Arte - Micropolítica Intervenção Arte de bairro Afetos	Adriano Morais: Escuridão - Sentidos Invenção Micropolítica Imagen	Bruna Forte: Decolonialidade Fortaleza Memória Narrativas	Rhachel: Atenção flutuante Cartógrafo Escuta Sons cotidianos
LAMUR	CIDADE AFETOS INTENÇÃO		

Figura 1: Palavras-chave dos participantes do laboratório no período de 2020-2021.
Fonte: Arquivo do LAMUR (CNPq | UFC).

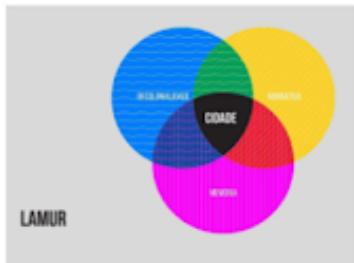


Figura 2: Diagramas dos participantes do laboratório no período de 2020-2021.
Fonte: Arquivo do LAMUR (CNPq | UFC).

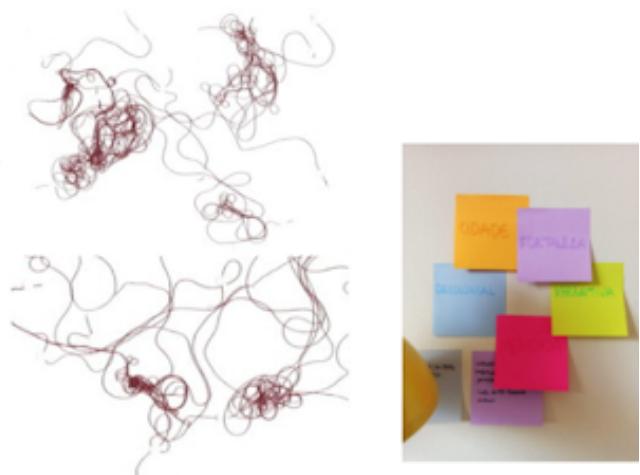




Figura 3: Mais ações com palavras-chaves no período de 2020-2021. Fonte: Arquivo do LAMUR (CNPq | UFC).

Outro exercício com as palavras-chave foi a leitura gravada e partilhada. Ouvir o som das palavras lidas em modo sequencial trouxe sensações curiosas, provocando a escuta atenta. O que parecia ser uma condução “meditativa” trazia questões pensadas, escritas, verbalizadas.

Foi durante os encontros do *Ateliê de Escrita Inventiva* que a proposição de uma escrita|escritura coletiva com as cidades foi sendo experimentada e, ao longo desse processo, esboçamos o conceito de *escrita cobogó*⁶: uma escrita com; uma escrita coletiva, arejada, translúcida, composta por passagens, desenhada com vazios, transformadora e transparente, criando efeitos de luz e sombra – aberturas que fazem circular e movimentar o ar, ventilar o pensamento, escutar o indizível e inventar o invisível.

Constituímos, então, o grupo Cobogó, responsável por instigar o processo de criação na pesquisa *Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades*, propondo encontros e experimentações de escrita e escritura. Ao longo de quase três anos, o grupo viveu diferentes conformações e dinâmicas, contando com Deisimer Gorczevski, Ana Paula Vieira, Lucas Dilacerda, Aline Albuquerque, Bruna Forte e João Miguel Araújo Lima. A colaboração ativa de todos, todas e todes que passaram pelo grupo Cobogó foi vital para o desenrolar da pesquisa, que tem na publicação deste livro uma de suas ações. Aqui, registramos com carinho nosso reconhecimento e nosso agradecimento.

Em outro encontro do Atelié, o grupo Cobogó propôs a leitura coletiva dos textos e resumos, propondo pensarmos em uma *escrita cobogó*, que tomou corpo em uma oficina de leitura de resumos – uma experimentação “polivocal” e policromática na qual trechos foram lidos e destacados em diferentes cores, abrangendo as materialidades produzidas até esse momento.

Figura 4: Experimentações polivocal e policromática dos resumos. Fonte: Arquivo do LAMUR (CNPq | UFC).

intervenir mediante un sistema de equipamiento no-espacio o no tiempo produciendo a partir de producción artística una práctica que se encuentra más cerca a las necesidades de diseño.



discussões encabeçadas por filósofos interessados na construção de projeto. Essas teorias, que se originaram no final do século XIX e início do XX, são o resultado da reflexão de muitos intelectuais, que se dedicaram ao estudo das relações entre o homem e seu ambiente, e que se tornaram fundamentais para a elaboração de propostas de desenvolvimento sustentável. Ainda assim, é preciso dizer que, embora essas teorias tenham sido formuladas para explicar a realidade social contemporânea, elas não são capazes de prever o futuro. Isso significa que, embora possam fornecer uma visão mais ampla e profunda das questões sociais, elas não podem ser usadas para prever com certeza o que vai acontecer no futuro. É por isso que é importante ter em mente que, mesmo as teorias mais avançadas, como a teoria descolonial, não podem fornecer garantias absolutas sobre o que vai acontecer no futuro. Elas só podem fornecer uma visão mais ampla e profunda das questões sociais, que pode ser útil para entender o contexto social em que vivemos e para tomar decisões informadas.



на відповідь в залежності від розміру та виду вимоги та можливості наявності виробником

“escrita para a ação” seria a escuta um modo de inventar e habitar o espaço? se a escuta estabelece territórios será que distinguimos o que ouvir e o que ignorar? convida à atitude de cartografar as experimentações | escrituras com cinemas que inventam comunidade ético, estético e político. Como a arte contemporânea brasileira tem se posicionado diante do neoliberalismo? transvaloração neoliberal esquecimento insegurança energias vitais falência deste mundo DENISE imagem som desentender meta-filme indignação. audiovisual como feitura autônoma retorno do país ao mapa da fome diegético inventar com os sons cotidianos memórias sonoras gesto presença do tipo “entrelinhas” indignação instalação entre a rua e os “lugares da arte” escrita para a “ação” seria a escuta um modo de inventar e habitar o espaço? se a escuta estabelece territórios será que distinguimos o que ouvir e o que ignorar? atitude de escuta aberta as cidades emergiram urbanização sempre foi um fenômeno de classe poucas mãos expansão espacial de pobreza, do desamparo e da violência zonas de exclusão segregação Como reconstruir então, esse futuro da cidade? giro decolonial autonarrativas sobre direito à cidade silenciamento um pensamento que se faz ficção criadoras de tempos Tremor iê Escuta cinema com a cidade e a universidade geopolíticos e existenciais. UniverCidade abordagem epistemológica da arte como pesquisa e do posicionamento da universidade público cinemas insurgentes em espaços urbanos, extralingüístico matéria das imagens experiências singulares e coletivas com imagens e sonoridades que tateiam gestos de afeto direito a cinema e o direito à cidade com/na/desde dispositivo MarIntimidade desacomodadas provocam deslocamentos de lugares pressupostos exercício estético como ato político social inventar Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades “escrita para a ação” seria a “escrita para a ação” seria a escuta um modo de inventar e habitar o espaço? se a escuta estabelece territórios será que distinguimos o que ouvir e o que ignorar? convida à atitude de cartografar as experimentações | escrituras com cinemas que inventam comunidade ético, estético e político. Como a arte contemporânea brasileira tem se posicionado diante do neoliberalismo? transvaloração neoliberal esquecimento insegurança energias vitais falência deste mundo DENISE imagem som desentender meta-filme indignação. audiovisual como feitura autônoma retorno do país ao mapa da fome diegético inventar com os sons cotidianos memórias sonoras gesto presença do tipo “entrelinhas” indignação instalação entre a rua e os “lugares da arte” escrita para a “ação” seria a escuta um modo de inventar e habitar o espaço? se a escuta estabelece territórios será que distinguimos o que ouvir e o que ignorar? atitude de escuta aberta as cidades emergiram urbanização sempre foi um fenômeno de classe poucas mãos expansão espacial de

Esses exercícios iniciais com a escrita e a leitura comentada criaram o desejo de avançarmos em estudos e referências que foram mapeados em pesquisa bibliográfica e documental – entre elas, de Gloria Anzaldúa, Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Mia Couto, Maria Gabriela Llansol, Béatrice Fraenkel e outras tantas leituras inspiradoras.

Entre as proposições de continuidade da pesquisa, além de mantermos os encontros-oficinas de escrita inventiva, também realizamos o *ConversAções com a Escrita*, convidando artistas, pesquisadores e colaboradores do laboratório que operam processos de criação com escritas|escrituras, o que abrangeia poesia, imagem, métodos intuitivos e *design*.

No segundo semestre de 2021, nosso primeiro convidado foi o poeta e pesquisador Rômulo Silva, que apresentou o escrito intitulado *Pedagogias do chão: a poética da mediação-de-leitura na cidade de Fortaleza* (CE). Com a pesquisadora e artista visual Alice Dote, realizamos o segundo encontro, com partilha dos seus múltiplos processos de escrita a partir do texto *Escritas urbanas: escrever (com) imagens, escrever (n)a cidade*. Instigados por Luciano Bedin da Costa, professor da UFRGS, experimentamos o *método-oráculo*, uma estratégia para lidar com a sensação de fim do mundo baseada na leitura e na escrita. Em meados de 2022, realizamos o quarto encontro: um debate transdisciplinar sobre fazeres fronteiriços situados entre a arte e o *design* com Lorena Costa, formada em Design Gráfico e pós-graduada em Design Editorial.

ConversAções é um convite ao encontro com intenCidades, que tomam corpo e inventam afetos que se efetuam em matérias de expressão. As diversas formações e atuações dos pesquisadores convidados evidenciam o caráter transdisciplinar do ateliê, que coloca a escrita em artes em contato com a escrita de outros campos de estudo e áreas de conhecimento.

Como desdobramento das *ConversAções com a Escrita*, criamos o *Grupo de Estudo Escrita/Escritura*, provocados pelo desejo de avançar nos estudos que envolvem a escrita e a escritura e seus processos de criação e produção como espaço-tempo de acolhida para distintos modos de existência singular e coletiva. Pensamos em encontros mediados por participantes da pesquisa e convidados, formando pequenos grupos (duplas ou trios) que, juntos, definiram as questões a serem estudadas|instigadas, propondo|orientando leituras, bem como outros disparadores com operações múltiplas e heterogêneas – com imagens, sons, palavras, gestos, corpos, jogos etc.

Realizamos o primeiro encontro mediado pelo grupo Cobogó, priorizando a temática *Escrta/Escritura*, em julho de 2022. Nesse momento, os participantes do laboratório partilharam leituras e referências, ampliando ainda mais o interesse e a implicação com os estudos. Outros sete encontros se seguiram entre os meses de agosto e novembro 2022, com os títulos *AGITPROP, Cosmopolíticas, Cartas e Visceras, Sonoridades, Vazios Urbanos, Indícios Sensíveis e Processos de Criação*; o oitavo e último encontro, *Poéticas de Si*, foi realizado em abril de 2023, com o desejo de ampliar os estudos em torno da relação entre escrita de si e escrita poética e de acolher novos participantes do laboratório – entre eles, os bolsistas de Iniciação Científica (PIBIC-2022-2023). Nesse processo também experimentamos a criação de haikais com as orientações da professora Nize Maria Campos Pellanda, pesquisadora convidada do LAMUR e coordenadora do Grupo de Ações e Investigações Autopoéticas (GAIA).

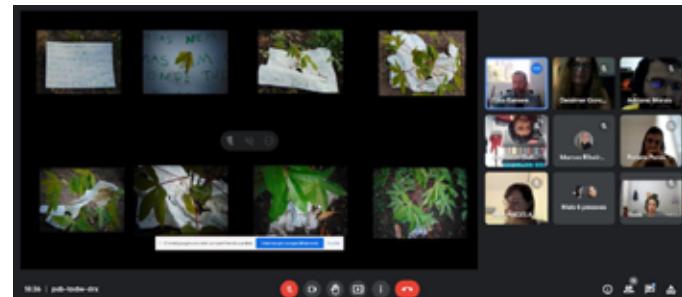
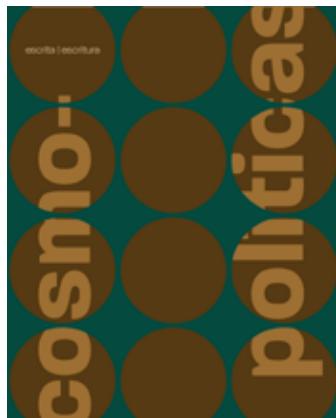
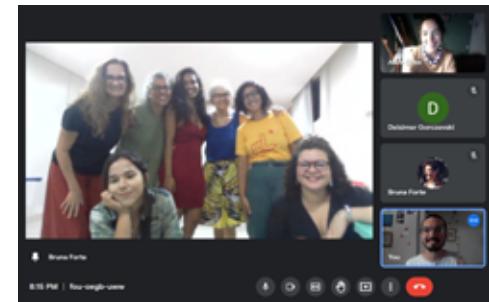
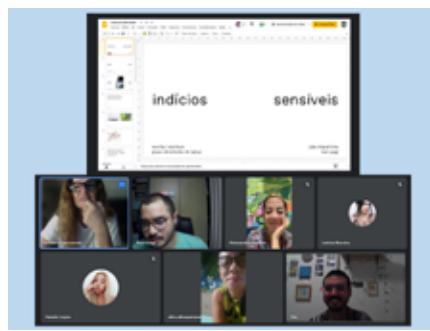
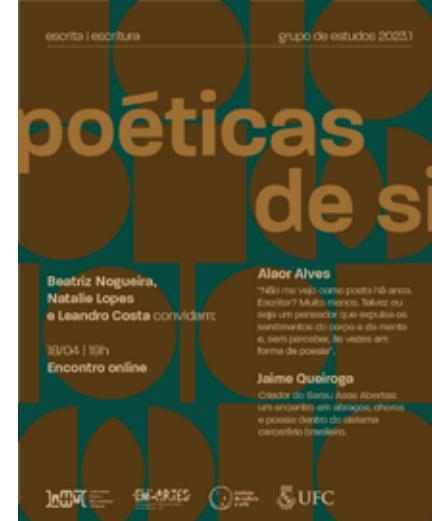


Figura 5: Encontros do Grupo de Estudo Escrita / Escritura. Fonte: Arquivo do LAMUR (CNPq | UFC).

As experimentações do *Ateliê de Escrita Inventiva*, das *ConversAções com a Escrita* e dos encontros do *Grupo de Estudo Escrita/Escritura* instigaram o pensar acerca das materialidades da escrita, tomando a escritura como possibilidade de expandir e inventar outros modos de operar com as palavras – em toda a sua multiplicidade –, coletivamente. Passamos a conceber uma publicação com o desejo de operar a *escrita cobogó* entre os participantes do LAMUR e convidados com envolvimento em ações realizadas com a pesquisa *Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades*.

O caráter híbrido da publicação – um livro que transita entre obra artística e bibliográfica – considera questões que rompem com as linguagens clássicas, afirmindo a emergente hibridização de gêneros ao promover o pensamento dos modos da arte operar seu conhecimento específico – por vezes extralingüístico – por meio de, por exemplo, matérias das imagens, sons, colagens, montagens etc.

Para o livro, o grupo Cobogó instigou aproximações entre artistas e pesquisadores atuantes em diferentes áreas do conhecimento, a começar com as artes – em especial, cinema e audiovisual, artes visuais, música e dança –, psicologia social, comunicação, filosofia, arquitetura e urbanismo, educação, letras, direito, sociologia, história, design, publicidade e propaganda, afirmando a potência do fazer|saber|escrever coletivo e transdisciplinar.

“Escrever com” demanda convívio, em um exercício de desterritorializar ao traçar linhas de fuga, linhas de criação para outros territórios existenciais, acionando o nós e o eles entre a implicação da autoria e as individuações dinâmicas sem sujeitos, que constituem agenciamentos coletivos (Deleuze, 1998).

Nestas páginas, a escritura coletiva emerge de diferentes maneiras entre pesquisadores e artistas: trazem ações artísticas; ficções e intervenções com as cidades; adotam diferentes perspectivas de gênero na linguagem inclusiva ou neutra; constituem-se de modo híbrido com palavras, sonoridades, fotografias, fotogramas, desenhos, grafismos, colagens e montagens como processos de criação e modos de produzir conhecimento e subjetividades. As escrituras percorrem caminhos por diferentes cidades do Brasil – com ênfase em Fortaleza, Porto Alegre e Aracaju –, experimentando modos de tecer Univer|Cidades.

O processo de composição do livro remete tanto ao encontro das diferenças entre artistas e pesquisadores e suas trajetórias de vida como na potência de suas atuações coletivas em espaços da universidade e das cidades que habitam, mais precisamente, coletividades que se constituem em laboratórios⁷, grupos de pesquisa⁸, núcleos de estudo⁹, observatórios¹⁰, projetos de extensão¹¹ ligados às universidades federais do Ceará (UFC), Sergipe (UFS), Semi Árido (UFERSA), Rio Grande do Sul (UFRGS), Pelotas (UFPEL) e em coletivos¹² e associações, projetos¹³ e uma diversidade de ações culturais e comunitárias.

As escrituras de participantes do LAMUR e de artistas e pesquisadores convidados estão organizadas no livro em três seções – *Escrever Com, Escrever com Cidades / Escrever Cidades Com e Escrever com UniverCidades / Escrever UniverCidades Com* –, que se orientam por distinções e aproximações com os modos de escrever e fazer com, pela força da cidade como escritura que se faz coletivamente e pelas possibilidades de fazer|saber com Univer|Cidades.

Escrever com é dizer: estou com aquilo que estou a escrever.
Escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador (Llansol, 2011, p. 12).

As proposições reunidas em **Escrever Com** envolvem a escritura como gesto, como um agir inventivo de mundos e como invenção de si. Escrever como ato indissociável do viver, uma escrita que implica estar atento, distraidamente. Nesta seção, encontra-se também uma proposição dedicada ao conceito de *escrita cobogó*, que mobiliza e atravessa o livro para além desta seção.

Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos (Lapoujade, 2002, p. 86).

Em **Escrever com Cidades | Escrever Cidades Com**, as escrituras acontecem em encontros com as cidades e suas multiplicidades, seus territórios sensíveis, suas geopolíticas da rua, da ficção, do sonho e mesmo de outros mundos. Processos de criação colaborativos com a experimentação de dispositivos e matérias de expressão diversas, envolvendo convites à fruição das imagens em movimento, a fabulação, intervenções com plaquinhas, caminhadas com o exercício dos sentidos do corpo e com paisagens moventes em mapas e fotografias.

A seção **Escrever com UniverCidades | Escrever UniverCidades Com** reúne escrituras com proposições que envolvem pesquisa, ensino|aprendizagem e extensão em projetos, laboratórios e grupos de pesquisa, bem como atividades em componentes curriculares, acionando processos (trans)formativos que não se restringem ao espaço institucional da universidade, extravasando os muros, criando porosidades e vizinhanças que inventam Univer|Cidades.

Escrita Cobogó - Invenção de Si, Cidades e UniverCidades deseja aproximações com a proposição de Mia Couto (2009), ao afirmar que “O livro só cumpre o seu destino quando transitamos de leitores para produtores do texto, quando tomamos posse dele como seus coautores” (Couto, 2011, p. 108). Nosso convite às escritas cobogó são também um convite ao encontro, um convite ao fazer|saber compartilhado que acontece na convivência, um convite a coletivizar a vida.

Agradecemos aos artistas e pesquisadores que aceitaram o convite do LAMUR à *escrita cobogó*, bem como às contribuições das bolsistas Júlia Moreira Ribeiro (2020-2022), Beatriz Almeida Batista (2020), Ana Márcia Rocha (2022) e Natalie Lopes (2022-2023) e dos bolsistas Pepe (João Pedro Souza Figueiredo) (2021-2022) e Leandro Costa (2023). Agradecemos também ao CNPq, à Funcap e à UFC pelo apoio com bolsas de iniciação científica ao longo da pesquisa *Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades*.

Ao longo do processo de pesquisa, foram elaborados relatórios como modo de revisitação e reflexividade das atividades, que contribuíram para a composição da apresentação deste livro. De modo colaborativo, dedicaram-se a esses relatórios participantes e bolsistas, a quem registramos nosso agradecimento.

Queremos, ainda, enfatizar as contribuições do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes | UFC) e do Instituto de Cultura e Arte (ICA | UFC) e, em especial, as colaborações com a Associação de Moradores do Titanzinho e o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, com quem tivemos os primeiros aprendizados com a potência dos cobogós e seguimos caminhando juntas.

Toda a nossa gratidão ao Guilherme Borges pela revisão atenta às escrituras. Pelo projeto gráfico do livro, nosso agradecimento especial ao Raul Soagi, que há anos propõe experimentações gráficas com as cidades e o LAMUR.

DEISIMER GORCZEVSKI E JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA

Notas

1 Frase transcrita da conferência O que se vê sem os olhos, dada por Jacques Lusseyran diante da sociedade Unitista em 1958 e citada no livro Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação, de Vinciane Despret, 2022, p. 114.

2 GORCZEVSKI; LIMA, 2017; GORCZEVSKI; ALBUQUERQUE; LIMA, 2022; GORCZEVSKI; SANTOS; ALBUQUERQUE; MOURA FILHO, 2023.

3 A pesquisa está vinculada ao Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR|CNPq), amparado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

4 Durante o ano de 2021, enquanto construímos o *Acervo Digital* | Site do laboratório, os bolsistas Júlia Moreira Ribeiro e Pepe (João Pedro Souza Figueiredo) iniciaram um processo de pesquisa e escrita que culminaria na publicação de artigos e na apresentação nos encontros universitários em dezembro de 2021. As pesquisas e escritas foram intimamente relacionadas às discussões referentes à composição do *Acervo Digital*. Os trabalhos podem ser acessados no site do laboratório: <https://www.lamur UFC.com/producoes>.

5 Referimo-nos às pesquisas *Arte / Espaço Comum / IntenCidades* (2014-2016) e *Fortalezas Sensíveis: Intervenções com a Cidade* (2017-2020).

6 A escrita cobogó será apresentada com mais detalhes no primeiro capítulo deste livro.

7 Laboratório de Arte e Psicologia Social (LAPSO), na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA) que envolve o Laboratório de criação Maré Narrativa (UFS).

8 *Identidade e Território* (GPIT/UFRGS), *Políticas do Texto* (UFRGS), *Balbucios: gaguejar uma infância* (CNPq/UFS), *TEAcomplex* (PPCTI-UFRSA), *GAIA* (UFERSA), *Exclusão, Cidadania e Direitos Humanos* (GEPEC/CNPq/UFS).

9 Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (Nuppec-UFRGS), Núcleo de Ecologias e Políticas Cognitivas (NUCOGS, Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE|UFS).

10 Observatório popular de violências, pela vida de mulheres de comunidades tradicionais sergipanas (UFS).

11 *Arte na Biblioteca* (UFC), *A Cara da Rua: experiências urbanas, experimentação fotográfica, O Onírico – o primeiro jornal oníro-político do Brazil, Ocupas: cidade, resistência e subjetividade, Biblioteca Viva: Laboratório de Criatividade e Bibliotecas Vivas: Promoção de Bibliotecas Comunitárias, Cais Cultural, Extensão Des'medida - Saúde Mental e Direitos Humanos e da Clínica Feminista na perspectiva interseccional* (UFRGS).

12 Coletivo *narrativas possíveis*, Coletivo *AudioVisual do Titanzinho*, na Associação de Moradores do Titanzinho e no Servilost, *Cine Papoco* (projeto cineclubista da Biblioteca Comunitária Papoco de Ideias), em Fortaleza, no Ceará. E os Coletivos *Políticas do Narrar e Cartografias dos Rolés de Rua* (CCRR), em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

13 Projeto de pesquisa *Intersecções entre fotografia e arquitetura, arte e paisagem*, Projeto de Organização e Fortalecimento Sociopolítico das Marisqueiras do Litoral de Sergipe (PEAC/UFS).

Referências

- ANZALDUA, Gloria. Falando em Línguas: uma carta para mulheres do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. Ano 8. 1º semestre. 2000. p.229-236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880> Acesso em: 10 out. 2017.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CESAR, Marisa Flórido. O Ateliê do artista. In: **Arte & Ensaio**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Vol. 9, nº 9. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2002.
- COUTO, Mia. Escrever e Saber. In: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (Orgs.). **Incerteza Viva: Processos Artísticos e Pedagógicos – 32a Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 1-6.
- COUTO, Mia. Quebrar armadilhas. In: **E se Obama fosse africano? E outras interinvenções**. Moçambique: Editorial Caminho. 2009, p. 101-112.
- COUTO, Mia. O incendiador de caminhos. In: **E se Obama fosse africano? E outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 69-75.
- COSTA, Luciano Bedin. **Ainda escrever: 58 combates para uma política do Texto**. São Paulo: Lumme Editor, 2017.
- COSTA, Luciano Bedin. Aos que ainda escrevem: A escrita acadêmica nos designs do neoliberalismo. **Linha Mestra**, n. 33, p. 21-28, set./dez., 2017.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.
- DESPRET, Vinciane. **Autobiografia de um polvo**. E outras narrativas de antecipação. Tradução de Milena P. Duchiade. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 48-54.
- EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FRAENKEL, Béatrice. Actos de escritura: cuando escribir es hacer. **Thémata**. Revista de Filosofía. n. 56, p. 319-329, julio-diciembre 2017. Disponível em: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/68788/14.%20Traducci%F3n.pdf;jsessionid=oE4CB222Fo5F-77275D9892B5B1FBCC02?sequence=1>. Acesso em: 21. Set. 2023
- GORCZEVSKI, Deisimer; LIMA, João Miguel Diógenes de Araújo. ConversAções: encontros entre as artes, a cidade e a universidade. **Vazantes**, v. 1, p. 96-113, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20499/30947>>. Acesso em: 11 out. 2023.
- GORCZEVSKI, Deisimer; ALBUQUERQUE, Aline Mourão; LIMA, João Miguel Diógenes de Araújo. Pesquisar, intervir, inventar com as Cidades. **PARALELO 31**, v. 1, p. 388-427, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.15210/p31.v2i18.23775>>. Acesso em: 11 out. 2023.

GORCZEVSKI, Deisimer; SANTOS, Laryce Rhachel Martins; ALBUQUERQUE, Aline Mourão; MOURA FILHO, Francisco Feitosa. Caminhar com as cidades: estranhar, conversar e conviver. **Revista Digital do LAV**, v. 16, e. 16, p. 01-21, jan./dez. 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734800000>. Acesso em: 12 out. 2023.

LAPOUJADE, DAVID. O corpo não aguenta mais. In: LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze**: O que pode o corpo. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2002, p. 81-90.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2^a ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

STENGERS, Isabelle. Reinventar a cidade? A escolha da complexidade. Tradução de Cecília Campello do Amaral Mello e Vladimir Moreira Lima Ribeiro. **Redobra**, n. 16, ano 7, p. 17-27, 2022. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2022/10/R16_05EDI_STENGERS.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2024.

ESCREVER

COM

ESCRITA COBOGÓ
COLETIVA ESCRITA CO
COLETIVA ESCRITA CO
ESCRITA COBOGÓ
GÓ ESCRITA COM
A COLETIVA ESCR
OM COLETIVA ESCR
COBOGÓ COM COL
A COBOGÓ ESCR
RITA COLETIVA ES

Escrita Cobogó, Escrita Com, Escrita Coletiva

DEISIMER GORCZEVSKI,
BRUNA LUYZA FORTE LIMA OLIVEIRA
E ALINE MOURÃO ALBUQUERQUE

arejada,

translúcida,

composta por passagens,

desenhada com vazios,

transformadora,

transparente,

criando efeitos de luz e sombra:

aberturas que fazem circular e movimentar o ar,

ventilar o pensamento,

escutar o indizível,

inventar o invisível.

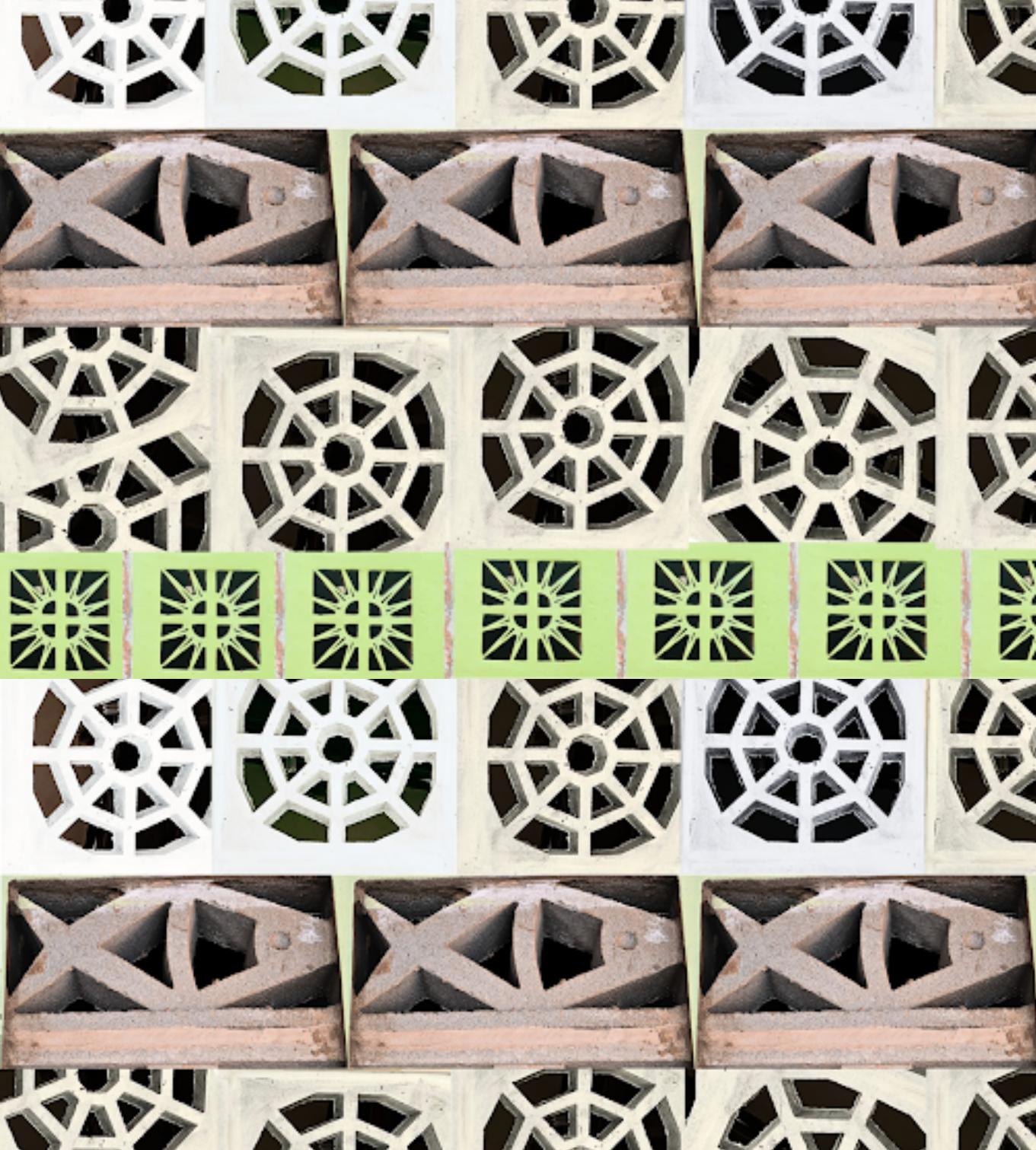


Figura 1: Cobogós.

Fonte: Criação de Beatriz Nogueira, com fotografias de Deisimer Gorczevski e Aline Albuquerque. Acervo LAMUR (CNPq | UFC), 2023.

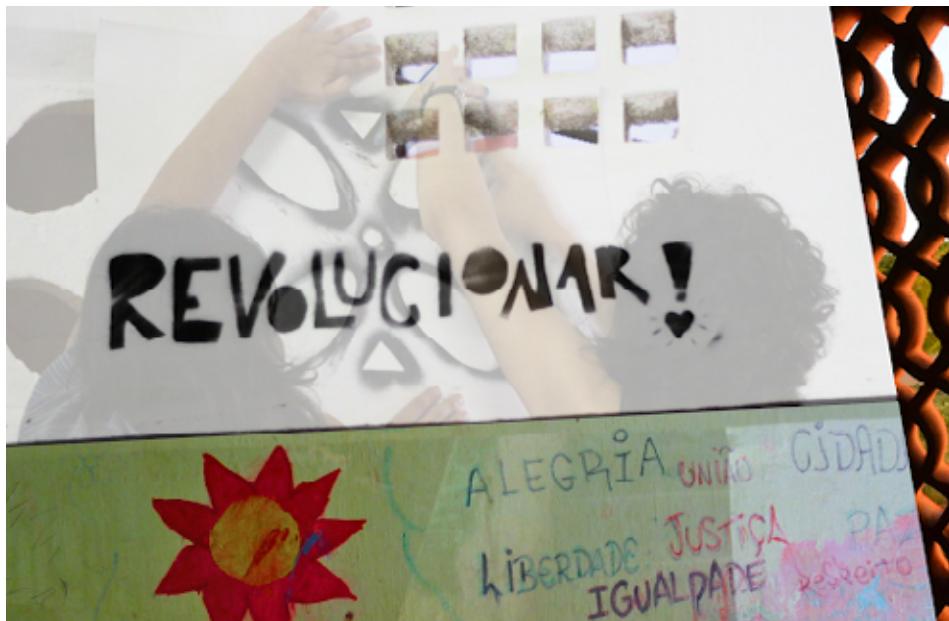
Como operar a escrita cobogó?

Pensar em COBOGÓ é imaginar estruturas compostas por elementos vazios que lhes conferem sustentação e que se apresentam de infinitas maneiras na natureza, na cidade, na nossa anatomia – membranas, colmeias, alvéolos, tijolos, folhas, poros, passagens, páginas, telas, interfaces permeáveis, movimentos de respiração e transpiração.

Cobogó, portanto, também é um índice capaz de problematizar questões importantes para a pesquisa *Fortalezas Sensíveis: Escritas com as Cidades*, como as escrituras coletivas, a não autoria, a legitimação e os espaços não convencionais das artes (Gorczevski et al., 2015). Além disso, é interessante que uma prática popular possa sugerir visualidades a um pensamento refinado e complexo como o de Deleuze e Guattari, que apresentam a arte como *blocos de sensações* acontecendo em gestos coletivizados – inclusive, em seus escritos em colaboração, ao nos provocarem a pensar que quando pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações; quando pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações (Deleuze e Guattari, 1997, p. 216).

Figura 2: Escritas Cobogó com o Titanzinho, em Fortaleza.

Fonte: Criação de Beatriz Nogueira, com fotografias de Deisimer Gorczewski e Aline Albuquerque. Acervo LAMUR (CNPq | UFC), 2023.



As imagens dos cobogós nos acompanham desde as primeiras intervenções em uma das nossas pesquisas¹ com o Titanzinho, no bairro Serviluz, em Fortaleza, iniciada em 2011, seguida da pesquisa “ornamento aventura errante” (Albuquerque, 2016), realizada em um prédio inconcluso (conhecido como Predinho) no bairro Vicente Pinzon – pesquisa realizada no PPG Artes | UFC e defendida no Predinho em 2016.

O vazio sugerido pela repetição *ao infinito* do mesmo elemento deseja criar esvaziamento de sentido com preenchimento de sensação, buracos ou portais, subtraindo sentido do excesso de informações que nos rodeiam em um processo de subjetivação no qual a mensagem passa a ser a própria rua, o muro esquecido, o prédio inconcluso, os lotes vagos — portanto, o próprio espaço/tempo urbano. A repetição permite pensar o muro, o concreto, a rua e inclusive, a página, uma folha em branco, não como suporte para a pintura, mas como membrana porosa que pode auxiliar na respiração da cidade, ou da página, elementos de um sistema capaz de agenciar experimentação estética, política e social (Albuquerque, 2016).

Assim, pensamos o cobogó como escrituras que guardam vizinhança com a pintura corporal indígena, os padrões geométricos islâmicos, as estampas africanas, as primeiras experiências tipográficas medievais, as produções em arte urbana, entre elas o *stencil*.... Enfim, com as diferentes expressões em que um mesmo elemento é repetido – e, no repetir-se, alcança modulações que o transforma em elementos diferentes.



Figura 3: Cobogós em muros, no Ceará.

Fonte: Criação de Beatriz Nogueira, com
fotografias de Deisimer Gorczevski.
Acervo LAMUR (CNPq | UFC), 2023.

Figura 4: Cobogós em casas no Ceará.

Fonte: Criação de Beatriz Nogueira, com
fotografias de Deisimer Gorczevski.
Acervo LAMUR (CNPq | UFC), 2023.



É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa novidade que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. (Rancière, 2005, p. 23).

Entre o vazio e o contorno, entre luz e sombra, entre fora e dentro, entre blocos de concreto e blocos de sensações, entre a escrita e o pensamento, os cobogós conferem uma visualidade possível à ideia de arte que propõem Deleuze e Guattari (1997), pois os cobogós são como blocos de sensações que, ao serem criados, necessitam de passagens abertas, vazadas para o que há de se movimentar; eles necessitam do vazio para lhes dar sustentação.

Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio. Pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio, conservando-se a si mesmo (Deleuze e Guattari, 1997, p. 215).

Pode o cobogó ser um modo de escrever com?

Verbo, no vernáculo, é a classe gramatical que expressa a ideia de ação, movimento. Construir um conceito como disparador de ações coletivas é, por exceléncia, apostar no infinitivo como universo de possibilidades vindouras em franca ebuição. “Cobogó”, nas andanças do LAMUR|CNPq, faz disparar fluxos de ar que sopram novos sentidos às *escritas com* – escritas coletivas.

Pode-se conjugar cobogó nas *escritas com*?

Escrever em coletivo é um convite a experimentar o imprevisível: é algo que solicita abertura e disposição ao encontro com o “outro como legítimo outro, na convivência” (Maturana, 2009, p. 22), tendo em mente uma coletividade “no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos” (Guattari, 1992, p. 20).

Escrever em coletivo é habitar o conflito. Cada um tece vivências, experimentações e sensações singulares. Aproximar desejos díspares em um mesmo espaço é encontrar força na união provocada pela diferença. Nas palavras do pesquisador Cezar Migliorin (2012, p.20): “Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos”.

A palavra “cobogó” emerge como *escrita com*, escrita coletiva desde sua composição, sendo formada com as iniciais dos sobrenomes de seus inventores². “As palavras captam as forças e as vibrações e comunicam o seu movimento” (Pelbart, 2019. p. 280).

A proposição de uma escrita cobogó, nas andanças do LAMUR, instiga ainda mais as práticas coletivas e colaborativas – algo que nos remete à visualização das sílabas da palavra CO-BO-GÓ por outros ângulos que não somente as iniciais dos sobrenomes de seus inventores. O prefixo “co” possibilita co-laborar (como neste trabalho conjunto que iniciamos ainda em 2013) e co-operar (como nos colocamos agora ao operar o conceito ao teorizá-lo). “Bó”, neste sentido, nos encara como um convite coletivo ao agir: cobogó transforma-se em uma palavra composta pelo verbo “ir”, conjugada da forma mais convidativa e cotidiana que existe (“bó”³) – ou ainda com o mesmo verbo na sua versão em inglês (“go”).

Os cobogós agem em pequenas células: são corpos permeáveis que fazem passar o ar por entre vazios, criando outros ares. Uma escrita cobogó opera na passagem de um estado a outro, com uma intensidade que antecede o pensamento, esvaziando as palavras de ordem, as imagens clichês e as formas fixas e recusando as representações; com as forças presentes nos vazios, essa escrita inventa outras palavras e imagens – gestos em devir.

(...) em todo o texto há uma política que o anima, um sopro político insuflado por forças que concorrem e que, por vezes, se complementam. Não se trata meramente de escrever diferente [embora também possa ser], mas de apostar em uma resistência do sentido diante dos fetiches da cultura – e mesmo da crítica –, considerando que cada escrita traça o mapa de seus próprios combates (Costa, 2017, p. 23).

Uma noção de escritura...

[...] implica a ideia de que a linguagem é um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código ou, se preferir, nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm relação de “hierarquia flutuante”. O discurso científico acredita ser um código superior; a escritura quer ser um código total que comporte suas próprias forças de destruição. Consequentemente, só a escritura pode quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paterno espalhado pela “verdade” abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias (Barthes, 2004, p. 10).

Pode o cobogó ser um modo de escrever com cidades? Ou seria uma possibilidade escrever cidades com cobogós?

A cidade contemporânea se assemelha a um grande cobogó: repleta de proximidades e distanciamentos, territórios sobrepostos e fronteiras tênuas. As desigualdades estão gravadas nas formas estruturais, e o espaço urbano, em cada uma de suas rugosidades, encarrega-se de narrar suas histórias.

A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-brisas, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (Calvino, 1990, p. 14-15).

Com seus cobogós nos muros, nas casas, nas fachadas e paredes dos prédios, a cidade nos apresenta seu passado ao mesmo tempo que nos faz imaginar futuros, não exatamente como temos visto nas políticas urbanas que apresentam projetos de uma Fortaleza 2040, 2050 ou ainda nomeando uma praia de Praia do Futuro, mas quem sabe em um movimento “de ré”, como quem observa a existência do rio Pajeú, lembrando da *Saudação aos rios* (“esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas”) e sugerindo a Ailton Krenak (2022, p. 11) que “se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui”.

É a figura do cobogó, elemento vazado normalmente feito de barro ou cimento, que nos instiga a entrever. “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 2010, p. 29). Na obra *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo, historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman (2010) insinua que a visão é um sentido experimentado por meio da relação estabelecida entre quem olha e quem é visto. Como “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”, em uma cisão do ver que defende inelutável, não apenas observamos imagens: somos também desvendados por elas.

Neste binômio visibilidade/opacidade, a imagem emerge como um olhar em partilha. Nas telas dos celulares, nas páginas dos periódicos, nos álbuns de família, nas paredes de galerias: imagens são memórias sociais; elas constituem histórias.

A formação arquitetônica cearense se iniciou ainda no século XVIII, quando o Estado se tornou administrativamente independente de Pernambuco e começou a projetar vilas, matrizes e sobradinhos. Essa separação, no entanto, manteve alguns traços arquitetônicos comuns, entre eles a relação da edificação construída com os ventos e a luz – em especial, os cobogós.

Pensar em COBOGÓ nos faz lembrar de sua pernambucana sutileza arquitetônica, cujo nome curioso e divertido é formado pela sílaba inicial do sobrenome de seus inventores sócios de uma fábrica de tijolos – Amadeu Coimbra e Ernest Boeckman e o engenheiro Antônio de Góes. A invenção foi patenteada como “novo sistema de blocos de concreto” em 1929, mas tornou-se de domínio público. Inicialmente projetado em tijolo e concreto, esse elemento vazado hoje é encontrado em infinitas variedades de materiais e grafismos.

Com inspiração nos muxarabis, elementos vazados com pequenas tramas feitas com madeira que estão presentes na arquitetura islâmico-mourisca — herança dos árabes que ocuparam a Península Ibérica durante a Idade Média (Paulert, 2012) —, o cobogó foi criado como um elemento pré-fabricado “[...] que permitiria a passagem da ventilação natural, ao mesmo tempo em que reduziria a incidência da luz solar, fatores adequados para projetos em lugares de clima quente e úmido” (Vieira; Borba; Rodrigues, 2012, p. 5), como o nosso nordeste brasileiro.

O cobogó é ornamento arquitetônico que modela o espaço, preenchendo-o com vazios: são contornos e margens que conferem sentido ao espaço. Um canto de muro úmido de musgo no fundo do quintal, os cobogós da escola, o azulejo do banheiro: essa poesia das coisas que passam quase despercebidas por serem tão ordinárias compõe a plasticidade de nossa memória, ambienta nossas lembranças, atualiza sensações, constitui a aventura sensorial do vivido e, portanto, nos constitui em uma relação com o mundo.

O sentido que o ornamento comunica é sensação. Apesar de ser sempre em abundância e repetição, o ornamento, ao não representar nada, esvazia-se de sentido ao preencher-se com a forma (à maneira barroca) e cria vacúolos de silêncio –expressão criada por Gilles Deleuze (1992) –, que são espaços para sensações de maneira análoga às pinturas abstratas.

A dimensão humana da arte não está, portanto, confinada à imagem do ser humano. O homem também se mostra na relação com aquilo que o rodeia, nos seus artefatos e no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz. Esses podem ser nobres ou ignóbeis, alegres ou trágicos, passionais ou serenos. Podem suscitar estados de espírito inomináveis, e mesmo assim, portadores de uma enorme força (Schapiro, 1993, p. 7).

Escritas cobogó por vir

*O olho vê, a lembrança revê,
e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.*
(Barros, 2013, p. 32)

*Quem deseja ver, ou melhor, olhar,
perderá a unidade de um mundo fechado
para se encontrar na abertura desconfortável
de um universo agora flutuante,
entregue a todos os ventos do sentido.*
(Didi-Huberman, 2013, p. 186)

A que será que se destina a escrita cobogó?

O que tudo isso – todas essas passagens de ar, luz e sombra – traz como modos de escrever “Fortalezas Sensíveis”?

Pensar nas escritas com as cidades? Com a universidade? Pensar na composição de um livro? Como construir um livro-cobogó?

Erguem-se “capítulos” de sustentação de um livro, recheado de proposições vazadas e aeradas, de partes iluminadas e opacas, que convidam para a circulação de sensações, ideias, experimentações e invenções tramadas em coletivo, em diferentes estratégias, aproximando zonas existenciais sensíveis.

Entre um incisivo e outro dente, o espaço ganha nome: diastema. É na falha na dentição que se entrevê a língua – a língua que mapeia recintos, descobre cavidades úmidas, toca cada rugosidade. “*There is a crack in everything, that's how the light gets in*”⁴. Como quem morde a vida e enche a boca, pesquisamos atentos ao som que o vento transforma em música ao atravessar os cobogós. Em nossas vazantes, fez-se o verbo — “Escrever Com”, “Escrever Com as Cidades | Escrever Cidades Com”, “Escrever Com as UniverCidades | Escrever UniverCidades Com”.

Notas

- 1 Mais detalhes das pesquisas no site <https://www.lamur-ufc.com/pesquisas>.
- 2 Mais detalhes nas páginas seguintes.
- 3 “Bó”, uso informal de “Vamos embora”.
- 4 Leonard Cohen, 1992. Tradução nossa: “Há uma rachadura em tudo, é assim que a luz entra”.

Referências

- ALBUQUERQUE, Aline Mourão de. **Ornamento aventura errante**. 2016. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- BARROS, Manuel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COHEN, Leonard. Anthem. In: COHEN, Leonard. **The Future**. Nova Iorque: Columbia Records, 1992. Álbum de estúdio. Faixa 5, 6min09.
- COSTA, Luciano Bedin. **Ainda escrever: 58 combates para uma política do Texto**. São Paulo: Lumme Editor, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 2^a ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol 5. Editora 34, São Paulo, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

GORCZEVSKI, D.; ALBUQUERQUE, A.; ARAÚJO, S.; SHIKI, C. Sobre poéticas e políticas: micro intervenções na cidade de Fortaleza. In: **ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORDESTE, 1; DIÁLOGOS INTERNACIONAIS EM ARTES VISUAIS, 4**, 2015, Recife. Arte e Política [...]. Recife: Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, Editora UFPE, 2015. p. 335-350.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MIGLIORIN, Cezar. **O Que é um Coletivo.** Teia-2002/2012. 1. ed. Belo Horizonte: Teia 1, 307-316, 2012.

PAULERT, Renata. **Uso de elementos vazados na arquitetura:** Estudo de três obras educacionais contemporâneas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Construção Civil – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Ensaios do assombro.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. 2^a ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian:** a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIEIRA, Antenor; BORBA, Cristiano; RODRIGUES, Josivan. **Cobogó de Pernambuco.** (2012) Recife: 1º Edição. Edição de Josivan Rodrigues.



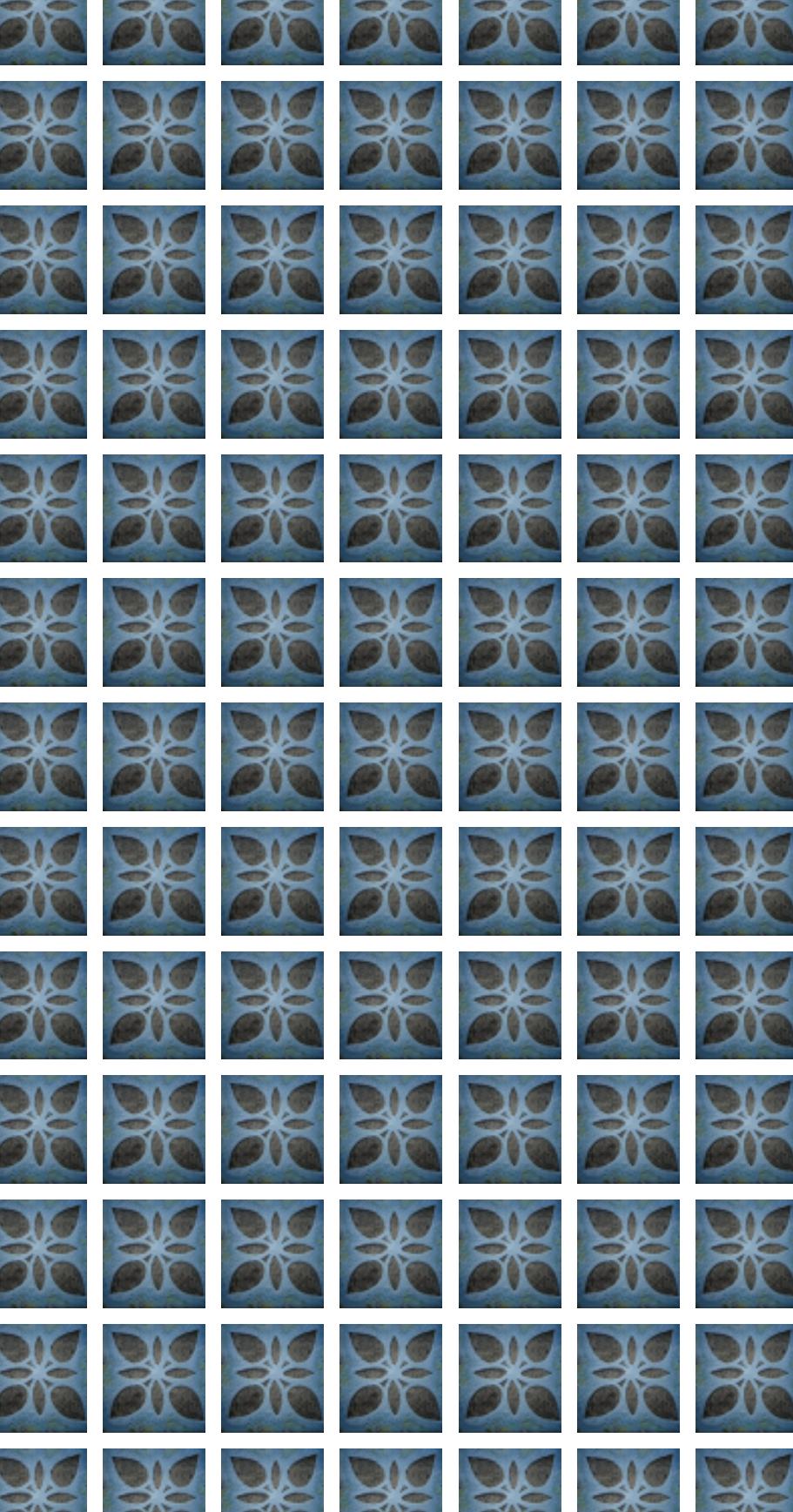


Figura 5: Cobogós em *stencil*.

Fonte: Criação de Aline Albuquerque. Acervo LAMUR (CNPq|UFC), 2023.

Ir em direção à outra – cartas- diário, desenhos e deslocamentos

Alice Dote e Raísa Christina

12/04/2023

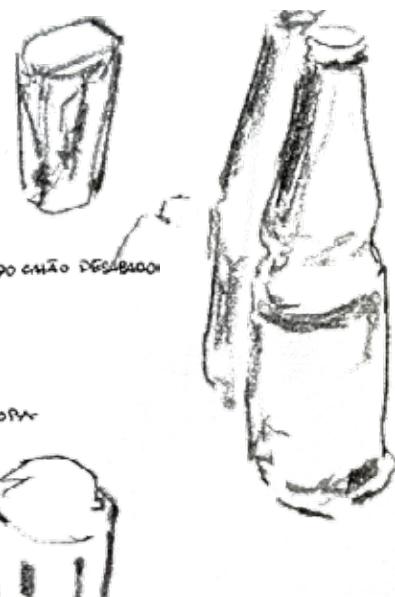
ESSA CIDADE CHEGA PERTO BRITADURA
NÃO HÁ
SILENCIO ABSOLUTO ESCURIDÃO
ABSOLUTA ACORDO NA INSISTÊNCIA DE UM PÁSSARO PÔ
GRITO DESCONHECIDO E INADEQUADO PARA ISSO
PEDAÇO DE BAIRRO OU UM CACHORRO MINÚSCULO DE
APARTAMENTO BEM JÁ ATRO DABIDO CONFORME SU
VÓ E VOLTO SÃO NOVOS
OS TAPUMES E ETERNAS
AS DEMOLIÇÕES



É UMA RUA QUE DURA SÓ UM QUARTERÃO
ELA DESEMBOCA BEM EM FRENTE AO MEU TRÔLE
O NOME DELA É RUA DA MATA
DA MINHA CALÇADA EU SÓ TOMO A ESQUERDA OU A DIREITA
SIGO EM FRENTE PELO PEDAÇO DE RUA
QUE É UMA RUA TODA TODA ELA CABE NAQUELE PEDAÇO E
NUMA ANTENA ENA MINHA CALÇADA ELA
COMEÇA DE LÁ E DE CÁ E ACABA DE LÁ E DE
CÁ SÓ DIA SEIS DE JULHO SEIS MESES DEPOIS EU
FUI

13/04/2023

POR QUANTAS HORAS POSSO SUCAR AQUI DENTRO?
NÃO TENHO AQUECIMENTO
ESTOU LONGE NOVE MESES E MAIS DE TRÊS MIL QUILÔMETROS DO CHÃO DESBADO
EU PODERIA TER MORRIDO TANTAS VEZES
ATÉ NISSO SISA CIDADE TEM ME CIDO GENEROSA
HÁ UM CICLONE VINDO DO CUL, VOCÊ VIU?
ÁRVORES PODEM CAIR ENQUANTO DESENHO SOB SUA CORA



17/07

no escuro dentro de casa, a cidade é quem me acorda com um bafo de lixo e o ruído dos automóveis, apesar da inútila sinfonia dos grédios em construção, não uso protetores auriculares. já estou dadas muitas rotas de fuga. caminhando pelo bairro, quero ao menos me pôr à escuta dasqueles que passam por mim. cruzo por ciclistas e outros pedestres, uns tantos usam fones com cancelamento de ruído. ultimamente esse hábito me parece um dos mais difíceis de aceitar. o ruído é o mundo. como estar no mundo immune aos seus rumores?

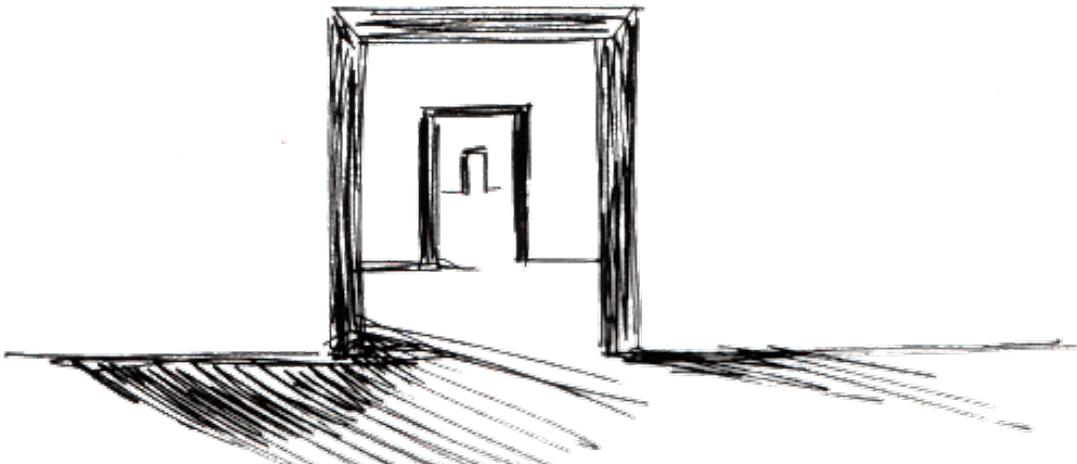


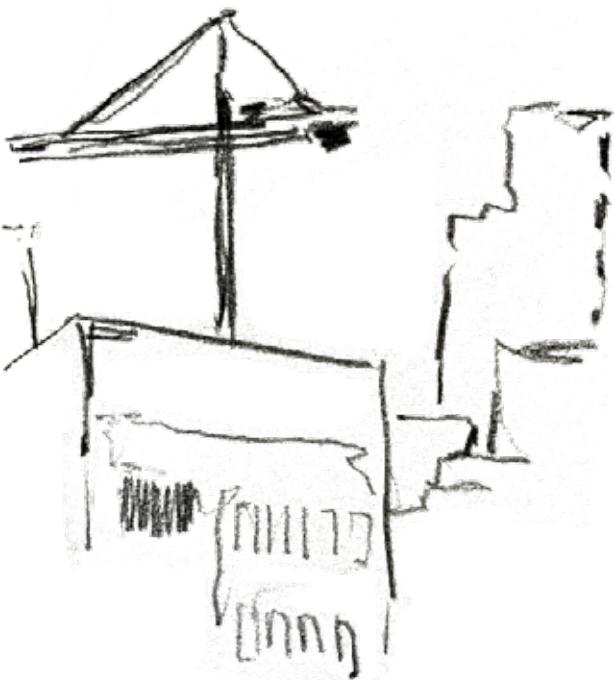
18/07

tudo pensado em você. não crescemos juntos, não estudamos na mesma escola, certamente não passamos as férias nos mesmos sítios e - eu curaria dizer - nem experimentamos beijar as mesmas bocas, fato inclusive raro na cena artística de Zortáza. no entanto, somos contemporâneos, algo além do tempo nos une: partículas que habitam um modo de olhar os corpos e a força nôtria das mãos.

a partir da reconhecimento dessas partículas em comum, pudemos usar a palavra "amiga".

não é de você que estou longe
não é em você que penso
sob a luz nasteira da manhã
não é você que caminha
ao meu lado
e ainda assim é a você
que dirijo estas palavras





21/04/2023

TRAÇO A TERRA DA RUA NAS SOLAS DOS TÊNIS BRANCOS
PISO UM PISO ÁSPERO DE CHÃO

CARREGANDO PARTÍCULAS DA CALGADA EM OBRAS DE UM CÔMODO A OUTRO DESES
TRINTA METROS QUADRADOS NA MINHAS

SOLAS DESCALFADAS GROSSAS COMO
DOZE ANDARES MAIS PERTO DO CÉU

AQUI AINDA A RUA

AINDA ASSIM A RUA

CHEGA

NÃO SÓ

NOS SEUS RUÍDOS INABALÁVEIS NOS SEUS

RUMORES LÍQUIDOS LÍNGUAS RONDAS

NOTURNAS MAIS UMA VEZ ARRASTO A JANGLA E GIRO A CHAVE

SERÁ O MESMO RUÍDO A NOS ABRIR AS MÃOS?

ESSE QUE ESCUTO AGORA

ESSE É O MURMURIO DO MEDO DE ENVELHECER

NOSSAS CIDADES NÃO SE DEITAM NO TEMPO E AINDA ASSIM O TEMPO

22/07/2023

DESENHO MAIS QUANDO SOZINHA, QUE DESENHAR ME É UM EXERCÍCIO DA
SOLIDÃO

23/07/2023

DESENHAR TAMBÉM ME É UM EXERCÍCIO DO REPOUSO.
PRECISO PARDER - MESMO QUE EM PÉ - PARA TOMAR ESAS NOTAS.
AGORA TENHO CADEERNOS AINDA MENORES, CADEERNOS QUE CABEM EM
QUASE TODAS AS BOLSAS, DISCRETOS SOBRE A MESA E O COLO,
FEITOS JUSTO PARA O ENCAIXE ENTRE O ANTEBRAÇO E O BICO.
APENAS UM LÁPIZ EM GRÂUDE 14B, TÃO MELHOR QUANTO MENOR FICA.
O ÚLTIMO DESSES CHEGOU COM A PROMESSA DE COMPLETAR AL 98 PÁGINAS
ANTES DE IR EM BOMBA. DESENHARIA TODOS OS DIAS, SEMPRE DE VER,
NA RUA QUANDO FOSSE DIA DE RUA. TUDO O QUE LOGO TOMA
CONTORNOS DO PROJETO TAMBÉM PODE LOGO SER ABANDONADO, E
COMO NAS BOLSAS TAMBÉM CABEM LIVROS, ADESIVOS, CANETÕES E
CÂMERAS ANALÓGICAS, MUITO ME PERDEM AS RUAS EM DIAS DE RUA.
TE CONTO PARA TE TRAZER PRA MAIS PERTO DO QUE TE MOSTRO.
AGORA, NÃO TE ESCREVO OBSCURA.

HÁ VÁRIAS CENAS DESENHÁVEIS, E ENQUANTO AL IMAGINO PRÉTOS
TRACOS MÍNIMOS SOBRE O BRANCO DAS FOLHAS DO CADERNO QUE
PERMANECE DENTRO DA BOLSA, PERCERO QUE DESENHAR SEM
MATERIALIZAR É, AINDA, DESENHAR. ESSA SE TORNOU COMO QUE
MAIS UMA MINHA SINA DE RUA - ASSIM COMO ESCREVO SEM ESCREVER
NOS PÓLTOS GRANQUÍSSIMOS QUE SE SEGUEM NOS MEUS CAMINHOS
DETOPOS OS DIAS, PASSO APÓS PASSO ENSAIANDO UMA PALAVRA NO
PRÓXIMO.

PODERIA DESENHAR, AGORA, OS DOIS HOMENS ESCORADOS NOTÁXI BRANCO
PARADO A ESQUINA. O GARGOM QUE AGORA SE APROXIMA E TAMBÉM
SE APOIA NO CARRO, MÃOS CRUZADAS AO COLO, MÃOS AGORA DEDICADAS
AO CELULAR QUE SURGE DO BOLSO FRONTAL DO AVENAL, BRAÇOS
AGORA CRUZADOS AO PEITO.

UM EXERCÍCIO DO REPOSO, EU DIZIA.

PASSO AS FOLHAS DO CADERNO, TAMBÉM AS DO ANTERIOR.

CADEIRAS SE PRESTAM AO DESCANSO, GARRAFAS SE AQUIETAM, TAMBÉM
CACHORROS ENFADADOS, MANSOS FEITO ELA IMAGEM NO ESTRELHO.
TODOS À ESPERA. SERVIR, SEREM SERVIDOS, SERVIR ESPERA AO
DESENHO - MESMO QUANDO ELE NÃO ACONTECE.

ESSES CORPOS PARADOS, PARADOS MINUTOS SUFICIENTES A ESSES CENTÍMETROS
DE RISCO.

SABE O QUE PENSAVA HOJE CEDO?

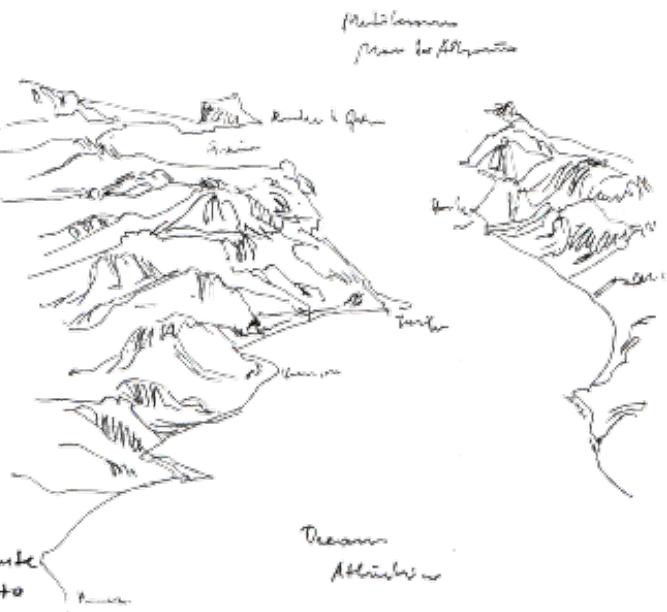
ANDO OLHANDO PARA O CHÃO. O CAMINHO TROPEÇA EM VÁRIOS DESES
CORPOS PARADOS, PARADOS MINUTOS SUFICIENTES A ESSES CENTÍMETROS
DE RISCO. QUASE SEMPRE CORPOS DEITADOS, CORPOS SOB ALGUMA GROSSA
CAMADA DE MATERIA OUTRA, APENAS SILHUESTAS DE CORPOS.

NÃO É POSSÍVEL DESENHÁ-LOS.



23/07/23

a amiga de uma amiga
me escreveu, encorajando
um desenho riscado sobre
algum mapa da Espanha:
uma mulher erguendo os
braços, talvez na costa do
Mediterrâneo. Fui rumear
a pilha de mapas na
estante, espalhados, encontrei
o recente: o Mapa de Alfonso
que, ao norte, se limita
com a costa de Andaluzia
e, ao sul, com a costa do
Marrocos. O corpo da
mulher que desenhei tenta
imitar as linhas do continente
europeu, com o ventre e o peito
voltados para o mar.



Desenho
Alfonso

26/07/23



de frente para o sol, exerge por detrás
dos óculos escuros apenas o vulto dos
passantes. o mistério que a luz impõe
ao rasgar a paisagem e afusilar os corpos.
essos cruzam por mim, sem serem
revelados. imagino sempre o susto
que posso tomar
ao me deparar com um rosto
por decais conhecido
por decais desejado

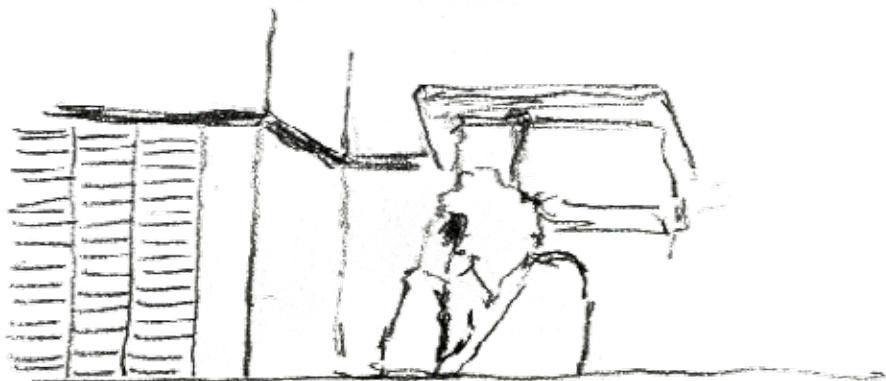
É DOMINGO E ESTOU EM UM BARRO QUE CONSEGUE TANTO QUANTO UM NOME NUM TABULEIRO
DO BANCO IMOBILIÁRIO
É ALTO E HÁ UMA NÉVOA ENTRE MIM E VERTIGENS BEPELLADAS
ESTOU EM UMA CAPELA SEM ALTAR E OS SANTOS AINDA PREFEREM A TERRA DOS FUNDOS
COMO O CU DO PADRE, TODA CIDADE TEM UM CU DO PADRE E EU TENHO
MEDO DOS OLHOS AMARELOS

NÃO SEI SE PELA CAPELA OU PELO DOMINGO, HÁ SILENCIO

DESENHO EM PÉ

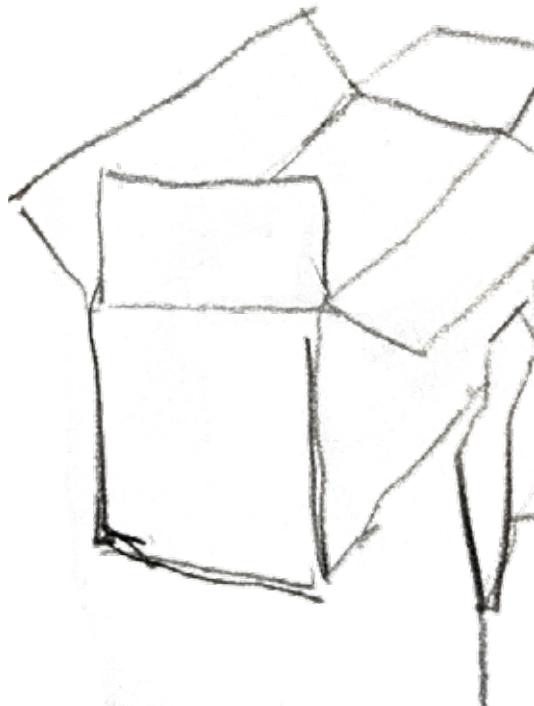


TROCO DE LUGAR NA MESA DA CALÇADA PARA OLHAR O RAPAZ AO CELULAR
NO PRIMEIRO ANDAR DO PRÉDIO NO OUTRO LADO DA RUA CANTO DO VAL
ELE PASSA MUITOS MINUTOS EM UMA LIGAÇÃO
PENSO QUE PODE NOTAR QUE O OLHO ENQUANTO RABISCO, MAS NÃO
CONSIGO ALCANÇAR SEU ROSTO PARA SABER SE ME ALCANÇA,
ENTÃO CONTINUO
NÃO SEI SE PELO ROSTO QUE NÃO CONSIGO ALCANÇAR OU PELO POMINHO,
A CONVERSA PARECE BOA



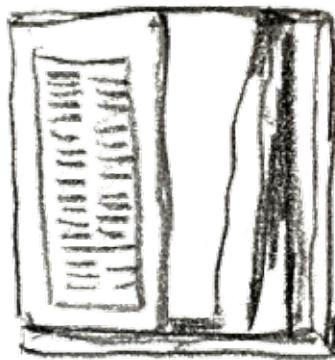
01/08/2023

ENTRA O OITAVO MÊS DO ANO EM UM APARTAMENTO QUE AGORA PARECE AINDA MAIS VAZIO QUE QUANDO ENTREI. EM BORA O CHÃO NÃO SE ESTENDA DESOLUPADO EM BORA AS PERNAS SE ESTENDAM SOBRE OS OLHOS. A CIDADE ENTRA COM OS HELICÓPTEROS E NENHUMA PORTA ALCANÇA SUA ENVERGADURA.



01/08/23

as longas dicas tempos fora de casa
você consegue fazer-se em casa
noutra parte? do que mais
sentiu saudades? que coisas
foram as primeiras a ocuparem
a mala na viagem de ida?



02/07/23

amanheceu chovendo
soprendo um ventinho frio
por isso me encolhi debaixo
do lençol e permaneci assim
enquanto a cabeça despontava



05/08/23

ontem à noite um amigo me disse da morte de uma garota que havia feito a oficina que ministrei ano passado na biblioteca estadual. Você também estava lá, talvez se lembre dela: magra, de cabelinho curto e óculos.

essa foi a quarta morte de amigos de amigos neste início de semestre, todos ligados de certa forma à cena artística-cultural de Fortaleza. tem sido estranho pensar nisso. logo após a oficina na biblioteca, ela ~~me~~ e eu nos correspondemos por email. ela tinha uma árvore na escrita, seus textos eram longos e dispersos. desde ontem tento reunir coragem para relê-los.

14/08/2023

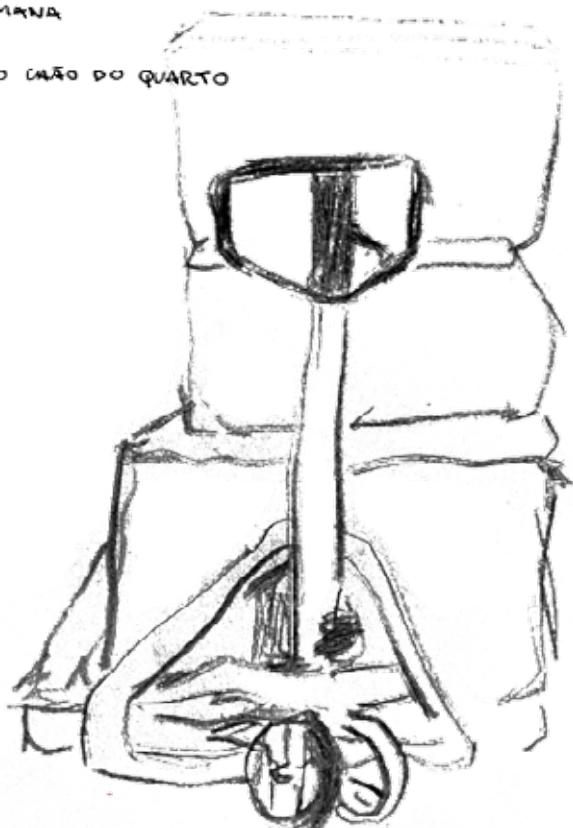
ENQUANTO NÃO TE ESCREVO, MUDO DE CIDADE

PRECISO TE CONTAR SOBRE A SAGA DA CAIXA

O QUE TEM DENTRO DESSA CAIXA MINHA FILHA QUER SABER,
EU TIVE QUE FALAR PARA MUITAS PESSOAS QUE SOU ARTISTA

FOI SEGUNDA PASSADA, NOSE FAZ UMA COMUNA

MINHAS MALAS DINTA ESTÃO ABERTAS NO CHÃO DO QUARTO



15/08/23

a mala ainda aberta no chão do quarto
lembro as imagens da Sara Ramo
ela retirando um mundo de coisas de dentro
de uma mala de couro, como se enviasse
uma casa inteira
após dispor os objetos pelo quarto
é ela quem decide adentrar a mala
e ali mesmo se fecha
para ser transportada para onde?

16/08/23

de quem ou de quê a desentista toma partido,
ao se deslocar a pé pela cidade?

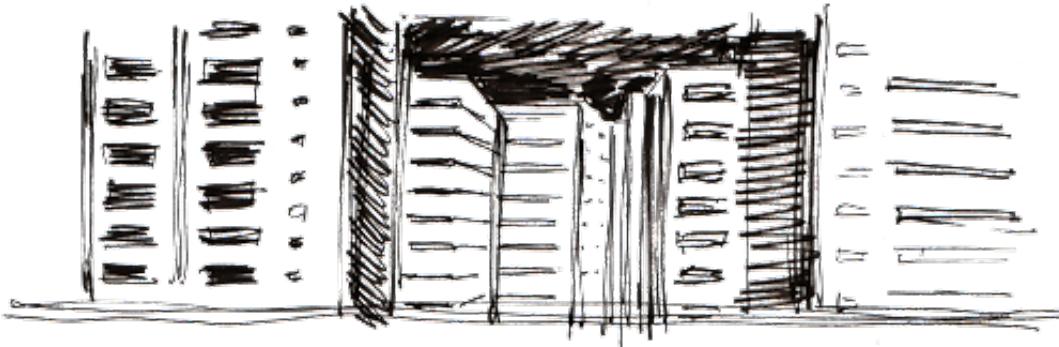


17/08/23

Amanha, consegui dormir hoje à tarde e tive um sonho:

de quis entrar no mar e olhou para mim
com o sorriso dos de todo a luz
minhas pernas obedeceram e fomos caminhando
até a primeira onda nos cobrir
neste instante me dei conta do mar, revolto
as ondas pareciam ser o triplo do meu tamanho
senti medo, mas ele ria
outra onda despencou sobre nós
quando recuperei o fôlego, nadei
até a areia e ele continuou lá dentro
sorrindo e mergulhando, meu bêbado,
com os olhos vermelhos





9/08/23

ontem voltei a ouvir uma mulher que grita qdá ficar noca
e depois perder a voz. ela deve morar aqui perto, mas não
consegui localizá-la. quando escuto seus gritos, sempre
à luz do dia, corro para a varanda, corro uma hipnotizada
à procura dela. olho atentamente todos os janelas à minha
volta e às vezes aviso, sem rosto ~~sem~~ corpo, o grito por fim
desaparece, ainda que seus ecos possam me alcançar na noite vazia.

28/08/2023

MINHAS MALAS AINDA ESTÃO ABERTAS NO CHÃO DO QUARTO

EM FORTALEZA, TODA OUTRA CIDADE PARECE JÁ TÃO DISTANTE

MINHAS CAIXAS ME LEVAM PRA PASSAR. QUANTO MAIS CEDO SAÍMOS,
MAIS GANHO O CENTRO DO ASFALTO. SÓ UM DOMINGO ABAFADO: VAI
CHOVER. SOU SURPREENDIDA PELO QUE JÁ DEIXEI ESQUECER: QUERO.
AGORA: NÃO ME DEIXES.

NÃO VOLTEI PORQUE NUNCA FUI



Ir em direção à outra — cartas-diário, desenhos e deslocamentos

A prática de narrar de forma breve as experiências de um dia – pontuando acontecimentos, relacionando-os e imprimindo-lhes ritmo – convoca aquela que escreve a se separar um pouco dos fatos, a olhá-los em perspectiva e a refletir sobre o que lhe passou. Os fragmentos temporais que se sucedem vão configurando uma malha, um conjunto de rastros, pistas e marcas que a diarista deixa. Para quem? A princípio, para si mesma em um futuro, quem sabe. Porém, neste caso, a escrita é endereçada a uma amiga. O registro diário se torna epistolar.

Assim inventamos uma escritura que se deu na partilha de *cartas-diário* entre os dias doze de julho e vinte e oito de agosto de dois mil e treze. Nessas cartas-diário, escrevemos e desenhamos uma para a outra, pois desenho e escrita caminham juntos, fundamentados no traço. Contamos o que nos acontece e convidamos a outra a passear pelas linhas rabiscadas, três mil quilômetros entre as duas, cada qual em uma cidade.

O diário se trata de uma atividade de escrita cotidiana, descontínua e lacunar, na maioria das vezes de foro íntimo, definida por Lejeune mais precisamente como “uma série de vestígios datados” (2014, p. 299). Considera-se uma série porque há a recorrência de fragmentos, cada um escrito sob uma data, o que se chama de “entrada” ou “registro”. Ao escrever uma entrada, a diarista estaria observando, selecionando e ordenando o vivido, dando-lhe um eixo narrativo. Ao pensar sobre a estética do gênero, Lejeune dá ênfase à ação, à viagem, e ao movimento mais do que ao desejo de determinar e fixar um “acontecimento fonte”.

“As cartas são textos feitos para partir, e a decisão de endereçar-se é também o desejo de escapar aos limites do eu, na afirmação de diferir em relação ao outro (...)", diz Fenati (2012, p. 8). Não só Alice escreve para Raisa, como Raisa escreve para Alice, mas também há vezes em que uma fala e desenha pela outra. Esses deslocamentos são frutos de alguma sintonia, de alguma confiança rara que se estabelece entre as duas. É preciso gostar de alguém para lhe endereçar, nas brechas dos dias, esboços de pensamentos e impressões tão solitárias. Nesse movimento delicado, de uma “escrita de si” partilhada, “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe” (Foucault, 1992, p. 134).

O gesto de endereçar um texto à outra significa abdicar de qualquer sentido unívoco e totalizante, inclusive se ausentar enquanto autora/remetente e abrir espaço para que a leitora/destinatária adentre a malha de figuras e signos verbais ali confabulados. Ao adentrar a malha, a outra fará do texto primeiro um novo texto, erguendo um novo imaginário, não se sabe o quão mais veloz, o quão menos áspero, mas seguramente diverso do anterior.

O desenho dos dias – em casa ou na rua – acontece no ritmo das voltas, ressonâncias e silêncios. Se “para fixar uma data é preciso lembrar o que se via”, como lemos em Virginia Woolf (2020, p. 9), é em direção à outra que nos dedicamos a esboçar percepções mínimas. No exercício de observação e tradução dessas percepções, instaura-se uma poética residual, tremida e rasurada, mas vibrante. “Obrigado a traduzir sua vida em linguagem, a escolher as palavras, o que está em jogo já não é a experiência vivida, e sim a comunicação dessa experiência, e a lógica que estrutura os fatos não é a da sinceridade, e sim a da linguagem” (Piglia, 2017, p. 354).

Um murmúrio constante se dirige à amiga ausente, cuja aragem, no entanto, faz companhia à outra. Desses conversas, às vezes não resta risco algum sobre a página. Ainda assim, mesmo em sua inexistência material como depósito gráfico em uma superfície, o desenho existe nos deslocamentos feitos e no caminho do olhar pelo que se via e se deseja dar a ver à outra. Estar na cidade nessa companhia presente-ausente tanto oferece algo da cidade ao corpo como inscreve uma memória no corpo. Movimento de muitas aberturas, o que no corpo passa a existir é, em algum momento, puro gesto de oferenda.

No balanço do improviso e da disponibilidade ao acaso, fomos realizando as cartas-diário: matéria viva na qual se fazem presentes distintas caligrafias e modos de conceber o mundo circundante em traços, ora com caneta nanquim, ora com grafite. Na composição que apresentamos aqui, obedecemos à cronologia das entradas, trazendo os desenhos para junto dos blocos de texto sem, contudo, demarcar a autoria de cada elemento. A nosso ver, basta entender que o material consiste em uma conversa na qual duas amigas se deslocam enquanto escrevem, desenham e leem as cartas-diário uma da outra. Na ausência da interlocução imediata, elas sondam – junto ao desenho e à palavra – o transcorrer das horas absurdas no cotidiano da cidade.

Referências

- FENATI, Maria Carolina. Carta ao leitor.
- Gratuita** - Cartas para todos e para
ninguém. Belo Horizonte, vol. 1, p.5-9, Chão
da feira, 2012. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/gratuita-v-1-cartas-para-todos-e-para-ninguem/>
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico.**
De Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita
Maria Gerheim (org.). 2.ed. Belo Horizonte:
Editora UFMG, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação** - Os
diários de Emilio Renzi. São Paulo: Todavia,
2017.
- WOOLF, Virginia. **A arte da brevidade.** Belo
Horizonte: Autêntica, 2020.

POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO MUNDO, POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO MUNDO, POÉTICAS DE SI, POÉTICA DO MUNDO, POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO MUNDO, POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO MUNDO

Poéticas de si, poéticas do mundo

NATALIE LOPES,
BEATRIZ NOGUEIRA
E LEANDRO COSTA

Poéticas de si, poéticas do mundo

O que pode a poesia? Essa forma de expressão ostenta múltiplas faces e se torna presente naquilo que vai para além da linguagem meramente formal. A poesia não cabe em códigos preexistentes – ela pede mais: é expansão. Seu significado nunca será possível de ditar e, por sua incompletude, ela se torna infinita, digna de todas as formas de expressão, visão e criação. O poético é uma experiência de romper o “si” para ser o “outro” – é como uma escrita e uma leitura que faz ou não uso de palavras.

Ao se expandir escrita e leitura para outras formas de arte, amplia-se também as possibilidades de absorver outras obras para a construção das nossas, pois não é possível encontrar tudo que nos seria útil apenas dentro de nós. A arte, a expressão, as linguagens e o sentido são como caminhos de vai e vem nos quais o mundo alimenta o criador e o criador alimenta o mundo.

Cada poética traz a singularidade de si atravessada pelas individualidades de outros, uma heterogeneidade de linguagens que se expressam sozinhas em conjunto. Poéticas nascem com a diferença: outras formas de dizibilidade e, como consequência, de conhecimento e experimento surgem no espaço que se cria quando unimos escrita, fotografia e dança. Essas poéticas se complementam justamente pela alquimia criadora da diversidade de suas linguagens e, assim, por um descuido, sorte ou simplesmente por pura presença, se confundem e se separam – agora, porém, com marcas distintas e aprendizados outros a partir da afecção gerada pelos encontros de nossas linguagens. Após cada experiência de troca e partilha, podemos dizer que “já não somos os mesmos”: nascem, pois, nossas poesias necessárias, que dão e tiram, se espalham naqueles que as sentem, cruzam os caminhos, bagunçam os sentidos e fazem arte – que é o eu, o tu, o nós, o Si.

Afinal, o que podem as poéticas de si, poéticas do mundo?

Até meus pulmões tossirem palavras

NATALIE LOPES

Será que existe o melhor modo de olhar para si mesmo? O espelho é tão superficial quanto sua epiderme; ele não pode satisfazer essa inquietação. Como conhecer suas mais profundas verdades? Sentimentos e pensamentos são pedras brutas que precisam de polimento para brilhar. Humberto Maturana (2004, p. 67) nos empresta um último questionamento: “Não pergunto mais: o que é isso? Mas pergunto - como faço para conhecer isso?”. Escreva e talvez descobrirá.

Dos diversos caminhos que levam uma pessoa a tomar conhecimento de si, alguns deles convergem na escrita. Mas o conhecimento não se limita a saber seus gostos e desgostos, dores e delícias; essa escrita é uma prática de si, um modo de aprender a arte de viver (Foucault, 1992). A Escrita de Si carrega mais significado do que essas três palavras podem explicar. Um diário, ainda que seja uma escrita sobre si, não será um exercício pessoal caso o autor não se debruce em suas próprias palavras e as assimile como algo além de memórias.

Ler o que se escreveu, meditar diante desta escrita, conhecer segredos e verdades sobre si a partir dela e governar sua existência com aquilo que aprendeu: na visão de Foucault, isso é a Escrita de Si.

Nesses últimos anos, venho pensando muito sobre sentimentos, escolhas, saberes, relacionamentos, fracassos, morte, dias de paz e o futuro. Mais do que pensar, venho escrevendo. Escrevo tanto sobre a vida, seus dias e noites e os anos que se arrastam quando não estão correndo que agora eu acho que conheço um pouco mais sobre ela. Falo “um pouco” não por modéstia, mas porque ainda tenho muito a escrever e, sendo assim, tenho muito a conhecer.

Em *Vida de Antonio*, Atanásio aponta que a escrita das coisas que pensamos e fazemos é uma forma de torná-las conhecidas por nós mesmos, como se a página sendo preenchida fosse a testemunha de nossas vidas e, dessa forma, nos obrigasse a encarar os sentimentos que tentamos esconder. Atanásio fala especificamente sobre ascese e a escrita como um caminho para a vergonha dos pecados, a confissão e o disciplinamento; essa prática, contudo, cai em um leque mais variado de intuições da escrita de si em que é possível confessar seus sentimentos, opiniões e inquietações em uma página sem o propósito de se autorregular, mas de amadurecer.

Quanto mais confusa eu estou, mais crio histórias na minha cabeça. Elas direcionam meus sentimentos a um lugar fantástico onde posso pensar neles não como meus, repletos de personagens que contêm meus maiores medos e meus maiores anseios, momentos em que eles são corajosos quando eu nunca seria e assustados diante das coisas que eu consegui conquistar. Na escrita, eu posso me derramar sobre a página e manchá-la com o melhor e o pior de mim. E esses sentimentos se tornam familiares por meio das palavras: não porque eu os senti – sentir é confusão –, mas porque eu os li.

Michel Foucault (1992) traz outros dois exemplos de instrumentos da escrita de si além da literatura cristã de Atanásio: um deles são os *hypomnemata*, como ele chama os cadernos pessoais em que as pessoas escreviam citações e fragmentos de livros, momentos pelos quais passaram ou relatos de que souberam, reflexões, debates, ou seja, tudo que o escritor quisesse guardar para revisitar depois. Diferente das cartas e das escritas cristãs pela ascese, os *hypomnemata* são uma reunião daquilo que foi dito, lido e ouvido e que pode se tornar uma relação de si consigo próprio por meio do exercício de voltar para ler o que um dia escreveu. Foucault (1992), no entanto, levanta o paradoxo dos *hypomnemata*: como a junção de discursos acumulados de todas as partes se torna uma escrita sua para si mesmo? Ele dá a resposta em três motivos. O primeiro vem de Séneca: “a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios de razão indispensáveis à conduta: guia ou exemplo, o auxílio dos outros é necessário” (Séneca apud Foucault, 1992, p. 138). O segundo motivo vem da própria natureza dos *hypomnemata*, que não se constituem como um estudo de algo homogêneo, como as obras de um único autor ou uma única escola filosófica; eles são uma amalgama daquilo que o escritor acredita ser verdade e do que ele possui um uso para tal. É uma escrita contrastante, uma prática da disparidade, um exercício de exploração. O terceiro motivo traz o outro lado da moeda: apesar de contrastante, ela é unificada – o caderno pessoal forma um conjunto por ter sido escrito por uma única pessoa, ainda que apresente ideias diversas. Dessa forma, como um processo de digestão, aquilo anotado nos *hypomnemata*, mesmo que vindo de outrem, torna-se de um único autor por meio da assimilação interior, do aposseamento destas ideias em forma de escrita.

Eu escrevo não porque estou viva, mas porque quero continuar vivendo. Por meio da minha escrita, sou capaz de reconhecer aquilo que me move, que me toca, que me expõe. Não quero ser uma gênia, uma sábia ou uma rainha; não pretendo me tornar uma deusa ou uma imortal. Vou existir no tempo que me foi dado e respirar o pó dos que vieram antes de mim até meus pulmões tossirem palavras. Um dia também espero ser respirada como um pó de palavras.

Outro exemplo dado por Foucault (1992) são as escritas de cartas que, mesmo destinadas a outros, ainda podem cumprir um papel de conhecimento de si para o remetente. Um conselho escrito em carta para alguém pode ser útil a quem o escreveu, e contar sobre seu dia faz o escritor pensar em suas ações, o que pode lhe trazer uma nova perspectiva. A ação de organizar o que se quer dizer em palavras é essencial para o entendimento. Quem nunca disse algo que fez mais sentido na mente do que em voz alta? As palavras necessitam de coerência e ordem – são mais delicadas do que um pensamento. O pensamento carrega tudo que você sabe em um instante; já a palavra, por ser limitada ao espaço e ao tempo como se fosse um corpo físico, revela de forma clara aquilo que precisa ser entendido seguindo uma lógica de contextos e descrições. Se os seres humanos se comunicassem por pensamento, será que ao menos existiriam histórias?

Comecei a escrever pela simples vontade de criar mundos mágicos como os que me encantaram na adolescência. Sempre foi fazer arte pela arte, sem um propósito escondido, sem tratar minhas palavras como um tipo de ascese. Mas a escrita de si aconteceu. Quando me dei conta, ela estava lá como uma rachadura no piso que eu sempre passava por cima até nascer uma planta nela e eu perceber: “Ah, existe vida aqui”.

Por uma poética da subjetividade individual, coletiva e institucional

BEATRIZ NOGUEIRA

*Corpo em relação.
Reconfiguração.
Subjetividade se produz
e é através dos afetos.
Encontros: efeito de um corpo sobre o outro.
Desejo? Se produz a partir desses encontros.
Relacionar-se com os elementos sociais para produzir nossos modos de existência, uma
verdadeira heterogeneidade semiótica.
De que modo o nosso corpo se conecta com determinadas coisas?
Vamos pensar sobre a economia dos afetos.
De que modo me conecto com o cotidiano?
Me produzo como sujeito na relação com o outro.
Atenção.
(Beatriz Nogueira)*

Figura 1: Olhar na Unidade Prisional APAC Feminina, Itaúna/MG.



Fonte: Fotografia de Beatriz Nogueira.

Em minhas pesquisas e vivências, a “Poética de Si” se cria em entrelace com a “Poética do Outro”. Mas, afinal, quem é esse Outro que vive atrás do muro de nossa visão? Estou falando dos milhares de encarcerados e encarceradas de nosso país. Fecho os olhos e alcanço a imagem de um rio para tratar sobre pecado, culpa e penitência. Me desfaço dos adereços e das vestimentas formais para tratar sobre o cárcere dos corpos e decido me despir de todas as ideias preconcebidas para que assim seja possível um verdadeiro mergulho nas águas desse rio hoje estéril, sombrio e infame.

Faço esse banho como uma pesquisadora, por isso o chamo de um mergulho – o que significa que minha visão é limitada, pois entro, mas volto com relatos sobre as inquietações e motivações que me atravessam a cada vez em que realizo essa busca de uma terceira margem para esse problema planetário que criamos e alimentamos todos os dias por meio de nossa postura diante do Outro. Por isso, ressalto que a minha função nessas profundezas é de ser ponte: servir como canal para que essa temática se esparrame em outros campos de estudos, afetando ativamente outros de nós.

Antes de relatar sobre meus mergulhos, trago uma fabulação que faço sobre o rio antes de seu adoecimento. Ele era pura potência em estado silencioso, no qual se preparava para sua singularização em Terra, apartando-se do Mar, a sua fonte de criação, passando a existir a partir da linguagem, pronto para desbravar novos horizontes e novas espacialidades e para ser líquido fértil para outros mundos. Para onde a linguagem levou o rio?

Para os caminhos do discurso, uma grande descoberta de mundos que criou assim a bifurcação de si, em que vemos de um lado o discurso da violência do Estado e de todas as instituições e dispositivos repressivos, realizando a construção de personalidades que não reconhecem o poder criativo e ativo em si, espelhadas pela dor, miséria afetiva e não identificação: alteridade rasgada, ensanguentada e violenta. Essa polarização entre o “eu” e o “outro”, essa disputa, essa luta constante é fonte ou resultado das polarizações; a ordem não importa, pois o olhar aqui está para a bifurcação: ela ceifou o rio e sua possibilidade de uma vida ativa e criativa. Como recuperar a fonte ética e estética de nossas existências? (Foucault, 2017).

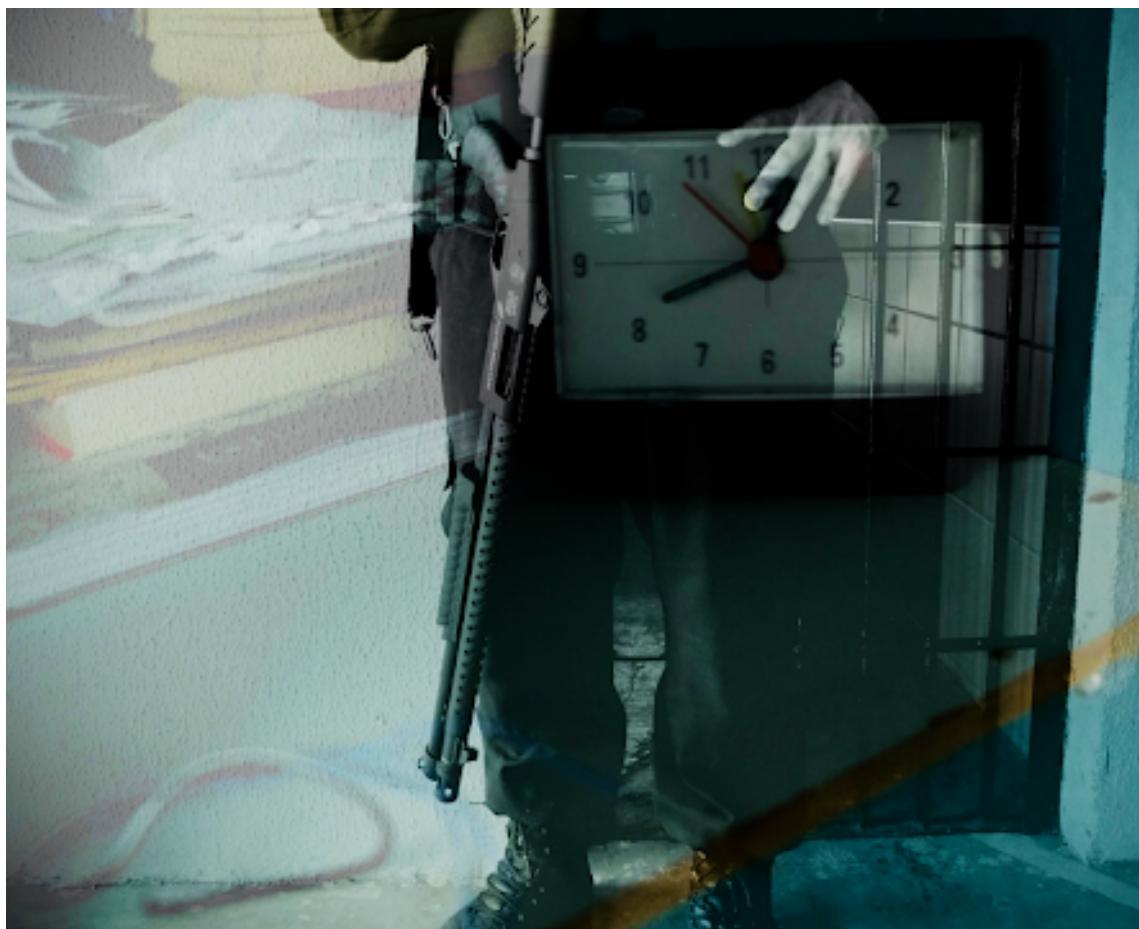
Há anos tenho a oportunidade de submergir em muitas experiências sobre e com o cárcere em diversos campos do conhecimento, envolvendo: estudos na Faculdade de Direito e Criminologia em Porto (Portugal); salas de audiência criminal como advogada; círculos de construção de paz nas penitenciárias no Ceará; envolvimento com projeto de poesia e expressão de si intitulado “Sarau Asas Abertas” na penitenciária de Guarulhos/SP; aula de ética e moral no Centro de Detenção Provisória de Pinheiros/SP por meio do Instituto de Defesa pelo Direito de Defesa (IDDD); participação ativa nas Associações de Proteção e Assistência aos Condenados (APACs); e estudos no campos jurídico, filosófico, sociológico e criminológico. O que fica verdadeiramente? Uma profunda sensação de vazio e incompreensão sobre essa construção humana para outros humanos – mas não somente. Por que continuo escavando e procurando outros campos de atuação?

Talvez por querer inventar uma forma de encontro com nossa poética existencial em enlace com os temas que nos constituem. O meu é o cárcere. Dou um passo para trás e me pergunto como cultivar a terra de nossa percepção genuína para, enfim, celebrarmos o desabar das ilusões de uma vida outra que culmina no nascimento de nosso próprio tom no mundo. Um caminho a si mesmo se constrói pela criação de si.

Me tornei fotógrafa quando assumi meu olhar atento para o mundo em eterno devir – vir a ser. A visão me intriga: mesmo vendo o que o outro vê, nunca enxergaremos da mesma forma. Para enxergar, é preciso colher todo o nosso baú de memórias: lá estará o registro do significado que damos às coisas, aos acontecimentos, às cores, formas, sabores e símbolos. Como enriquecemos esse baú? Será que ele acumula suas memórias com as vidas vividas em outras encarnações? Com nossas vivências e descobertas, nós nos criamos e abrimos espaço para dizer a nós o que nos afeta, o que nos emociona, o que nos impulsiona e o que nos gera repugnância. No meu baú há muita intensidade. Deve ser por isso que, desde a primeira vez em que entrei em uma prisão, tive uma explosão de sensações e memórias – uma espécie de visão aflorada e sedenta de descubrimento. Meus olhos eram apenas presença, cultivando uma atenção a cada coisa posta e não posta naquele espaço.

Figura 2: Colagem de fotografias feitas na Unidade Prisional Irmã Imelda Lima Pontes, Ceará, 2017.

Fonte: Fotografia de Beatriz Nogueira.



Sons, cheiros, cores, formas, corpos, olhares, aura, silêncios, falas, gestos: tudo se faz importante; tudo pode ser motivo para um desabrochar de nossa sensibilidade. Aqui trago alguns registros de vivência no cárcere e elegerei a imagem como escritura, deixando que ela fale por si e que o leitor possa tirar suas próprias conclusões, assumindo o papel de autor quando interpreta o que vê.

Sou absolutamente a favor da urgência de encontrarmos formas sociais, institucionais e individuais, por meio das práticas terapêuticas e artísticas, para criarmos uma verdadeira “mutação das mentalidades” (Guattari, 2012), na qual possamos manejá-la em terreno seguro a reformulação de uma nova arte de viver em sociedade. Hoje, século XXI, o que há de concreto no plano social? Em minha atual construção da pesquisa, criei a ideia de um rio estéril para falar sobre nossas prisões; nesse sentido, trago essa imagem do rio que não fabrica mais vida para falar de nós, em que nossos rios precisam encontrar sua terceira margem para refundarmos nossas relações sociais, institucionais e individuais.

A terceira margem passa necessariamente pela dimensão estética, pois é por ela que a poética recebe passagem para dar vida ao que chamamos de ética da existência e, assim, mudarmos a lógica de operação relacional para tratarmos desde os problemas mais graves como a miséria social e ecológica até as relações íntimas consigo, trazendo o que Guattari chama de “múltiplas revoluções moleculares” (Guattari, 2012) e resistindo aos diversos dispositivos de produção de subjetividades estéreis, que vão desde a escala massiva social a sutis jogos de linguagem de um indivíduo.



Figura 3: Mulheres na Unidade Prisional Auri Moura Costa, Ceará.

Fonte: Fotografia de Beatriz Nogueira.

A ideia de que “a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas” (Guattari, 2012, p. 33) é exatamente o que o campo das artes pode oferecer para uma revolução microfísica, “em uma atividade política, em uma cura analítica, na instalação de um dispositivo para mudar a vida da vizinhança, para mudar o modo de funcionamento de uma escola ou de uma instituição psiquiátrica” (Guattari, 2012, p. 33).

Há ainda muito a criar, fabular, resgatar e dialogar; suspendo (temporariamente), porém, essa reflexão em fluxo com a ideia de que

para além da criação semiológica de sentido, se coloca a questão da criação de textura ontológica heterogênea. Produzir uma nova música, um novo tipo de amor, uma relação inédita com o social, com a animalidade: é gerar uma nova composição ontológica correlativa a uma nova tomada de conhecimento sem mediação, através de uma aglomeração pática de subjetividade, ela mesma mutante (Guattari, 2012, p. 85).

Nesse sentido, como pensar o nosso estar no mundo fora do campo de uma representação? Acredito que, no meu campo de pesquisa e atuação, somente por meio do ato criativo e afirmativo com o cárcere é que podemos pensar em abrir uma fresta como uma resistência às ideias enraizadas que impossibilitam a percepção da imanência como a única potência em ato para nos reconhecermos como os criadores dessa realidade. Nesse ato de complexa formação micropolítica do ser em cárcere, algo acontece quando nós nos abrimos para outros olhares e abordagens de trabalho com as prisões, principalmente no que diz respeito às manifestações artísticas e dialógicas com quem lá se encontra, pois tudo isso se materializa como um processo de aprendizagem e reconhecimento de si.

Nessa trajetória, passo a enxergar o cárcere. Falo, problematizo, registro e me faço como uma espécie de ser micro que veio ao mundo assumindo um papel, como qualquer outro. Entendo que é nesse espaço onde construo meus passos em perguntas e respostas existenciais sobre todos nós, gerando mais desejo para lá retornar e trabalhar por negar o óbvio: os discursos montados e enraizados sobre o que é o cárcere, sobre quem lá habita e sobre a face estereotipada, já vista e empobrecida de seres que muito têm a nos ensinar e, assim, aprender em conjunto por meio da reelaboração de suas histórias. Por esses motivos é que me afeiçoo pela pesquisa por meio das experiências, pois é somente assim que podemos confrontar ideologias e nos voltar para a realidade dos acontecimentos e seus desdobramentos em nós e no campo social, abrindo frestas para o conhecimento que nasce a partir da resistência à mera opinião enraizada pelo poder vigente.

Figura 4: Colagem de imagens feitas na Unidade Prisional Irmã Imelda, Ceará.



Fonte: Fotografia de Beatriz Nogueira.

Figura 5: Mulher na Unidade Prisional APAC Feminina, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Fotografia de Beatriz Nogueira.

O corpo como poética e resistência

LEANDRO COSTA

Ao pensar sobre expressões, sejam físicas ou verbais, percebo uma inquietação dentro de mim ao lembrar de uma natureza tímida que me acompanha desde criança. A solução provisória para isso acontece quando participo de esportes como judô e futebol, por exemplo, mas não foi eficiente: dentro de um curto tempo, já percebi que isso não me agradava e eu nem me divertia mais. Pouco tempo após isso, sou introduzido ao mundo da dança muito inesperadamente, mas com uma conexão forte quase que de imediato. Ainda com essa timidez intrínseca, eu me conecto, curioso, a fim de aprender os movimentos e suas combinações. Lidando com o agora – em que me encontro em uma graduação em dança, estudando e pesquisando uma vivência especificamente dentro do *breaking*² –, observo como a cultura em que essa dança se insere (no caso, o hip hop) contém diversas formas de expressões, linguagens e conhecimento, o que torna o *breaking* ainda mais potente.

Através da dança break, o jovem expressa no meio social um estado interno subjetivo alimentado por um duplo movimento constitutivo: ser reação às demandas socioeconômicas - que enquadram o jovem nas grades da exclusão - e ser possibilidade de criação estética e existencial. Se considerarmos desta forma, é possível perceber uma relação entre a estética das ruas e a ética dos jovens em negociação com a cidade. (Soares, 2007, p. 25).



Figura 6: Imagens retiradas de gravações e eventos de batalha de breaking.

Fonte: Arquivo pessoal de Leandro Costa.

A dança torna possível um desenvolvimento de conhecimento corporal para além do simples movimentar. Acompanhado de um estudo um pouco mais aprofundado, pode-se observar que a dança também é questionar o mover – o momento que seu corpo se encontra, o contexto a que pertence. A dança, portanto, é dramaturgia, comunicação e linguagem. Enquanto dança, o corpo é capaz de escrever frases e comunicar um sentimento ou sensação de determinado momento. Somos instigados a pensar que temos apenas os tais 5 sentidos, esses já preestabelecidos como visão, audição, olfato, tato e paladar. Porém, para quem trata do corpo/movimento a partir do sentir, consideramos um sexto sentido: a estesia. Essa palavra vem do grego *aísthesis* e significa a capacidade de percepções a partir da sensibilidade, do sentir. Estesia é internalizar uma ideia, sensação ou sentimento e o perceber como potência de criação poética do corpo. “Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a” (Paz, 1958, p. 22).

Por meio de diversos fatores relacionados à própria vivência pessoal, o artista em si pode envolver alguns dos seus sentimentos mais profundos dependendo da produção em que decida se envolver. Estar em constante aprendizado sobre estudos que se assemelham à sua arte e aprender sobre a cultura em que se insere e o contexto que surgiu são fatores que convêm para uma compreensão do que fazer e como fazer um trabalho artístico que esteja em sintonia com o que se pretende mostrar, bem como com o intuito da obra. Gosto também de pensar nos muitos e diversos estilos de expressões artísticas presentes espalhados pelas cidades em constante relação com o contexto em que os moradores se encontram: o contexto social presente e a forma de resistência que a mesma representa. Me aproprio do mover para transmitir um pensamento ou uma frase ou pelo simples fato de gostar de balançar, rolar, mexer. “É isto que acontece na dança, este jogo estilizado de ações corporais revela, em meio à dinâmica de movimentos, atitudes interiores que extrapolam para o meio exterior denunciando o estado de espírito do sujeito” (Soares, 2007, p. 27).

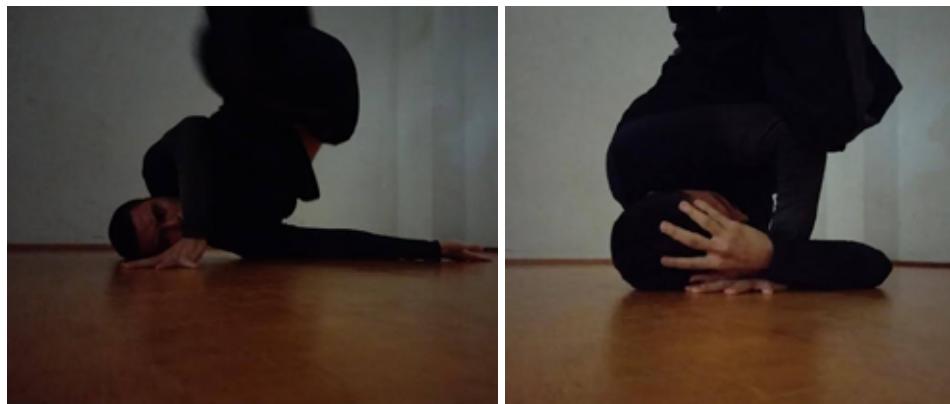


Figura 7: Corpo em ação. Imagens do resultado final de um trabalho acadêmico.

Fonte: Arquivo pessoal de Leandro Costa.

Pistas para uma poética com cobogó

Uma poética entrelaça uma outra poética; ainda que ambas sejam singulares e nascidas das vivências individuais das pessoas, elas se circulam, se cruzam, se tecem. Várias poéticas agarram várias outras poéticas e, juntas, tornam-se um conjunto: uma parede feita de peças vazadas que podem ser diferentes umas das outras, mas que, quando unidas, ainda são chamadas de cobogó. A poética deixa atravessar – vento, luz, sensação –; ela guarda apenas parcialmente o que há do outro lado. Caso você se aproxime de um de seus vazios, entrelinhas, pausas e ausências, você conseguirá ver, ler, ouvir e sentir o poeta que fez – tanto o cheio quanto o vazio que permeou sua poesia e se permeou no processo.

O atravessar é constante durante as poéticas do escrever, dançar e fotografar. Elas podem ser singulares à primeira impressão, trazendo consigo a identidade do artista, mas se tornam coletivas ao se relacionarem com outros modos do fazer artístico. Coletividade e identidade somando ao mesmo tempo criam variadas

formas de poéticas que permitem a fluidez dos elementos presentes em cada ser, arejando os espaços vazios da cidade e iluminando as penumbra da vida e ventilando o viver.

Poéticas de si, poéticas do mundo nasceu justamente pelo cultivo de um solo que este livro intitula “escrita cobogó”. Aqui encontramos a poética da relação, do encontro, da ética e do reconhecimento de um outro que em, pela diferença, nos encontramos. Criamos pela lógica dos afetos, na qual a beleza aparece no fortuito, no entrelace de pensamentos antes inimagináveis. O *breaking* se cruzou com as vivências no cárcere que desaguardaram na poética de uma escrita autêntica e atenta à vida. Que possamos enxergar a força do coletivo também para fazer a micropolítica das Artes, pois é no encontro que nos fortalecemos, nos tornamos parte do outro e passamos a reencontrar a nossa humanidade, que é ancestral.

Notas

- 1 SANTO ATANÁSIO, Vida e conduta de nosso pai Santo António. Trad. franc. Lavaud, § 55.
- 2 *Breaking* é uma dança de rua que surge entre os anos 70 e 80 e se consolida como um dos principais fundamentos da cultura da Hip-Hop. Os atuantes desta dança se denominam B-Boys e B-Girls.

Referências

- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Uma estética da existência.** In: Ditos e Escritos. Vol. V: Ética, Sexualidade e Política. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- MATURANA, Humberto. **Del ser al hacer.** Santiago: JC Saez, 2004.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira.** 2º Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- SOARES, Flávio. A Dança Break: uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir. **Motriz**, Rio Claro, v.13 n.1 p.24-32, jan./mar. 2007. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/577/739>. Acesso em: 21 ago. 2023.

LABORATÓRIO DE SI: EXPERIÊNCIAS COM ESCRITA

Laboratório de si: experiências com escrita de si

NIZE MARIA CAMPOS PELLANDA
E IEDA MARIA CASSULI BIANCHINI

*Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional
pode adquirir-se sem exercício; também não se
pode aprender a arte de viver.*
(Michel Foucault)

1. Introdução

Somos duas educadoras inconformadas com o formalismo da escola tradicional e hegemônica, esvaziada de qualquer sentido existencial. Temos como resultado uma sociedade dilacerada que perdeu o rumo, o que não se deve exclusivamente ao papel da escola, sendo ela o resultado dessa situação caótica na qual as pessoas perderam o sentido do que significa ser humano, do que é a alteridade, do conceito de amor e assim por diante. Nesse projeto de escola, subjaz uma epistemologia não explicitada que é pautada por competitividade, ideologia da dominação e exclusão. A felicidade, a alegria, a solidariedade e a amorosidade não constam nessa pauta – apesar de elas fazerem parte das necessidades biológicas, epistêmicas e subjetivas de todos os sujeitos.

Os seres humanos, pela sua incompletude e por sua condição autopoietica, tiveram que lançar mão da técnica para fabricar a si mesmos. Por isso, estamos nos referindo à maneira como os seres humanos se acoplam a um ambiente externo ou interno, aumentando sua potência de agir sobre seu meio e sobre si mesmos¹.

Se a condição humana, biologicamente falando, é autopoética (Maturana; Varela, 1980) – e, portanto, nada do que vem de fora nos instrui, mas apenas nos perturba, levando-nos a reconfigurações mentais e neurofisiológicas –, temos que concordar que ensinar é impossível. Se o cérebro é uma caixa fechada, segundo a teoria de que estamos tratando, o que vem do exterior não nos atinge. O que faz um professor é fluir junto com seus discentes no fluxo do viver, aceitando-os como eles são e provocando-os a serem os autores da própria vida.

Vivemos uma grande ilusão. As metodologias usadas pela escola tradicional não se dirigem à autonomia/autoria condições básicas para o viver. Pelo contrário, elas afastam da vida real em sua concretureza os discentes, pois trabalham com formalismos que são altamente impeditivos do aprender porque, entre outras coisas, deixam de fora as emoções.

Por tudo isso, resolvemos criar uma processualidade baseada em uma metodologia complexa que não separa o conhecer do processo subjetivo de autoconstrução. Essa metodologia está focada nos educadores, mas aberta para todos que desejem participar. Chamamos essa metodologia de *Laboratório de Si* (Labsi). Ela foi criada por pesquisadores do GAIA² para testar um conceito complexo elaborado por esse grupo para expressar a ideia de que conhecer e subjetivar-se emergem juntos no processo de viver. Assim, cunhamos o termo *Ontoepistemogênese* para expressar esse fenômeno do par epistemogênese-ontogênese. Essa processualidade é composta de 10 oficinas autopoieticas com ênfase importante na tecnologia da escrita.

Ela atinge todas as dimensões dos seres humanos: desde as técnicas respiratórias para conscientização do próprio corpo até as autonarrativas como dispositivo de invenção de si, passando por vivências poéticas, pensamento abdutivo para experimentar o todo em si mesmo.

A partir dessas considerações, decidimos realizar uma experiência didática online com o objetivo de proporcionar espaços para o autoconhecimento e a compreensão das relações cósmicas, baseando-nos em pesquisas recentes das neurociências e em sabedoria perene por meio de dinâmicas metodológicas, tais como seminários em grupo e atividades individuais, para organizar esse processo. Aplicamos o Laboratório de Si em uma disciplina eletiva do Programa de Pós-Graduação em Cognição, Tecnologias e Instituições (PPCTI) da Universidade Federal Rural do Semi-árido (UFERSA). Nesse sentido, observamos discentes do Mestrado durante um semestre a partir das Tecnologias de Si (Foucault, 2015), Tecnologias Autopoieticas (Maturana; Varela, 1980) e Tecnologias da Alma (Ortega y Gasset, 1963).

Cada uma de nós, com nossa perspectiva autopoietica, descreverá posteriormente nossa percepção dos resultados dessas provocações nos participantes do Programa. Antes disso, apresentaremos brevemente a epistemologia que fundamenta o Laboratório de Si, elucidando os pressupostos teóricos que embasam esse trabalho.

2. Laboratório de Si e o Sentido da Autoexperimentação

Experimenta-te.
(Friedrich Nietzsche)

Ninguém sabe o que pode o corpo.
(Baruch Espinosa)

Os seres humanos, como seres que se produzem a si mesmos, tiveram que inventar tecnologias para dar conta de si. Essa concepção de auto-produção procede da Biologia da Cognição desenvolvida por Humberto Maturana e Francisco Varela, já anunciada nos parágrafos anteriores, na qual o conceito central é o de *Autopoiesis*, que significa que os seres humanos são produtores de si mesmos.

Por tudo isso, é tão importante que os educadores entendam o alcance desse pressuposto autopoietico em termos de liberdade de cada um(a) de nós. Perder a autonomia/autoria é perder o próprio sentido da vida e submeter-se a um destino degradante.

A área da educação está em constante evolução, sendo impulsionada por avanços tecnológicos, mudanças sociais e políticas educacionais. Por isso, entendemos que os educadores precisam estar preparados para enfrentar novos desafios no campo da Educação com as demandas de uma sociedade em transformação. Para isso, precisam passar da subjetividade de professores, que professam “verdades”, para a de educadores, que fluem na vida com seus discentes em uma aprendizagem conjunta do viver. Essas demandas pertencem também a todos os seres humanos. Em nosso estudo, priorizamos os educadores devido às responsabilidades que eles têm para com a constituição das subjetividades de seus discentes. Aceitar métodos redutores e simplistas é deixar que a deformação por uma lógica restrita comprometa a qualidade de vida de seus discentes. Por outro lado, aderir a uma lógica fluida que admite várias possibilidades é dar espaço para que cada um(a) encontre-se consigo mesmo(a), sendo capaz de conduzir-se na vida a partir de suas próprias escolhas. Essa última lógica implica autoexperimentação, o que é fundamental para todos os seres humanos.

A justificativa parece mais explícita: todos(as) nós – educadores, cuidadores, companheiros de jornada – precisamos cuidar de nós mesmos para cuidar do outro, pois é só a partir daquilo que vivi, que experimentei por mim mesmo(a), que posso afetar o outro. Disso decorre que precisamos trabalhar com um conceito de conhecimento que não seja diferente de um conceito de vida que incorpore os afetos, o corpo e a consciência e que não fique só nas ideias, uma vez que conhecer, para Espinosa (1983), é um modo de ser e de viver.

Essa noção de conhecimento nos traz de volta à ideia da inseparabilidade do viver/conhecer, que corresponde à filosofia de Patanjali na yoga do conhecimento como estado. Para esse pensador da Índia antiga, o que nos faz passar do conhecimento ao estado é a meditação ou uma consciência profunda. Essa passagem de um nível ao outro significa o movimento do ser ao conhecer. Deixamos para trás a ideia de *ser como essência* para o *ser como fluxo*, entendendo o conhecimento como o próprio processo de viver, pois conhecer é sempre transformar-se. Essas transformações são físicas (reconfiguração de redes neurais no cérebro

vía novas sinapses), psíquicas e espirituais (mudança na relação com o cosmos). E ainda, para completar nossas reflexões sobre um conceito complexo de conhecimento, trazemos Wilfred Bion (1984), o famoso psicanalista inglês que fez uma releitura complexa da Psicanálise, mostrando o conhecimento como transformação.

Se nós considerarmos o Universo como um todo unificado, no qual sujeito, conhecimento e objeto estão unidos em uma única entidade, nós temos que considerar que não existe um exterior nesse Universo. Os antigos sábios do Oriente e os físicos quânticos de hoje sabem muito bem que, se formos pensar em investigação interior, ela pode nos levar a perceber princípios operantes no Universo inteiro. Essa experiência é o verdadeiro laboratório de si, na qual sujeito e objeto se fundem de tal forma que se tornam Um com tudo que existe, e o conhecimento emerge dessa união.

Após essas considerações, propomos, então, um laboratório de si como um conjunto de tecnologias e estratégias para lidar com os muitos *eus* dentro de nós que lutam

para nos enganar, pretendendo ser nosso autêntico *eu*. Essa última ideia da multidão de *eus* é de Patanjali, o grande sistematizador da Yoga que nasceu no ano 200 A.C. (Patanjali, 2015).

As oficinas oferecidas se propõem a mobilizar as potencialidades de cada um de nós que possam estar enterradas e inativas por falta de técnicas que as façam funcionar adequadamente.

Subjazendo a todo esse trabalho, estão as condições biológicas de todos os seres humanos: a *auto-organização*, a amorosidade e a alegria. Sem responder a essas demandas, não temos como viver uma vida verdadeiramente plena.

Perpassando toda a estrutura teórica dessa investigação de forma capilar, está a teoria da *Biologia da Cognição*, de Humberto Maturana e Francisco Varela (1980), que se desenvolveu na esteira da Segunda Cibernética com a grande virada paradigmática da passagem dos sistemas observados para os sistemas observantes, o que implica a questão da inseparabilidade entre sujeito e objeto e o princípio de auto-organização.

O projeto Laboratório de Si trabalha justamente com essa condição biológica de invenção de si, que não é uma expressão abstrata, mas uma demanda existencial.

Sob esse viés, refletimos sobre como constituímos nossa aprendizagem e a nós mesmos em uma perspectiva autopoietica, assumindo uma postura complexa e não linear em um pensamento reflexivo de segunda ordem: pensar sobre o pensar, aprender como aprendemos, observar o observador, mudar na mudança.

Assim, nesse contexto de escuta e de valorização das narrativas pessoais – com suas dificuldades e desafios, que podem surgir em um mundo tão diverso e complexo, e com muito amor dedicado a cada ação –, ocorre a aprendizagem dos participantes. Essa aprendizagem será representada em narrativas (escritas de si) de atividades de metacognição no decorrer do texto.

2.1. A Escrita como tecnologia de autoprodução

Nesse processo de autoexperimentações, demos uma ênfase muito especial à escrita de si como dispositivo disparador de transformações pessoais e reconfigurações autopoieticas. Mas o que seria um dispositivo? Segundo Virgínia Kastrup (2000, p. 7):

O dispositivo pode vir a funcionar não como obstáculo, mas como força intempestiva, capaz de promover a virtualização da inteligência e possibilitar a continuidade do processo de criação, que é evidenciado pela aprendizagem ou atualização de novos regimes. Ele promove a inquietação e coloca a cognição em movimento. Aí começa o processo de invenção de si e do mundo.

Foi exatamente isso que observamos ao fazer a cartografia das escritas de si: constatamos que as provocações do dispositivo nunca eram inócuas, mas portavam uma força mobilizadora que desencadeava reconfigurações significativas. Destacamos, à guisa de ilustração, fragmentos de escritas dos(as) discentes da disciplina *Laboratório de Si* (Labsi).

M.A.:

“A disciplina me traz essa oportunidade de encontrar o meu eu, a cada momento que passamos senti a necessidade de me conhecer dia após dia, chegou a escrever para mim mesma, coisa que nunca imaginei que faria, no início me questionei como vou escrever para mim? O que falaria, era tantas coisas que eu queria conversar para mim, segredos, angústia, medos, sonhos, vitórias, derrotas, e o vencedor de todos esses sentimentos, a minha insegurança. Como vou falar para mim que sou tão insegura? Não! eu não posso falar esse segredo para mim? Mais eu tenho que confiar em mim, então fiquei nessa inquietação, mais como vou poder viver bem? se não me conheço? Daí que a cada atividade fazia eu me sentir bem e confortável em está dando essa oportunidade de confiança si, e passar a confiar em mim, parece ser um pouco louco né! eu com essa insegurança de escrever para mim, mais foi justamente o que me aconteceu”.

Nesse texto, podemos ver um marcador teórico que usamos na nossa metodologia cartográfica para a escuta dos processos das autonarrativas: afecções autopoieticas e a potência da escrita de si. Não usamos categorias que congelam a realidade, mas marcadores como sinalizações do fluxo. A força da escrita como dispositivo disparador de organização dos ruídos internos apareceu como um padrão nas escritas do grupo.

A.M.:

“Os estudos realizados durante percurso vivido em Laboratório de Si me fez pensar mais em mim. E nesse pensar, eu aprendi que as perturbações são algo necessário para meu viver. As dificuldades cotidianas são constantes, mas lembro-me que são a partir delas que me fortaleço e procuro buscar novas possibilidades para viver, conviver, conhecer e amar”.

Nesta narrativa, identificamos os marcadores teóricos de *processo autopoiético* e *aprendizagem pelo ruído*, de Atlan (2002), que desdobrou a proposta de Von Foerster (1993) e trabalha a partir do princípio da auto-organização como suporte fundamental ao paradigma da complexidade, abordando o papel do observador. Para ele, o mundo físico mostra-se em um movimento sem ordem, aleatório, não linear. Mas, uma vez incluído esse observador³, emerge o sentido a partir da ação efetiva na ordem viva, posicionando-se como alguém que inventa o mundo em vez de simplesmente contemplá-lo de fora. A partir daí, Atlan formula o “princípio da complexificação pelo ruído”, recorrendo para isso ao pressuposto da dimensão significativa dos seres vivos.

Na sequência do processo de dispositivos disparadores de cognição/subjetividade, encontramos na autonarrativa de uma mestranda a força da poesia constituindo o processo autopoiético. A potência de um poema singelo, escrito com emoção e sensibilidade, acaba por configurar uma cognição efetiva porque inseparável do sentir/experimentar-se. Diz ela:

J.L.:

“Por meio de versos narro minha apresentação e um pouco da história da minha vida. No sentido de sonhação caminhante. Trago na memória experiências, no coração emoções e a certeza de que tudo valeu a pena.”

A seguir, o cordel da autonarrativa em forma de poesia:

É esbanjando emoção
E gratidão no coração
Que vivo este momento feliz
De uma eterna aprendiz
Que está a apresentar
No viver da vida
O caminhar do pesquisar

Um pouquinho de minha história
Gostaria de contar
Para que me encontres no texto
E possas me auxiliar
Pois entendo que é importante
Para a pesquisa continuar
Que os senhores professores
Tragam seu olhar

Sou uma moça do campo
Assim gosto de me apresentar
Venho lá do Sítio Massapé
Melhor lugar não há
Localizado no Rio Grande do Norte
Na cidade de Santa Cruz
Terrinha amada e querida
De um povo de luz

Menina, moça, mulher
Mãe, amiga e professora
Da educação sou defensora
Pois aprendi que entre o crescer e o ser
Está o conhecer para poder fazer

Fazer a própria transformação
Buscar e se encorajar
Fazer do seu sonho realização
As oportunidades da vida
Jámais deixar parar
Buscar a alegria de querer
Sempre recomeçar

Aos 7 anos de idade, a 3^a série cursei
Na escolinha do Sítio, que jámais esquecerei
Professora Lindaci, linda sim
Como o seu nome diz,
Tempos difíceis, não tínhamos quase nada
Para uma vida melhor nos dar
Meu pai para o Sul foi viajar

No meio dessas viagens
Não conseguia um ano inteiro estudar
Pois morávamos pouco tempo em cada lugar
Éramos eu e dois irmãos, minha mãe e pai
Viajando mundo afora
Em busca de melhorias

E assim segui, nas escolas onde estudava
Matriculava no ano seguinte
Pois sabia ler e escrever
E as professoras me ajudavam a aprender
Cheguei na 5^a série, à noite fui estudar
Meus pais voltaram para o Sítio
Com minha tia na cidade fui morar
Pois essa série no Sítio
Não tinha para cursar

A 6^a série me marcou; pois meu pai viajou
Para um lugar que nunca mais vai voltar
Foi morar no céu, ao lado de nosso Senhor
É a estrela que mais brilha, no meu céu
No meu céu de amor

Mais uma vez tire que parar de estudar
Pois para o fôcio tire que voltar
Cuidar dos meus irmãos
Para minha mãe trabalhar
Parando e recomeçando
O primeiro grau consegui terminar

O tempo passou, a menina cresceu
Desta moça que vos fala
Uma criança nasceu
A sacudida da vida então me aconteceu
Voltei a estudar e o imptivo fui cursar
Pois entendia que a educação
Seria a minha Salvação

Em 2001, num concurso passei
No cargo de ASG trabalhei
Por pouco não me acomodei
Trabalhava na escola onde um dia estudei

Minha pequena crescia
E, com ela, minha vontade aumentava
Um bolinho a cada ano
E assim nossa vida passava
Foi então que resolvi a faculdade tentar
E no curso de Pedagogia entrar

No primeiro ano, as coisas já mudaram
Fui trabalhar no PROCON, aumentar o salário
Fiz cursinhos, estudei e mais concursos prestei

Passei para Polícia Militar e Agente Penitenciário
Ambos na Paraíba
Ficar longe da pequena seria muito pesado
Professora em Japaratuba, celetista no Estado
Felicidade, encontrei a profissão do meu agrado
Minha outra filha nasceu, continuei a estudar
Fiz concurso em Mossoró e aqui vim morar

Quando tudo ia bem, de repente uma surpresa
A vida me mostra que o importante é a leveza
Em 2019, de um CÂNCER fui tratar
Mais uma vez, os estudos tirei que parar
Por isso digo que estou sempre a recomeçar

Das PIAS que tem, todas eu fiz:
Quimioterapia e radioterapia
Gracas aos céus, consegui
O tratamento segue, a cada exame, vitória
Nos exames que se comprova
Que tenho que me cuidar para a doença não voltar

Depois das barreiras passadas
Um mestrado quis tentar
Neste maravilhoso programa
Consegui ingressar
Minha orientadora querida
Que me ajuda a caminhar
Junto com os professores
Me conduziram até aqui chegar

Agradecço de coração neste espaço narrar
No linguajar caminhante poder partilhar
Se eu conseguir ao menos um ATRACTAR
Isto muito me alegrará
Pois a vida é festa de recomengaçõe
Muito prazer, o meu nome é RECOMENGAZ

Minha história é belíssima
Tenho orgulho de falar
As aventuras da vida
Me fizeram empoderar
E digo a todos onde eu puder falar
Não desista, por mais que possa faltar
Seja persistente, sincero e cuidadoso
Pois o que é mais valioso
É aprender a se AMAR
E não ter vergonha de se ACREDITAR

Sus raízes devem estar plantadas no chão
De um lugar chamado CORAÇÃO
Seja grata pela vida e por tudo que a envolve
Sorria, alegria, que o universo contagia
Pela leveza da natureza, do despertar do dia

Joelma Linhares de Oliveira

Ao ler esse excerto, exclamamos eufóricas: *autopoiesis* em estado puro! Mas por que mesmo escrita de si? Começamos por justificar essa tecnologia pela necessidade auto-poiética dos seres humanos ancorados nos pressupostos desenvolvidos por Maturana e Varela (1980). Essa teoria se insere no Paradigma da Complexidade cujo pressuposto básico é o de articular todas as dimensões da realidade. Assim, conhecer e subjetivar-se são inseparáveis na nossa vida. Essa matriz epistemo-ontológica está presente também na obra de Foucault (2015) e na Filosofia Yogi. Para Foucault, existe entre os humanos uma etopoiese, que é uma tecnologia subjetiva que transforma a escrita em *ethos*, ou seja, em um modo de viver. Na filosofia perene, com um destaque fundamental para a Yogi, encontramos uma sabedoria auto-poiética que usa metáforas para expressar simbolicamente a nossa demanda biológica de autonomia/autoria.

Nesse processo de construção de conhecimento e de reflexões sobre como a disciplina Labsi dialoga com a subjetividade/cognição de cada

um, sinalizam-se os caminhos no devir dos encontros, especialmente no que tange à processualidade dos discentes e docentes ao mesmo tempo. Sob esse aspecto, Maturana e Varela (2001) explicam que a célula se autoproduz através da parede celular, sendo um exemplo claro de como os seres vivos mantêm sua identidade como um processo separado do meio. Os seres vivos são sistemas fechados em relação à sua organização interna, mas abertos à troca de energia e informação com o ambiente. O que vem de fora perturba e desencadeia respostas internas, mas não determina completamente o que ocorre com os seres vivos. A partir disso, é possível correlacionar a perspectiva dos autores ao trabalho desenvolvido nas oficinas das Escritas de Si.

Não poderíamos excluir a perspectiva de Montaigne (2004), que fez o resgate, no século XVI, da arte da escrita de si. Na antiga Grécia e em Roma, havia filósofos que defendiam a escrita de si como forma de aprender a viver e como prática da auto-escuta. Montaigne, inspirado nos clássicos, inaugura na modernidade a prática da autonarrativa com um

contraponto à cultura moderna, que é época das grandes narrativas. No clássico e famoso *Os ensaios*, o escritor francês mostra a potência das autonarrativas como dispositivo de autoescuta e de consequente autoconhecimento. Sobre isso, escreve sua biógrafa Sarah Bakewell:

Vendo sua mente tão cheia de “quiemas e monstros fantásticos, um após outro, sem ordem nem sentido” ele decidiu registrar tudo por escrito, não com o objetivo direto de dominá-los, mas para examinar tranquilamente sua estranheza. Assim foi que lançou mão da pena: nascia o primeiro *Os Ensaio*s (Bakewell, 2012, p. 38).

Do ponto de vista das teorias da complexidade, a cada novo desafio que propomos aos discentes, provocamos mudanças estruturais nos circuitos neurais. Podemos complementar essa reflexão com a contribuição da neurocientista Relvas (2009, p. 35), que diz que a aprendizagem “se constitui em uma alteração biológica na comunicação entre os neurônios. Neste caso, forma-se uma rede interligada em que a informação aprendida pode ser evocada e retomada com relativa facilidade e rapidez”. Todas as áreas cerebrais estão envolvidas no processo de aprendizagem, e as emoções são de fundamental importância no processamento das informações. Essa interligação está conectada ao Paradigma da Complexidade.

A escrita, portanto, é um dispositivo multifacetado com incrível força autopoiética. Como vimos em Montaigne, ela é elemento organizador de nosso caos interior. Essa característica nos remete novamente à Epistemologia Complexa, nossa opção para nossas pesquisas – ou seja, a escrita de si como dispositivo de subjetivação, o que pode dar conta de uma demanda existencial seminal ou aquela que responde às questões autopoiéticas. Se os seres humanos precisam produzir a si próprios no viver, a escrita de si pode levar ao controle da própria vida por meio do autoconhecimento que esse dispositivo oferece.

A disciplina Laboratório de Si realmente funcionou como um laboratório, no qual provocamos os discentes a fazer suas autoexperimentações. Os resultados aparecem explícitos nas escritas de si, que não são somente produto da autoexperiência, mas, por sua vez, desencadeiam processos de individuação/transformação que configuram subjetividades mais autônomas e protagonistas de si mesmos(as) e do contexto social. Escrever sobre si é ser autor da própria vida.

3. Meu olhar sobre a experiência - Nize

De que mais podemos falar a não ser de nós mesmos?
(Heinz von Foerster)

De que lugar vou falar sobre essa experiência? Meu olhar é muito diferente do olhar da minha parceira de docência porque tivemos processos autopoieticos do viver muito singulares.

Respondendo à pergunta, vou falar a partir da minha experiência. Vou falar de mim mesma como diz a epígrafe que inicia esse tópico. Existe um provérbio popular muito sábio que diz o seguinte: “Não vejo o mundo como ele é, mas como eu sou”. É por esse caminho que vou seguir ancorada nos pressupostos ciberneticos, na experiência de anos de meditação Yogi e na sabedoria perene.

Por que cibernetica? Foi com o advento do movimento cibernetico que se deu o rompimento com a hegemonia do paradigma cartesiano, que já vinha balançando com descobertas de ponta na ciência. À racionalidade cartesiana, com sua lógica linear excludente e fixada apenas na aparência, incapaz de dar conta do sutil, contrapõe-se uma lógica não linear inclusiva, aberta a inúmeras possibilidades. O que o movimento cibernetico nos trouxe, entre outras coisas, foi uma outra lógica não linear, que é o *feedback*, a mostrar o efeito rebatendo sobre a causa. Mas a grande ruptura epistemológica foi a Segunda Cibernetica, que surgiu graças às intuições geniais de Heinz von Foerster (1993), que nos mostrou como

funcionam os sistemas vivos que são fechados para a informação e abertos para a energia. Foi nesse sentido que Maturana e Varela (1980) propuseram suas reflexões e chegaram à concepção do princípio da *autopoiesis*. Daí partiu, então, von Foerster para a ideia do observador incluído no sistema observado, o que marca a diferença entre dois paradigmas: passamos dos sistemas observados para os sistemas observantes.

Nessa mesma lógica da inseparabilidade dos diversos aspectos da realidade, von Foerster chama a atenção para os saberes reflexivos, que são apropriação de si mesmo. Nesse contexto, entra em cena novamente a escrita como instrumento dessa apropriação. Mas o que são os saberes reflexivos? Conhecer como se conhece, pensar sobre o pensar, agir sobre si mesmo e mudar na mudança: esses são fenômenos de posse de si mesmo pela apropriação dos processos que nos constituem.

Depois dessa breve explicitação da minha epistemologia, faço, então, as minhas considerações sobre o desenvolvimento da disciplina Laboratório de Si. Um primeiro ponto a destacar: o que mais me afetou foi a maneira como as pessoas foram tocadas

pelos ruídos das nossas perturbações, respondendo com configurações autopoieticas ao mesmo tempo em que se apropriavam dos seus próprios processos. Tudo isso mexeu muito comigo, pois me dei conta de que eu pessoalmente ainda tenho muito o que aprender com os outros. Havia na turma um sistema de perturbações mútuas que nos empurrava para processos cada vez mais complexos do pensar, do conhecer e do agir.

Eu mesma, incluída no bojo do processo de construção de conhecimento/subjetividade, fui me reconfigurando com esse fluxo de transformações de cada um(a). A Nize que iniciou a disciplina não é mais a mesma que saiu no final do semestre. Muitas foram as aprendizagens com esse grupo. O que fica, afinal, como um padrão emergente de todo esse trabalho é que os seres humanos, na concepção de Espinosa (1983), são graus de potência – e essa energia depende de como somos afetados pelos outros. Se os encontros são bons e alegres, nós aumentamos nossa potência de agir; ao contrário, se são tristes e carregados de animosidade, diminuem nossa potência. O que ficou muito

evidente foi que os(as) discentes se deram conta de que sempre se pode mais um pouco do que se imaginava de si próprio. Como dizia Espinosa (1983): “Ninguém sabe o que pode o corpo”. Note-se que, para ele, corpo e mente são uma mesma entidade. Esse passo além vai depender de nosso *conatus*, conceito de Espinosa (1983) para expressar a ideia de força vital.

Com essa experiência, não somente fui provocada a rever minhas certezas e afirmar convicções como também potencializada para seguir além.

4. Como vivi essa experiência – Ieda

Para adentrar no fluxo de minhas experiências, cito Nietzsche (2008) quando afirma que a vida é não linear: é *devir*. A vida é, antes de tudo, processos dinâmicos de *vir a ser*, pois, ao nascermos, nossa história não está dada: é preciso inventá-la como uma obra de arte, como poeticamente nos alertava Nietzsche, o grande desconstrutor da modernidade.

Neste sentido, ao observar os ruídos e complexificações dos acadêmicos e professores a partir de uma visão sistêmica da Biocibernética, percebi a inseparabilidade entre ser/fazer/conhecer (Maturana, 2001). A partir disso, ratifica-se a importância do observador incluído, que tem que dar conta de sua própria ação ao operar. Esse envolvimento foi fundamental para que eu aprendesse com o grupo por meio de ações efetivas e em redes de conversações, fazendo com que a linguagem e a cognição estivessem sempre se constituindo. Defino essa ação como invenção, emergência dos acoplamentos humanos em seus *devires consigo mesmos* e com o meio de forma dinâmica e criadora. Cada vez que discutimos a experiência do outro – seja pessoal, profissional ou acadêmica –, geramos outras experiências, e cada membro do grupo se expressava de maneira já transformada em recorrência das conversações.

Com esta postura, adotamos as “metodologias de primeira pessoa” (Varela *et al.*, 1991). E foi isso o que eu e a Nize fizemos: a todo momento, refletimos sobre nossos modos de ser e estar, implicadas nesse processo circular da não separação da subjetividade e cognição. “Toda experiência de certeza é um fenômeno individual, cego ao ato cognitivo do outro, uma solidão que, como veremos, é transcendida somente no mundo criado com esse outro” (Maturana; Varela, 1995, p. 81).

Um exemplo ilustrativo desse processo pode ser encontrado na escrita do discente R.

Ser Laboratório de si é conseguir compreender a sua essência e possuir a consciência sobre as nossas potencialidades. Pois, “conhecer é viver e viver é conhecer”. As afecções, ou seja, aquilo que nos afecta em sentido de produzir uma perturbação, um estranhamento, em um primeiro momento, nos possibilita o acesso ao conhecimento como algo subjetivo. O autoconhecimento é autoexperiência.

Nesse processo autopoietico de complexificação, percebi que o conhecimento de si é tão importante quanto o conhecimento do mundo – ponto de partida para entendermos a auto-organização. Como explicita Maturana (2021), o conhecimento humano não pode ser analisado fora da linguagem, uma vez que ela surge a partir do acoplamento de nossa corporeidade com o mundo, em um modo particular de cada um e de sua subjetividade.

Deste modo, entendo que as mudanças são autônomas e de acordo com a capacidade individual de cada ser humano em dar sentido à experiência vivida. Somos responsáveis pela caminhada que construímos em nosso devir. Assim, Kastrup (2007) corrobora essa ideia, afirmando que a invenção é a potência que a cognição tem de diferir de si mesma – a potência de transpor seus próprios limites. Assim, quanto mais nos conectarmos a nós mesmos, mais somos capazes de inventar nossos processos autopoieticos.

De um modo geral, a cada encontro, eu procurava socializar o quanto estava feliz, envolvida e aprendendo muito com eles. Com isso, procurava sinalizar o quanto o processo de aprendizagem é dialógico. Ao mesmo tempo em que observava, questionava, aprendia nesse processo circular, a minha transformação também se consolidava. Nisso, também se confirmou a ideia de que nossa autopoiese foi se constituindo no devir das experiências, com mudanças estruturais a partir da dinâmica interna conforme a estrutura emocional de cada um (Maturana; Varela, 1980). Conforme expressam Maturana e Varela (2021, p. 50), “as palavras são ações e não coisas que passam daqui para ali. É nossa história de interações efetivas que nos permite um efetivo acoplamento estrutural interpessoal”. Como bem diz Espinosa (2007), a partir da minha própria experiência, sou afetada pela experiência do outro, o que aumenta minha capacidade de percepção.

Sou grata por ter vivido momentos tão lindos, de grande aprendizado, afecções e complexificações com minha colega e amiga Nize e com os acadêmicos/pesquisadores/ professores, estabelecendo diálogos entre a teoria da complexidade e a experiência vivida. Fomos compondo nossa história no devir de nossas experiências e guiadas pela lógica de que nada está pronto e de que a invenção possui um papel fundamental para o devir humano.

5. Passagens

*Eu não retrato o ser. Retrato a passagem.
Mas não a passagem de uma época a outra [...], e sim de
um dia a outro, de um minuto ao seguinte.
(Michel Montaigne)*

*Se minha mente pudesse firmar-se com solidez,
eu não escreveria ensaios, e sim tomaria decisões;
mas ela está sempre aprendendo e experimentando.
(Michel Montaigne)*

As epígrafes acima indicam o espírito de nossas escritas neste texto e o cerne de nossa experiência com as oficinas da disciplina Laboratório de Si. Nossa abordagem foi em forma de fluxo porque a vida é fluidez. De acordo com essa ideia, nossa metodologia de pesquisa de intervenção, como já referido, foi cartográfica, acompanhando processos com a sinalização de marcadores teóricos seminais. Não usamos categorias, pois, como diz Montaigne acima, não há solidez na vida e, portanto, não podemos fixá-la em categoria.

O que procuramos fazer foi levantar provocações para a conscientização da impermanência e para aprendizagens sobre viver no fluxo, inventando a própria vida no movimento. Em harmonia com a epistemologia escolhida, investimos no pressuposto fundamental da Biologia da Cognição: nós somos os autores da nossa própria vida. Para isso, oferecemos aos(as) discentes um instrumental de dispositivos autopoieticos para que pudessem ser “timoneiros do próprio barco” (Yogananda, 2013, p. 489). O foco desses dispositivos foi colocado nas escritas de si.

Como resultado, vimos um cenário de perturbações e reconfigurações expressas nas escritas, no corpo, em decisões de vida e também em linguagem poética. Um turbilhão! Um caos! E a escrita exercendo seu papel de organizadora do caos! E, com isso, surgem outras emergências e outros caos, e as escritas de si não cessam: continuam ecoando nosso eu e o nós sem parar, longe de linearidades e certezas, imersas nas incertezas. Seguimos nós duas vivendo o fluxo do devir com a sensação de que ainda temos muito o que fazer e aprender neste mundo tão diverso e complexo. Então preferimos “ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo” (Seixas, 2020).

Notas

- 1 Para Maturana e Varela (2011, p. 87-88), acoplamento estrutural “[...] significa que duas (ou mais) unidades autopoieticas podem estar acopladas em sua ontogenia, quando suas interações adquirem um caráter recorrente ou muito estável [...]. O acoplamento estrutural com o meio como condição de existência abrange todas as dimensões das interações celulares [...]”.
- 2 Grupo de Ações e Investigações Autopoieticas – GAIA, amparado no PPCTI-UFERSA.
- 3 Observador – abordagem da metodologia de primeira pessoa de (Varela, 2000) que coloca o sujeito em duas posições: observadora e observada.

Referências

- ATLAN, Henri. **Entre o cristal e a fumaça.** Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- BAKEWELL, Sarah. **Como viver.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BION, Wilfred. **Transformações.** Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- ESPINOSA, Baruch. **Espinosa.** São Paulo: Abril, 1983.
- ESPINOSA, Baruch. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2015. 9. ed. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm-B4sf0Zkwo>. Acesso em: 7 jun. 2020.
- FOERSTER, von Heinz. Entrevista. In: PESSIS-PASTERNAK, Guitta. **Do caos à inteligência artificial.** São Paulo: UNESP, 1993.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo:** uma introdução do tempo e do coletivo. Campinas: Papirus, 2007.
- MATURANA, Humberto. **La realidad?** Construida o inventada? Santiago: GEDISA, 1997.
- MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana.** Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **Autopoiese and cognition:** The realization of the living. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1980.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **Autopoiesis and cognition.** Dordrecht: D. Reidel, 1980.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco.

De maquinas y seres vivos. Santiago:

Universitária, 1995.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco.

A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana. 11. ed. São Paulo: Palas Athena, 2019.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaíos.** São Paulo:

Nova Cultural, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche.** São Paulo:

Abri, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação da Técnica.** Rio de Janeiro: Livro Ibero-American, 1963.

PATÂNJALI. **Yoga Sutras.** São Paulo: Mantra, 2015.

RELVAS, Marta Pires. **Fundamentos biológicos da educação.** 4. ed. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

SEIXAS, Raul. **Metamorfose Ambulante.** [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/raul-seixas/48317/> Acesso em: 15 set. 2023.

YOGANANDA, Paramahansa. **Autobiografia de um Yogi.** Los Angeles: SRF, 2013.

**ESCREVER
COM
CIDADES**

**ESCREVER
CIDADES
COM**

ESCREVER CIDADES
COM INDÍCIOS
CIDADES COM
INDÍCIOS SEN
ER CIDADES COM
INDÍCIOS SENSÍVEIS
ESCREVER CIDADES COM
INDÍCIOS SEN
CIDADES COM INDÍCIOS
INDÍCIOS SENSÍV

Escrever cidades com indícios sensíveis

ALEKSANDRA HOLANDA, ANNA CAROLINE OUTONO,
JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA, JÚLIA MOREIRA RIBEIRO E RAUL SOAGI

Este capítulo confluí de convites a compartilhar experimentações de narrativas com as cidades, corpografias e escrituras que tateiam superfícies, que observam minúcias, que fazem e desfazem paisagens e que se constroem com indícios.

Uma caminhada de olhos vendados, tateando texturas e cheiros da cidade, tal como uma caça, implica “ler sinais da paisagem, escutar silêncios, dominar linguagens e partilhar códigos. Implica aprender brincando”, como traz Mia Couto (2011, p. 65) no ensaio *O incendiador de caminhos*.

Na programação do Grupo de Estudos Escrita | Escritura, proposto em 2022 pelo Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), estivemos presentes com a temática Indícios Sensíveis¹. Naquela ocasião, a conversa se deu em torno dos sentidos do corpo com a cidade: do toque que toca com intenção, do toque sem querer, com permissão ou desavisado. Nesses movimentos, gesto e corpo escrevem com imagens, com os tempos e com os espaços. Caminhar com as cidades inscreve movimentos com as paisagens – uma prática estética (Careri, 2003) que se faz com presença e com encontros.

“O incendiador de caminhos é um cartógrafo e está desenhando na paisagem a marca da sua presença. Escreve com fogo essa narrativa que é o seu itinerário” (Couto, 2011, p. 67). Nesse caminho desenhado com o próprio corpo na paisagem, continua Mia Couto (2011, p. 68), “somos nós mesmos que ardemos”.

São quatro proposições de escrita cobogó que caminham com as cidades e propõem grafias com seus indícios sensíveis: *Mapas e corpografia*, de Raul Soagi e João Miguel Lima; *Como capturar o sensível?*, de Anna Caroline Outono; *Sobre o privilégio da memória*, de Júlia Moreira Ribeiro; e *O gosto da cidade-música*, de Aleksandra Holanda. Ardemos e produzimos faísca, como os vaga-lumes², que só existem quando se incendeiam.

Mapas e corpografia

RAUL SOAGI E JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA

Este experimento nasce inspirado nos passos soltos dos transeuntes despreocupados. Em 2017, experimentamos uma corpografia de olhos vendados pelas ruas dos bairros Fátima, José Bonifácio, Benfica e Centro, em Fortaleza.

**o desejo de movimento é grande.
para experimentar a cidade, é
preciso aguçar os sentidos.**

**em uma tarde, encontramo-nos, e
cada um propôs um percurso para
o outro fazer de olhos vendados.**

**pensamos em produzir imagens
e escrever paisagens, inventar
as cidades desses trajetos.**

**um mapa desenhado, um
pensamento-sensação e uma
fotografia deveriam ser feitos a
partir do trajeto percorrido.**



Figura 1: Raul vendado, João Miguel incendiando caminhos e mapa elaborado por Raul.

Fonte: Fotografia de João Miguel Lima (2017) e mapa de Raul Soagi (2017).





Figura 2: João Miguel vendado, Raul incendiando caminhos e mapa elaborado por João Miguel.

Fonte: Fotografia de Raul Soagi (2017) e mapa de João Miguel Lima (2017).



Os muros, os ruídos, o desnível das calçadas, os odores; as interações com transeuntes; o cuidado com o batente, o descuido com o galho da árvore. Sentir no corpo o que os olhos não sustentam. Fazer das mãos morada daquilo que ainda não se viu. Confiar em alguém até de olhos fechados – ou desconfiar ainda mais. Praticar fortalezas e escrever cidades com o movimento do corpo.

Consideram-se, assim, o corpo e a cartografia como possíveis vetores de prática das cidades. Em diálogo com Paola Berenstein Jacques (2012), a “corpografia” como a memória urbana no corpo entrelaça e incendeia três questões de investigação: a hegemonia da visão (Pallasmaa, 2011) enquanto prática majoritária de apreensão da cidade; a importância do gesto de tatear na relação corpo-espacô urbano (Montagu, 1988); e o processo de conhecer enquanto prática de invenção de si e do mundo (Kastrup, 1999).

Entre as memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade e as memórias especializadas dos corpos que as experimentaram (Jacques, 2012), construir uma experiência de inventar cidades com os sentidos do corpo.

“Para tocar é preciso estar perto.”

Como capturar o sensível?

ANNA CAROLINE OUTONO

Desde a infância, faço um trajeto cortando a cidade, saindo do bairro Mondubim e indo até o Centro da cidade. Devido a esse caminho que vivenciei por longos períodos, via uma exaustiva repetição de paisagens dentro do transporte coletivo.

Percorrer diariamente os mesmos trajetos fez com que a paisagem ficasse familiar aos meus sentidos e por isso passei a estar mais sensível e observar com atenção os mais diferentes momentos de um mesmo espaço urbano, onde narrativas, memórias e afetos existem, porém se perdem na velocidade do cotidiano.

Por meio do exercício da observação, cheguei às seguintes questões: O que um corpo errante carrega? Observar um caminho é uma forma de observar a si? Quando esse ato de ir e vir se transformou em ato sensível? O que os trajetos vivenciados no cotidiano apresentam além do deslocamento de um espaço para outro?

Com o passar do tempo, passei a fotografar alguns pontos dessa paisagem através das janelas do transporte coletivo, buscando mostrar o movimento da cidade a partir do movimento do ônibus, por meio das capturas de momentos percebi narrativas que surgem em meio às paisagens perdidas no cotidiano.



Figura 3: Sem título.

Fonte: Acervo pessoal de Anna Caroline Outono (2012).



Figura 4: Cores daquele dia.

Fonte: Acervo pessoal de Anna Caroline Outono (2013).



Figura 5: Cruzamento.

Fonte: Acervo pessoal de Anna Caroline Outono (2013).



Figura 6: De volta pra casa.

Fonte: Acervo pessoal de Anna Caroline Outono (2012).



Figura 7: Sem título.

Fonte: Acervo pessoal de Anna Caroline Outono (2013).

Sobre o privilégio da memória

JÚLIA MOREIRA RIBEIRO

Como pensar o futuro sem esquecer o passado?

Quais teriam sido os caminhos que os meus antepassados percorreram na cidade, quando a mesma tinha tantos vestígios de vila que nem se sabe o que a caracterizava como um espaço urbano?

Será que os cheiros que existiam entre a rua Barão de Aracaty nº 111 e o Centro³, onde minha bisavó Munda⁴ morava e andava, ainda são os mesmos? Será que hoje podemos sentir o que ela sentia?

Pode uma lembrança vivida por outra pessoa ser sentida por nós da mesma forma que foi sentida anteriormente?

O Centro é sensorial desde o começo. E no sensorial pulsa muita vida, pois mexe com a gente de forma inteira.

De uma coisa temos certeza: que a lembrança pode ser também um sentido, pois modifica esse caminho que fazemos com os pés, com o olfato, com corpo.

Existe o caminho do Sertão-de-Fora e do Sertão-de-Dentro⁵. Qual seria o nosso se o Centro, que é o antigo centro, está virado de frente para o mar?

Naquela época, entre 1920 e 1940, não existia o porto do Mucuripe. A Ponte dos Ingleses foi uma homenagem aos ingleses que ali pisaram, mas nunca serviu ao seu propósito. Assim também foi construída a alfândega – essa sim funcionou. Já o Centro está mais para Sertão-de-Fora, pois tudo que é dele vem pelo mar. Só depois de trabalhar na antiga alfândega, como meu bisavô, descobri que minhas memórias (de achar que ele ia para o Mucuripe) não existiam.

“Dá pra contar a história de Fortaleza inteira a partir da história da alfândega”⁶.

Mas você sabia que dá pra conhecer uma pessoa inteira pelos caminhos que ela fazia?

Me pergunto se minha bisavó sabia ou pensava sobre o privilégio da memória ao escrever em papéis soltos datas importantes para ela, como os nascimentos dos filhos e o dia do casamento dela. Eu os guardo por saber a importância de ter cada pedaço da sua vida registrada, não por querer aparecer, mas por admitir o privilégio da memória, do registro.

Herdei dela a cor da pele e essas lembranças, características e coisas que meus primos não herdaram – talvez por isso meu interesse na memória e no pertencimento que só existem em papéis e só se revelam com o investigar de uma foto 3 por 4.

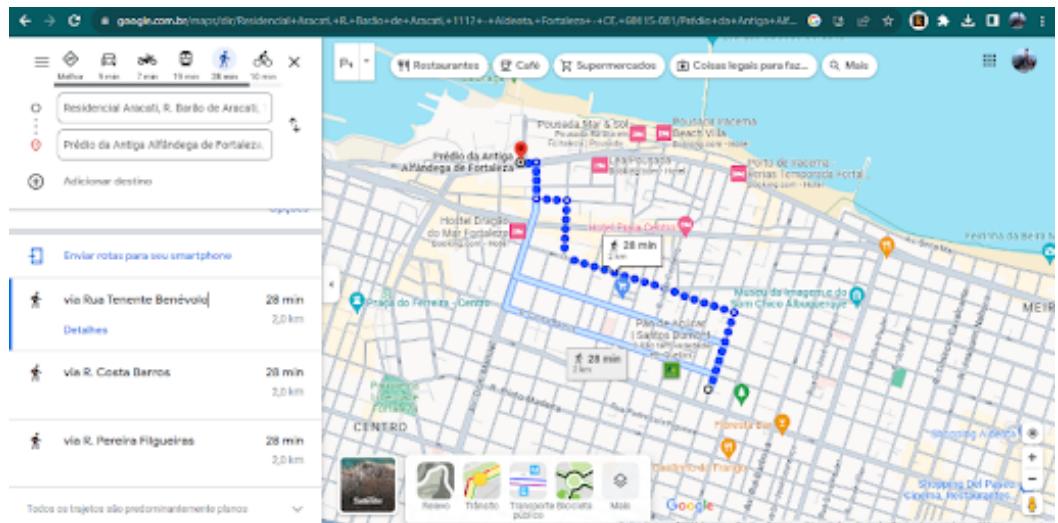


Figura 8: De casa ao trabalho: caminhos que podiam ser percorridos a pé.

Fonte: Acervo pessoal de Júlia Moreira Ribeiro (2023).

Figura 9: Rastros de uma negritude.

Fonte: Acervo pessoal de Júlia Moreira Ribeiro (2023).



Figura 10: Pista: preta!

Fonte: Acervo pessoal de Júlia Moreira Ribeiro (2023).

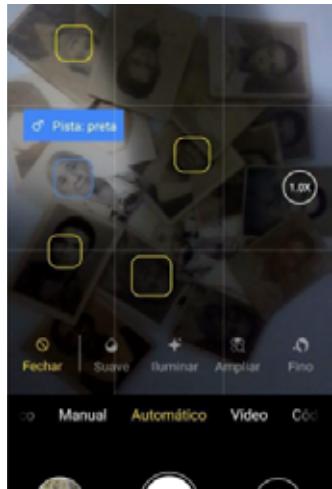


Figura 11: Estivador é quem estiva.

Fonte: Acervo pessoal de Júlia Moreira Ribeiro (2023).



O gosto da cidade-música

ALEKSANDRA HOLANDA

Já são dois anos comendo frutinhas compradas dos vendedores de feira do Centro. É meu almoço, lanche e jantar.

Eu também as uso como esfoliante no rosto, pescoço e braços.



Figura 12: Frutas da feira.

Fonte: Acervo pessoal de Aleksandra Holanda (2023).



Figura 13: Lagoa da Parangaba.

Fonte: Acervo pessoal de Aleksandra Holanda (2023).



Figura 14: E assim escrevo.

Fonte: Acervo pessoal de Aleksandra Holanda (2023).



Figura 15: Aula de percussão.

Fonte: Acervo pessoal de Aleksandra Holanda (2023).

Nas idas e vindas de ônibus, conseguia me imaginar ouvindo o movimento das águas da Lagoa da Parangaba – e eu cantava com esse som. Fico pensando como posso pôr isso em palavras.

Fico pensando no que dizer sobre a cidade que os tambores escrevem.

Isso é basicamente o que tenho escutado, dançado e me convidado a notar: essa Fortaleza da força coletiva dos grupos artísticos e de estudo que tenho participado⁷. O gosto da cidade, o aguçamento sensorial nos meus trajetos, e os trajetos desses aguçamentos sensoriais.

Alguns indícios por rastrear

ALEKSANDRA HOLANDA, ANNA CAROLINE OUTONO,
JOÃO MIGUEL ARAÚJO LIMA, JÚLIA MOREIRA RIBEIRO E RAUL SOAGI

As proposições do capítulo foram fabricadas ao longo dos meses de maio a agosto de 2023, em um processo coletivo de troca de e-mails, conversas por aplicativos móveis e um encontro presencial em Fortaleza, além de um processo interno de remexer memórias do corpo e seu aguçamento sensorial, e memórias em arquivos físicos e digitais.

São proposições que caminham com as cidades e propõem grafias micro-políticas com seus indícios sensíveis. Abrem passagens e deixam rastros. Exploram modos de ir ao encontro daquilo que procuram as pontas dos dedos, os lábios, o olhar desatento, os passos, o clique da câmera, de inventar cidades sentindo na pele a textura do tecido urbano.

Notas

1 Encontro realizado de modo virtual em 19 de outubro de 2022.

2 Verso também de Mia Couto (2015), compartilhado por Deisimer Gorczevski no encontro virtual de 19 de outubro de 2022.

3 Rua e bairro localizados na cidade de Fortaleza, Ceará. Antigamente, tanto parte do bairro Aldeota quanto o bairro Centro eram mais habitados por trabalhadores, principalmente devido às rotas comerciais da cidade.

4 Apelido de Raimunda.

5 A expressão não tem uma autoria ao certo, mas é citada para falar sobre os caminhos percorridos pelo Sertão interiorano e o Sertão litorâneo. Tais expressões são utilizadas para indicar os caminhos percorridos no Nordeste do Brasil a partir do século XVII. Sertão não necessariamente indica algo que está no centro, mas sim que está longe das capitais, longe daquilo que mais representa o exterior.

6 Como educadora museal, aprendi que os lugares podem contar histórias. A antiga alfândega de Fortaleza é uma delas. Com os meus colegas de trabalho, aprendi um pouco mais sobre a importância desses lugares e como apreendê-los. Minha amiga, educadora museal, artista e pesquisadora Bárbara Abril (ig @bahiasa) foi imprescindível nesse momento.

7 Desde 2022: Grupo Caligrafias de Teatro, Musicou, Curso de Iniciação à Dança Contemporânea do Prodança (Associação de bailarinos, coreógrafos e professores de danças do Ceará) e Grupo Fundamentos do Coco.

Referências

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2013.

COUTO, Mia. O incendiador de caminhos. In: **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 69-75.

COUTO, Mia. **Vagas e lumes** - poesia. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2015.

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

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papirus, 1999.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

OQUE AINDA PODE
SONHAR? ENTRE IM-
AGENS-LUZ-BRAN-
CAS E OS SONHOS
COMO VAGA-LUME
A PODE SONHAR?
? ENTRE IMAGENS
LUZ-BRANCAS E OS
SONHOS COMO
VAGA-LUME

Você ainda pode sonhar? Entre imagens- luz-brancas e os sonhos como vaga-lumes

ÉDIO RANIERE, LUCIANO BEDIN,
LAURA BARCELLOS PUJOL DE SOUZA,
RENATA PERES E FERNANDA LOPES FETTER

O sonho vem quando ele quer

O pensamento vem quando ‘ele’ quer, não quando ‘eu’ quero (...) é um falseamento da realidade efetiva dizer: o sujeito ‘eu’ é a condição do predicado ‘penso’
(Nietzsche, 2005, p.47)

Neste bonito aforismo de *Além do Bem e do Mal*¹, somos levados a perceber o quanto a concepção moderna do pensamento funciona agenciada às ficções do sujeito, em que pensar, querer, desejar e sonhar seriam verbos predicados por um sujeito da ação. Ou seja, o sujeito seria o responsável pela parte ativa do ato. Em boa medida, essa crítica lançada por Nietzsche inspirou narrativas como a da psicanálise, para a qual o eu não é mais senhor em sua própria morada. Contudo, o mesmo valeria também para os sonhos? Seria o sonho uma espécie de predicado do sujeito sonhador? Somos nós que produzimos, inconscientemente, os nossos sonhos? Haveria uma instância em nós, mesmo que desconhecida, responsável pela produção das imagens que contemplamos quando estamos dormindo? Essas imagens oníricas estariam relacionadas com o desejo recalcado do sujeito? Caso a resposta seja afirmativa, um sujeito, mesmo que do inconsciente, se mantém assentado no trono do deus morto.² Agora, se os sonhos vêm quando eles querem, e não quando nós queremos, talvez seja possível pensar que, de certa forma, são eles que nos antecedem – e, assim, supor que a parte ativa esteja, desde sempre, na imagem. Dizendo de outro modo, talvez, em boa medida, é a imagem que sonha, e não o sujeito.

Imagens que sonham

Tal qual o trigo, a soja e o milho, algumas imagens se alastraram pelo planeta com extrema violência. Vamos chamá-las de *imagens-luz-branca*, visto que funcionam acopladas aos holofotes, postes, leds e telas ansiados por uma geração apaixonada pelas luzes.³ Desse tempo, herdamos um consistente conjunto de obras nas quais a razão humana é enaltecida, em que somos apresentados como responsáveis por nossas escolhas e ações, sendo a base de sustentação de uma ética do dever, mais uma vez, o sujeito que age livremente, por interesse e vontade própria.⁴ Apesar de hegemônica, em muitos contextos, a imagem-luz-branca não conseguiu iluminar algumas multiplicidades escuras. Seria possível pensar o sonho como uma linha de fuga diante do excesso de luz desses dias em que vivemos?

A luz dos pirilampos

Didi-Huberman abre o primeiro capítulo (“Infernos?”) de *Sobrevivência dos vaga-lumes* com duas luzes muito distintas. Convidando-nos a caminhar lado a lado com Dante Alighieri, busca dar a perceber *Luce*,

a grande e escatológica luz paradiásica, e *Lucciole*, a pequena luz dos pirilampos, dos vagalumes – a mesma que ilumina, embora fragilmente, a oitava vala infernal. “Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura, seres bizarros com mais, ou menos, boas intenções” (2011, p. 13-14).

Muitos sonharam com *Luce*. No sonho desses iluministas, *Luce* germinou com tamanha força que acabou por se tornar a luz predominante de nossa época – gigantescos holofotes de luz branca que fazem objetivar, racionalizar, demonstrar, testar, descobrir, precisar, compreender, determinar, sistematizar, diagnosticar, prever, conscientizar, curar, identificar, patologizar, definir, esclarecer. Mas esse excesso de *Luce* nos impede de ver os vagalumes. Eles aparecem, timidamente, com *Lucciole*: mais delicada, menos impositiva. *Lucciole* permite voar na escuridão – e até mesmo permanecer nesse problema⁵ –, criar conceitos, afectos, perceptos e funções.⁶ Com *Lucciole*, o medo do escuro (cosmofobia⁷) desaparece, bem como a necessidade de nos

pensarmos como exceção diante a natureza (humanismo). Talvez, nesse sentido, ela seja uma linha de fuga ao excesso de Luce. Talvez ela nos ajude a sonhar, já que “(...) os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar até nós - em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes - como tantas imagens-vaga-lumes” (Didi-Huberman, 2011, p. 133).

Sismografia íntima

O que faz os sonhos aparecerem como vagalumes? Semeados na escuridão da noite e dos quartos, os sonhos são como pequenos vagalumes. Charlotte Beradt, no livro *Sonhos no III Reich*, faz, com sua pesquisa, aparecerem sonhos – aqueles sonhados por pessoas comuns durante o regime nazista na Alemanha. Nos sonhos recolhidos por Beradt, a atmosfera do regime nazista, incrementado por tecnologias de controle e vigilância cada vez mais avançados, aparecia em meio aos testemunhos oníricos através de objetos e artefatos que passavam a exercer novas funções. Um exemplo são os objetos humanos feitos para iluminar, mas que passavam a executar a função de vigiar o comportamento de seus proprietários no ambiente privado, como uma lareira aquecida que começa a falar “todas as frases que dissemos contra o regime” (2019, p. 64), ou, ainda, uma luminária de mesa que passa a emitir, em vez de luz, a voz de um oficial: “Ela fala com a voz rangente de um oficial. Meu primeiro pensamento: simplesmente apagar a luz e ficar na escuridão salvadora” (2019, p. 66-67).

Gente, estrelas da noite

O debate em torno da noção de luz e sombra permeia também a cosmologia indígena dos Yanomami, segundo o mito originário do *Tiriri*⁸. No início, a noite não existia, e por isso os yanomami caminhavam muito pela floresta em busca de caça. *Tiriri* ensinava o nome dos rios aos yanomami, porém nunca era visto. Então, certo dia, um yanomami chamado Yawarioma flechou o mutum com warapa koko⁹, matando-o:

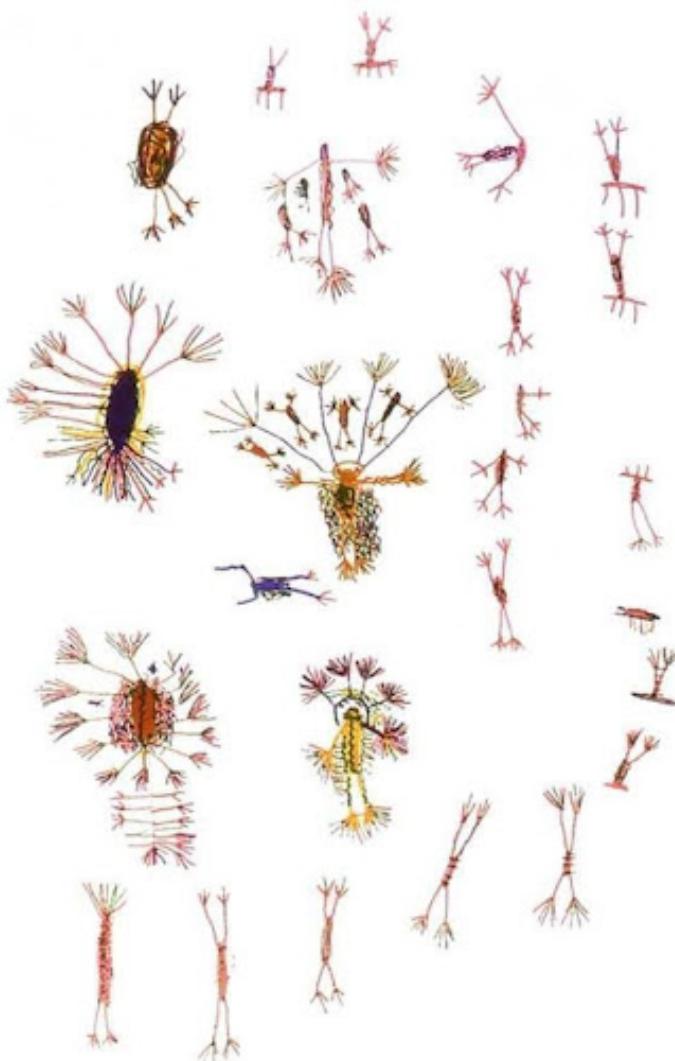


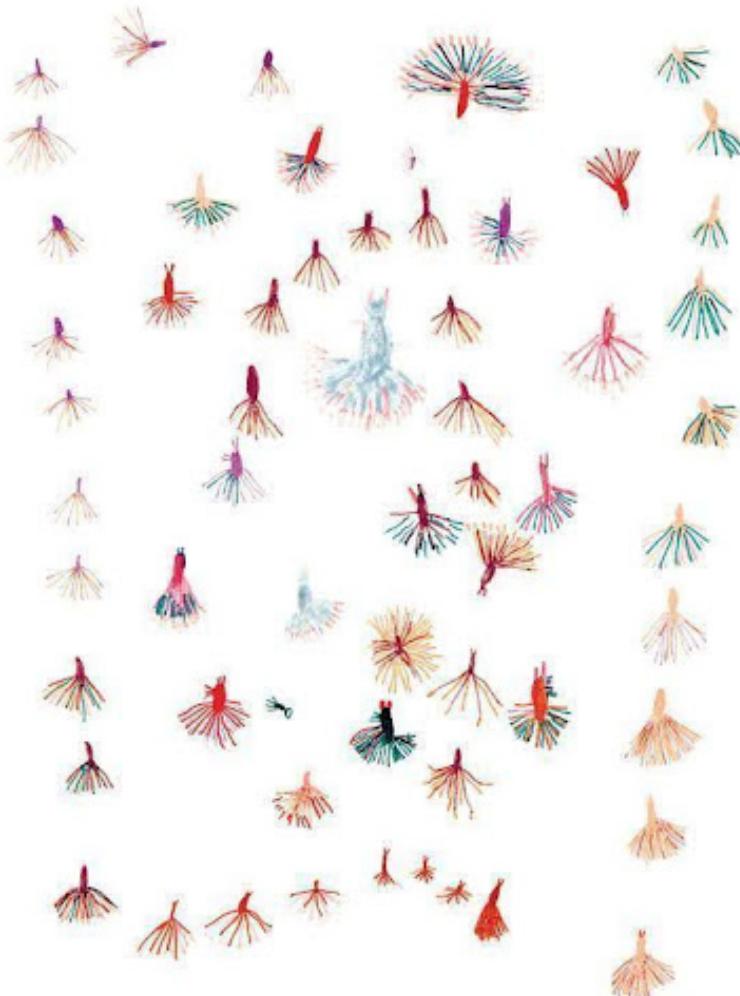
Figura 1: Desenho
Yanomami. Titi – A Noite.

Fonte: Laymert Garcia dos Santos. Disponível em:
<https://www.laymert.com.br/yanomami/>. Acesso em:
10 set. 2023.

...assim, a grande noite se espalhou por todos os lados e ouviram-se vozes dos animais noturnos. Os Yanomami dormiram. Antes os Yanomami não dormiam à noite, por isso eles não sonhavam - pois era sempre dia. Antigamente a noite não existia (Hanna Limulja, 2022, p. 58).

Figura 2: Desenho Yanomami. O *mutum* (*paruri*) que simboliza a noite (títí). Obs.: Também houve referência a este desenho como sendo a descida dos *xapiri* pē.

Fonte: Laymert Garcia dos Santos. Disponível em: <https://www.laymert.com.br/yanomami/>. Acesso em: 10 set. 2023.



O *warapa koko* é utilizado muitas vezes no corpo do yanomami para que ele pare de sonhar, ou seja, para eles, o *warapa koko* simboliza a luz que se encontra em oposição ao *mutum*, que simboliza a noite. “A luz põe fim à noite e aos sonhos; e esses dois, por sua vez, opõem-se ao dia. Em um mundo onde só havia a luz, o sonho não podia existir” (Hanna Limulja, 2022, p. 59).

Sonhar: passar pela imagem

Na cosmologia Yanomami, o sonho também não pode ser sonhado em meio à imagem-luz-branca. Isso porque a relação dos Yanomami passa intrinsecamente pela imagem. Segundo Kopenawa (2015),

Todos os seres da floresta possuem uma imagem *utupé*. São essas imagens que os xamãs chamam e fazem descer. São elas que, ao se tornarem *xapiri*, executam suas danças de apresentação para eles. São elas o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos animais que caçamos. São essas imagens os animais de caça de verdade, não aqueles que comemos! São como fotografias (p. 116).

Utupé é uma espécie de imagem constituinte do Yanomami: essa imagem só existe porque *Omama*¹⁰ desenhou a imagem de cada coisa que existe no mundo, inclusive a imagem dos *napé* (Kopenawa, 2015). Assim, quando os yanomami dormem ou cheiram *yākoana*¹¹, é a imagem *utupé* que se desloca da imagem do corpo para então acessar outros tempos.

Na língua Yanomami, a imagem corporal é denominada *pei¹² siki*, que quer dizer “pele”. Em contraposição ao *pei siki*, temos o *pei uuxi* (“o interior”) ou *pei miamo* (“o centro”). *Pei uuxi* é ainda constituído por quatro partes: *pei hipi*, o rosto; *pei a nē porepē*, que, sob a forma *pore a*, nomeia o espectro de uma pessoa morta; *pei utupé*, uma espécie de imagem vital, que é o atributo incorpóreo que compõe tanto os yanomamis quanto os demais seres animados e inanimados; e, por último, o *rixí*, uma espécie de alter ego animal ao qual todo yanomami é ligado (Limulja, 2022).

Observamos que, mesmo corpo e mente divididos, eles continuam sendo atribuídos à uma imagem – e essa imagem é quase sempre precedida pelo prefixo *pei*, que indica que a imagem está ligada ao corpo, pois tudo que ocorre ao corpo também ocorre à imagem e vice-versa (Limulja, 2022, p. 67).

Somos sonho

Dessa forma, podemos então pensar que, na cosmologia Yanomami, o sonho não é produção de um sujeito, mas sim de uma imagem que sonha e que leva a reboque o indivíduo.

Nesse sentido, ao pensarmos a constituição do sujeito yanomami a partir das imagens, somos apresentados a uma concepção muito diferente da que temos em nossa sociedade em torno do conceito de alma. Quando um yanomami morre, o que morre é apenas a imagem *pei siki*, ou seja, a imagem que pode ser vista durante o dia, pois, para eles, dia e noite são pensados como tempo, e não como uma dimensão transcendente. Aquele que morre vive agora no tempo da noite, que pode ser acessado durante o sonho através da imagem *utupë*, que se desprende do corpo e sonha.

Noites brancas

As noites estão cada vez mais brancas. A luz de *led* branca, cuja onda é de cor azul, tem a tendência de clarear a noite e prejudicar o sono e a migração dos pássaros.

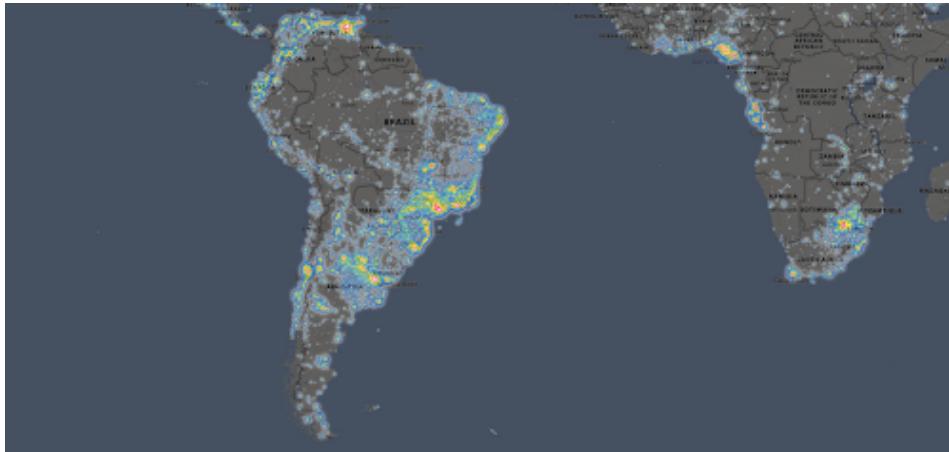


Figura 3: Imagem obtida no site “Light Pollution Map”, no qual foram mapeadas as áreas com maior contaminação luminosa. As áreas em amarelo são as de maior concentração de luz, o que afeta a visualização dos astros durante a noite.

Fonte: Light Pollution Map.
Disponível em: <https://www.lightpollutionmap.info/>. Acesso em: 12 set. 2023.

Segundo o Mapa de Contaminação Luminosa, desenvolvido pelo professor Fabio Falchi e seu grupo de pesquisa e publicado em 2016 pelo Istituto di Scienza e Tecnologia dell’Inquinamento Luminoso (Thiene, Itália), cerca de 88% do território europeu estava contaminado pela poluição lumínica, ou seja, mais da metade da população estava exposta a altos índices de luz no período noturno, o que provavelmente provocou uma alteração no ciclo de descanso e sono.

Mesmo que as tecnologias produzam imagens de alta qualidade para tentar expor ou quiçá explicar esse fenômeno urbano, é ainda inviável dimensionar os impactos oníricos que essa exposição causa nos indivíduos pós-modernos. Portanto ficamos entre as análises e pesquisas bem intencionadas que comprovam as curvas na evolução das espécies no planeta Terra a partir das reações às incidências de luz sobre os corpos – e ficamos talvez com a formação de imagens oníricas mais ofuscadas e também fugazes que se dispersam na própria velocidade da luz se não tivermos um cuidado mais atento ao tempo de despertar.

Noites ancestrais

O princípio era tudo escuridão. Então, seja por Deuses sonhados por nossos ancestrais ou pelas forças do sistema solar, de onde nos nutre a luz que incide sobre as cabeças, foi criado um circuito orgânico entre luz e sombra que organiza os ciclos da vida na terra. Os sistemas circadianos fazem dormir e acordar os corpos em processos regulados que mantêm o ritmo pulsando. Era sobre esse céu, como única fonte de luz que acendia e apagava, que viveram nossos ancestrais do Paleolítico, os quais buscavam como fonte de subsistência a caça e a colheita de frutos. Seriam essas suas imagens oníricas? Segundo Sidarta Ribeiro, “O sonho foi o cinema de nossos ancestrais, bem mais fascinante porque potencialmente real” (Ribeiro, 2019, p. 42). Se, por ventura ou evolução, o fogo surge – seja como invenção ou divindade –, é na claridade da luz amarelada que a possibilidade de viver a escuridão é ampliada, afastando as presas, aquecendo o corpo e assegurando o tempo de sonhar como espaço de continuar a realidade e talvez narrar ao redor da chama aquilo que se passa ao fechar dos olhos. Como bem colocou Sidarta:

Em torno das fogueiras e no interior das cavernas, os xamãs inflamaram a si mesmos, descobriram caminhos, foram mais leves que o ar ,viram no escuro, decifraram sonhos e curaram enfermidades (2019, p. 4).

Se, para aqueles que vieram antes de nós, a luz podia trazer a cura ou a liberdade para um espaço seguro de sonhar, é na pós-modernidade que a cena se inverte e a claridade devasta a escuridão não como vitória das tecnologias humanas, mas como derrota dos ciclos circadianos da vida. É na era das noites claras que os dias não se encerram, e o céu – que era o princípio da fonte de luz – se torna ponto ofuscado e quase inacessível aos olhos urbanos, que são bombardeados por incandescentes lâmpadas brancas que anunciam, vendem e reproduzem imagens descartáveis em frenética escala.

Notas

1 Trata-se do aforismo 17 de Além do Bem e do Mal, de Friedrich Nietzsche.

2 “A morte de deus matou também o homem” (Foucault, 1999).

3 Conta-se que, em seu leito de morte, em 1832, o último pedido de Johann Wolfgang von Goethe teria sido: “Luz, mais luz”.

4 Ver *Nietzsche x Kant*, de Oswaldo Giacoia Junior.

5 Ver *Ficar com o problema*, de Donna Haraway.

6 Ver *Do Caos ao Cérebro*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

7 Ver *A Terra dá, a terra quer*, de Antonio Bispo.

8 *Tiriri* é o nome dado ao mutum dono da noite (Limulja, 2020).

9 Resina inflamável retirada da árvore *Protium spp.*, que é utilizada na improvisação de tochas durante a noite (Albert & Milliken, 2009, p. 90).

10 Entidade criadora da cosmologia Yanomami.

11 Pó fabricado a partir da resina tirada da parte interna da casca da árvore *Virola elongata*, que contém um poderoso alcaloide alucinógeno, a dimetiltriptamina (Kopenawa, 2015, p.612).

12 *Pei* é um incorporante que indica que um elemento pertence de forma indissociável a um todo. Tudo o que se constitui como produto direto ou indireto da atividade corporal é precedido por *pei*. Ver p. 312, verbete *pei*, do *Diccionario encyclopédico de la lengua yanomami*, de Jacques Lizzot.

Referências

- ALBERT, Bruce; MILLIKEN, William. **Urihi A: A terra-floresta.** São Paulo: Instituto Socioambiental/IRD, 2009.
- BERADT, C. **Sonhos no Terceiro Reich.** São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- BISPO, Antônio. **A Terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu editora, 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Do Caos ao Cérebro. In: **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema:** fazer parentes no Chthuluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: Editora N-1, 2023.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** Palavra de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros:** Uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- LIZZOT, Jacques. **Diccionario enciclopédico de la lengua yānomami.** Caracas: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal.** Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite:** A história e a ciência do sonho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

...O SAI DO PLANE
PLANETA. TÔ PRO
CURANDO OUTRO
AÍ DO PLANETA. TÔ
PROCURANDO OU
TÔ PROCURANDO
PLANETA. TÔ PROCU
CURANDO OUTRO
DO PLANETA. TÔ P
LANETA. TÔ PROCU

**“Eu saí
do planeta.
Tô procurando
outro”:
infância, criação
e a resistência
do brincar
em “Trincheira”**

MARCOS RIBEIRO DE MELO,
MICHELE DE FREITAS FARIA DE VASCONCELOS
E SANDRA RAQUEL SANTOS DE OLIVEIRA

**“Eu saí do planeta. Tô procurando outro”:
infância, criação e a resistência do brincar em “Trincheira”**

[...] toda criança brincando se comporta como um poeta.
(Sigmund Freud)

A poesia é um modo de ler o mundo e escrever nele um outro mundo.
(Mia Couto)

O mundo é uma trincheira

Por entre escombros de um lixão urbano, em plano aberto, caminha um menino. Vestindo camiseta vermelha, bermuda azul e tênis branco com listras prateadas, ele carrega uma caixa de descarga verde. Apesar de se tratar de um utensílio de banheiro, em suas costas, essa caixa é uma mochila. Apontado seus binóculos para o horizonte, vemos por meio de seus olhos um muro alto feito de blocos de concreto, arames farpados e uma cerca elétrica. Atrás de tamanha proteção, há casas elegantes e espacosas. É neste cenário inicialmente inóspito, na fronteira entre os muros de um condomínio de luxo e as coisas sujas e inúteis de uma lixeira, que se desenrola a narrativa filmica do curta-metragem alagoano¹ *Trincheira* (Silver, 2019)². Nele, acompanhamos um garoto e a força de sua imaginação que, tal qual um poeta, administra “o à toa, o em vão, o inútil” (Barros, 2016, p. 40), estrangeirando o mundo e reescrevendo-o em seu brincar.

Figura 1: Por entre escombros e criações.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Figura 2: Farpas que separam mundos.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Figura 3: Recolhendo inutilidades.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Este artigo toma a arte como “forma de pensar o mundo e um exercício de tensionamento do real” (Beiguelman, 2021, p. 9). O trabalho faz parte da agenda de estudos e pesquisas do Grupo “Balbucios: gaguejar uma infância” (CNPq/UFS), que desde 2016 desenvolve pesquisas com narrativas cinematográficas que têm crianças como protagonistas, tendo o objetivo de *transver* a infância, o mundo e a nós mesmos. Nesse sentido, nos interessamos por cinemas e imagens que gaguejam o mundo, imagens-pensamentos que escapem às palavras de ordem (Deleuze, 2013a; Gallo, 2016) e imagens menos como representação e “mais como afecções, intensidades, rupturas nos nossos modos amansados de ver, perceber”(Wunker, 2016, p. 14). Trata-se de um encontro com as imagens cinematográficas não como coisa acabada, mas como campo de virtualidade

– um espaço de novos possíveis (Migliorin e Pipano, 2019). Tais experiências com as imagens cinematográficas que se engendram nas relações estéticas não são entendidas como disciplina do belo, mas como relações sensíveis que provocam “fissuras no supostamente natural e nos falsos permanentes estáveis” (Zanella, 2013, p. 45).

No exercício de ver e rever as imagens do filme para *transvê-las*, fazendo-as arder e bifurcando o que chamamos de real, a pesquisa utilizou os recursos teórico-metodológicos propostos pela etnografia de tela para a produção de dados (Vasconcelos, Melo e Souza Neto, 2018; Didi-Huberman, 2012). A etnografia de tela combina procedimentos dos estudos de textos de mídia da etnografia de tela (Rial, 2004; Balestrin e Soares, 2012) com a dinâmica atencional cartográfica, que consiste em uma postura ao mesmo tempo concentrada e sem foco, permissiva ao desconhecido (Kastrup, 2004; 2007). Na produção dos dados, o/a pesquisador/a realiza uma profunda imersão no campo tela, seleciona cenas, sequências e diálogos, analisa o uso de ferramentas cinematográficas e registra em um caderno, de maneira detalhada, o que vê, o que escuta e o que sente, acompanhando imagens-movimento e o movimento do que vê, escuta e sente – efeitos-subjetividade na relação com imagens.

Imaginar, mover pensamentos, brincar com o real

Seria possível a imaginação de um menino desencaminhar sentidos e linguagens naturalizados? “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade”, diz Freud (1908/2017, p. 54) ao comparar os fazeres da criança e do poeta. Como afirmam também Huizinga (2012) e Callois (2017), o brincar é uma atividade desinteressada, com tempo próprio e que não é vida corrente. Queremos nos aproximar dessa força infantil para despraticar as normas, desobjetificar os fatos e exceder o real; queremos tocar e ser tocados por *raízes crianceiras* para experimentarmos uma visão oblíqua das coisas (Barros, 2015). Por isso, há algum tempo tateamos nos distanciar dos sentidos hegemônicos acerca da infância e do brincar que são caros a uma parte das ciências humanas – em destaque, a educação e os saberes psicológicos. Com as imagens filmicas, temos cultivado o entendimento da infância não como questão cronológica, uma etapa do desenvolvimento a ser conservada e governada – um “vir-a-ser-adulto” –, e sim como uma

experiência limite da/na linguagem marcada por sua força desestabilizadora daquilo que chamamos de vida (Agamben, 2005). Aqui, pensamos em infância como experiência “que interrompe a história, que se encontra num devir minoritário, numa linha de fuga, num detalhe; a infância que resiste aos movimentos concêntricos, arborizados, totalizantes” (Kohan, 2007, p. 94). Assim, se pensamos no agenciamento artes visuais e infância, percebemos que “a arte diz o que dizem as crianças” (Deleuze, 2011, p. 88), tornando-nos gagos de nossa própria linguagem, estrangeiros em nossa própria língua (Deleuze, 2013a). Talvez por isso a infância pareça não ter cabimento em tempos tão duros. O espaço-tempo da experiência da infância parece estar comprimido entre as formas de pilhagem neoliberais. Tudo precisa funcionar, circular e produzir dividendos. E brincar? Serve para quê? O que dizer então da serventia do lixo de uma cidade?

Figura 4: Brincar como máquina de inventar.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Figura 5: Procurando outros/novos mundos.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Colocamos em movimento compreensões do brincar como aparato pedagógico/psicológico à serviço da própria formação e servidão infantil (Baptista, 2018). Quando, na Modernidade, a infância foi inventada e vinculada ao tempo cronológico, tornando-se uma etapa/sequência da vida cuja principal característica é a falta quando comparada a um adulto, a criança se transformou em objeto de atenção e preocupação social, um corpo pequeno a ser esquadrinhado, um futuro a ser predito, uma nova raça a ser estudada, uma verdade: seres estranhos e selvagens dos quais nada se sabia e, por isso, deveriam ser explicados, nomeados e educados a caminho da adultez e de um modo de vida europeu (Larrosa, 1998). Assim foi “decretado”, entre tantas outras coisas, que “as gentes pequenas estariam, irremediavelmente, condenadas ao brinquedo e ao jogo; dia e noite brincando e jogando, não com qualquer coisa” (Corazza, 2017, p. 164), mas com objetos diferentes daqueles que os adultos brincavam e jogavam – jogos e brinquedos de uma “raça” superior, civilizada, propriamente humana. O brincar e o brinquedo, portanto, passaram a ter funções que se justificavam na medida em que eles se tornaram artefatos para aprimorar/desenvolver funções motoras, psíquicas, linguísticas e cognitivas das crianças.

Em nosso estudo, no entanto, é o inusitado e o imprevisível do brincar – sua resistência como máquina de inventar e deslocar sentidos cristalizados – que nos interessa. Tratamos de um brincar que, como invenção, “ocorre no avesso do plano das formas visíveis”, produzindo bifurcações e diferenciações (Kastrup, 2015, p. 141). Pensar o brincar como uma prática de resistência é ressaltar sua positividade: “os processos de resistência significam não apenas oposição a uma dada situação, mas criação – portanto, afirmação – de práticas sociais diversas e polifônicas, capazes de tecer outras formas de vida que ajam em vez de apenas re-agir” (Heckert, 2014, p. 477).

O menino empurra um carrinho de supermercado. Pode o seu brincar mover pensamentos sobre resistência e pobreza? A aridez do solo do lixão contrasta com a riqueza por trás dos muros de um luxuoso condomínio. Ícone do consumo contemporâneo, o carrinho vai sendo preenchido por produtos descartados no lixão: uma placa de computador, fios, pregadores, a carcaça de um monitor, a grade de um velho ventilador, um controle quebrado de vídeo game. Tudo é cuidadosamente coletado. No plano sequência, o garoto está erguendo uma sala de estar embaixo de uma árvore frondosa. Um sofá rasgado e quase sem estofado, uma luminária feita com um filtro de ar empoeirado, um colchonete transformado

em tapete, uma mesa de centro feita com embalagens de isopor e um velho aparelho televisor quebrado, entre outros elementos, compõem o cenário. Para um olhar mais apressado e domesticado, ali se constitui um ambiente já conhecido, seguro, presente no cotidiano urbano da criança: apenas uma reprodução da realidade. Mas é nessa fronteira entre o lixão e o condomínio de luxo, entre realidade e imaginação, que uma abertura se faz. “Na fronteira, a alteridade é o começo, um passo adiante que é um começo de outra coisa. Mas a travessia do limite que a fronteira constitui só se dá enquanto exercitada. Ou, dito de outro modo, a fronteira só é tal quando abre além de fechar” (Larrosa, 2006, p. 63).



Figura 6: O que fazem os que habitam do outro lado?

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.

Entre o lixão e o condomínio, o brincar do menino é aqui pensado como uma fronteira-trincheira, uma abertura, um entrelugar de resistência e criação onde a imaginação fabula a vida e transfigura o mundo e a nós mesmos, pondo em risco nossa realidade e modos de vida (Melo, Vasconcelos e Batista, 2018). Ainda na sala de estar a céu aberto, após o “como se” de uma partida de video-game, o menino manipula caixas de fósforo, pregadores, um lápis, uma caneta e rolos de fitas adesivas. A imagem, agora em câmera alta, apresenta o menino sentado sobre o improvisado tapete. Muito concentrado, ele encaixa cada uma das peças. Em *close-up*, vemos seus pés afastando as folhas secas das árvores e dos matos ao seu redor. Eis que surge uma pequena pista. Agachado e movimentando o carrinho que acabara de construir, o garoto sonoriza o barulho da máquina. De forma poética, a câmera registra e chama atenção para o que costumamos chamar de armengue, gambiarra ou improviso, produzindo uma atenção “para a dimensão inventiva e política dessas construções sensíveis, para uma forma de experimentação livre no mundo, autônoma, que não deve nada a regra

nenhuma, disponível para qualquer um” (Lins, 2019, p. 61). O brincar do menino move nossos olhos para um pensamento sobre nossos modos de vida e nossos entendimentos (moralizados) sobre o que é infância e o que é pobreza. Seus gestos são pequenos (grandiosos) exercícios de resistência, “cantos que atraem e inquietam, afastam-nos das ordens e concepções naturalizadas; são uma abertura infinita a sinalizar que nas formas há porosidades pelas quais os processos de resistência escorrem e que estes muitas vezes estilhaçam” (Heckert, 2014, p.477). O menino brincante parece nos convidar a habitar a fronteira, mas teríamos coragem de saltar com ele? De dar um salto para outra coisa, outro começo de mundo?

Procurar outros mundos

Ao vazarmos a tela, extrapolando os artificiais limites entre arte e vida, é inevitável não pensarmos na figura moralizada da infância pobre vista como perigosa e/ou em perigo, refém das condições inapropriadas para seu desenvolvimento: uma família problemática e desestruturada; a privação/carência cultural proveniente das misérias materiais

e morais que poderiam resultar no seu não aprender e na constituição de uma tendência à delinquência e à marginalidade (Patto, 1997; Passeti, 1999; Zanella, Arantes e Lobo, 2007). Nesse contexto, infância e pobreza tendem a ser criminalizadas, despotencializadas em suas forças de criação, submetidas ao regime colonial-capitalístico da utilidade, da velocidade e da disponibilidade irrestrita ao consumo e trabalho diuturnos (Cerqueira, 2010; Crary, 2016; Rolnik, 2018).

Talvez por isso não seja incomum que os paladinos da moral caduca do nosso tempo consigam defender as crianças (seus direitos e políticas de governança) e, simultaneamente, tenham horror à infância como experiência. Interessa a infância sob governo – classificada, protegida e sancionada – para que ela não escape e saia por aí emprenhando o mundo. Os processos de medicalização e judicialização da infância não cessaram de se desenvolver e se refinar em nome do cuidado e da saúde. A experiência da infância parece ter se transformado em um grande inconveniente para os modos de vida empreendedorizados, e uma verdadeira guerra parece ter sido declarada em nome da adequação dos seus excessos.

As imagens de *Trincheira*, no entanto, convidam-nos à liberação da vida, a estabelecer outras relações com o mundo e com a infância, a desaprender os usos das coisas, desinvestindo-as de seus sentidos caducos e cansados. O menino afirma no seu faz-de-conta ao final de uma batalha espacial em um carro abandonado no lixão: “Eu saí do planeta. Tô procurando outro”. O que se vê aqui é alguém que está a procurar outros mundos – tal qual as crianças do verso de Manoel de Barros (2016b), pronunciando coisas outras, coisas que não têm nome³ – e, desse modo, a “traçar cenas na vida, no cotidiano, nas telas e nas ruas, que deem passagem a uma infância do mundo, da vida, de ninguém em particular, uma infância qualquer” (Kohan e Fernandes, 2020, p. 8).

Não ignoramos a gravidade das desigualdades sociais em nosso país: reconhecemos a violência, a morte e a exclusão vividos como experiência diária nas periferias de nossas cidades e no sertão brasileiro; reconhecemos a expropriação dos modos de vida e extinção da vida dos povos indígenas, dos ribeirinhos e das comunidades tradicionais, entendidas pelo capital como modos de vida

obsoletos, empobrecidos. Sabemos que um projeto necropolítico tropical está em curso desde a invasão dos povos europeus no século XVI (Pelbart, 2018). Desde março de 2020, com a pandemia do covid-19, a política de estado (“fazer morrer e não deixar viver”) ganhou contornos dramáticos. A banalização da morte se tornou um reflexo da barbárie do neoliberalismo periférico a que estamos submetidos.

No contexto pandêmico, as crianças de classes sociais desprivilegiadas não escaparam do descaso das mortes ou do desemprego dos seus pais e mães, ou ainda, da perda dos idosos financeiramente responsáveis pelo sustento de suas famílias, que se tornaram ainda mais empobrecidas (Camarano, 2020). Além disso, se pensarmos do ponto de vista educacional, a pandemia também deixou nítida “as gritantes desigualdades da sociedade brasileira com uma altíssima parte da população sem as mínimas condições de conectividade e aparelhagem” que pudessem atender ao ensino remoto (Kohan, 2020, p. 5). Isso sem falar da conhecida situação de vulnerabilidade de que crianças, mulheres e idosos tendem a viver diariamente em seus

domicílios, “lares” brasileiros atraídos por uma cultura machista ainda naturalizada.

Vamos saltar?

“A fronteira, como a liberdade, é o lugar do salto. Para outra coisa que é, ao mesmo tempo, um começar. Por isso, talvez, é um dos lugares da infância” (Larrosa, 2006, p. 63). Um muro gigante. Diante dele, o pequeno garoto está a olhá-lo. Parece tentar compreendê-lo. Tenta escutá-lo. O que fazem os que habitam do outro lado? Ele encosta um copo vazio de vidro que amplifica o som. Na sequência seguinte, o menino cria seu próprio muro. Em câmera baixa, as imagens apresentam seu traçado com um galho de árvore demarcando uma fronteira sobre o chão. Ele estica uma tela negra e desgastada. Cuidadosamente, com o uso de pregadores de madeira, estende folhas de jornais ao longo de toda a tela, aumentando sua privacidade e seu distanciamento, exercitando seu olhar para o fora, que não é o mesmo olhar para fora como fazem os moradores do condomínio. Diferente do muro limpo, neutro e higienizado do condomínio de luxo, os jornais ali presentes têm muito a dizer:

“Cultura de Alagoas sofre com abandono e desprezo.”

“Quadrilha que fraudava licitações desvia R\$ 12 mi de prefeituras.”

“Collor anuncia desistência da candidatura ao governo.”

A tela-muro-denúncia construída pelo menino é uma marca de resistência: é uma revolta silenciosa, mas visível, assim como as pichações nos muros das cidades, que ecoam vozes silenciadas no cotidiano urbano. Como afirma Boucheron (2018, p. 38), trata-se de “uma revolta menos heroica, menos vistosa, menos romanesca, talvez”, mas que aponta que, entre obedecer cegamente e se revoltar violentamente, existe uma gama de atitudes possíveis – atitudes que as crianças conhecem muito bem, pois, quando querem desobedecer aos adultos sem confrontá-los diretamente e, ao mesmo tempo, não mostrar subserviência, elas arrastam os pés, fingem e riem às escondidas. Parece que ainda não adquiriram o hábito de *superobedecer* (Gros, 2018), esse engajamento do desejo com a obediência que faz com que a racionalidade adulta não busque apenas ser correta com quem ou o que o explora, mas ir além, fazer um pouco mais, participando ativa e entusiasmadamente da sua própria espoliação.



Figura 7: Fronteiras como aberturas.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.

Figura 8: Muro-trincheira, muro-denúncia.

Fonte: TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trincheira>. Acesso em: 20 nov. 2021.



Sobre o muro de plástico e papel, uma imagem publicitária salta aos olhos do espectador. Na grande página do jornal, está escrito com letras brancas em destaque vermelho: “Pronto para morar”. Ao lado da frase, há uma fotografia de dois prédios à beira das águas esverdeadas do mar alagoano: o Caribe brasileiro. A peça publicitária contrasta com a precariedade da morada improvisada pela criança – uma realidade para muitos pequenos. Segundo análises do *Cenário da Infância e Adolescência no Brasil 2021* (Fundação ABRINQ, 2021) a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 45,4% das crianças entre 0 e 14 anos vivem em situação de pobreza⁴ em nosso país. Dados de 2017 ainda apontavam que, das 18,4 milhões de crianças brasileiras, 41,3% habitavam em casas com ao menos uma inadequação de saneamento, sem banheiro próprio, com paredes feitas de material não resistente ou com mais de três pessoas dividindo cada dormitório, por exemplo (Idoeta, 2019). O brincar do menino não tem nada a ver com futuro e também não é uma

preparação para nada (Maturana e Verden-Zöller, 2004), mas diz respeito a suas experiências e dores. O brincar e a imaginação têm na materialidade da vida seu elemento de composição (Vygotsky, 2005), mas é na reorganização desses elementos que a transfiguração do mundo e de si ganham força, pondo em risco o que chamamos de real em uma ampliação daquilo que se vive – não para fugir da vida, mas para sustentá-la e questioná-la.

Os elementos sonoros do filme compõem a narrativa e acompanham o desenrolar da história. Arte multissensorial, o cinema lança mão de elementos acústicos para criar texturas filmicas (Elsaesser e Hagener, 2018). Muitos sons metálicos e eletrônicos podem ser ouvidos ao longo de *Trincheira*. Eles remetem aos barulhos que comumente escutamos nos fliperamas, nos video-games ou nas histórias de ficção científica. Povoando a maior parte das cenas, esses sons se articulam à própria experiência infantil contemporânea, marcada pela cultura digital e pela vida *online*. Isso não é sentido/vivido por grande parte dos adultos sem preocupação. Muitos

acusam o uso de telas e dispositivos móveis de estarem atrofiando a vida social das crianças, isolando-as e limitando seus afetos e suas inteligências. É como se toda essa parafernália eletrônica estivesse roubando a infância de suas crianças. Serres (2015) as chama de “polegarzinhas”, em uma alusão direta ao uso de seus dedos sobre as telas, principalmente dos *smartphones*. É de outra forma que conhecem, que escrevem, que se comunicam e que habitam o espaço.

As crianças, literalmente, falam outras línguas. Seus ídolos não estão mais circunscritos aos seus idiomas maternos ou à língua inglesa, mas cantam em coreano. Dançam outras danças e, muitas vezes, imitam os mesmos passos ao longo do globo, vendo-se quase que simultaneamente pelas plataformas digitais. Elas vivem em um mundo onde as fronteiras, ainda que marcadas pelo mercado, entrelaçam os continentes. Seus amigos não estão limitados à mesma rua onde moram, ao mesmo bairro e à mesma escola em que estudam, mas podem estar atrás de um console de jogo eletrônico a milhares de quilômetros de distância.

Mesmo que reconheçamos que vivemos sob um novo signo de obediência – um novo regime de produção de subjetividades: o de uma governamentalidade algorítmica que estrutura as relações entre o humano e a máquina em velocidade instantânea, acessando e compartilhando dados quando fazemos uso de cartões, celulares e plataformas sociais e, assim, produzindo dado sobre nós mesmos com objetivo de gerir nossas condutas (Teles, 2018) –, haverá sempre uma forma de criar e resistir, pois “não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras” (Deleuze, 2013b, p. 183). Talvez ela esteja na infância e na resistência de sua maior obra: o brincar – a arte de pôr em suspensão o mundo e suas lógicas e, de forma despretensiosa, reordená-las.

O menino brinca; ele olha para um fora que não se confunde com o social preestabelecido, já prescrito. Sua brincadeira parece funcionar como o espaço de conexão, de (des)montagem, fazendo uma dobraria exterior – um exterior que não se reduz aos seres humanos e suas relações; um exterior que não se

reduz à linguagem. “Não existe vida humana sem diferença, precisamos de uma dobra para onde nos retirarmos” (Domenèch; Tirado; Gomés, 2001, p. 127); “um si mesmo constituído como núcleo de resistência a poderes e saberes estabelecidos” (Domenèch; Tirado; Gomés, 2001, p. 130). Na fronteira-trincheira entre o lixão e o condomínio, o menino produz um território-limite de onde traça as bordas do que somos; dali, ele ensaia modos de existência inéditos, modificando os limites que nos sujeitam e nos empobrecem. Ali, na trincheira urbana, o menino (des) aprende, tornando “habitável a fronteira onde se encontram e se transformam o representável e o que ainda não se conhece” (Domenèch; Tirado; Gomés, 2001, p. 132). Ei! E você? Está olhando de onde? Para onde? Quer brincar? Quer brincar de mudar de sentir, de ter olhos de ver? Vamos saltar?

Notas

- 1 Sobre o cinema alagoano contemporâneo, consultar Silva (2018) e Silva (2020).
- 2 Agradecemos ao cineasta Paulo Silver pela cessão das imagens do filme para compor esse escrito.
- 3 “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (Barros, 2016b, p. 16).
- 4 Renda domiciliar mensal per capita de até meio salário mínimo.

Referências

- BAPTISTA, Luis Antonio dos Santos. Ética e barbárie de um gesto: a fragilidade servil da infância. In: RODRIGUES, Alexsandro. **Crianças em dissidências: narrativas desobedientes da infância**. Salvador: Devires, 2018, p. 167-184.
- BALESTRIN, Patricia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma proposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. **Metodologias de pesquisa pós-críticas na educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 87-100.
- BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.
- BARROS, Manoel. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BOUCHERON, Patrick. **Como se revoltar?** São Paulo: Editora 34, 2018.
- CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- CAMARANO, Ana Amélia. Os dependentes da renda dos idosos e o coronavírus: órfãos ou novos pobres? **Ciência & Saúde Coletiva** [online]. 2020, v. 25, p. 4169-4176. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-812320202510.2.30042020> . Acesso em: 16 fev. 2022.
- CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação**: personagens no encontro

- da arte com a vida. São Paulo: Cortez, 2010.
- CORAZZA, Sandra. Pensamento da diferença na pesquisa em educação: era uma vez... Quer que conte outra vez? As gentes pequenas e os indivíduos. In: ABRAMOWICZ, Anete; TEBET, Gabriela. **Infância e pós-estruturalismo**. São Paulo: Porto de ideias, 2017, p. 157-183
- CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DELEUZE, Gilles. Três questões sobre seis vezes dois (Godard). In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013a, p. 53-63.
- DELEUZE, Gilles. Sobre a filosofia. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 173-198.
- DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 83-90.
- DOMENÈCH, Miguel; TIRADO, Francisco; GOMÉS, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 111-136.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 1908/2017, p. 53-66.
- FUNDAÇÃO ABRINQ. **Cenário da Infância e Adolescência no Brasil 2021**. 1ª edição. Disponível em: <https://sistemas.fadc.org.br/documents/2021/cenario/cenario-da-infancia-e-da-adolescencia-2021.pdf> . Acesso em: 21 fev. 2022.
- GALLO, Silvio. Algumas notas em torno da pergunta: "o que pode a imagem"? **Revista Digital do LAV**, v.9, n. 1, p. 16-25, jan./abr. 2016.
- GROS, Frédéric. **Desobedecer**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- HECKERT, Ana Lucia Coelho. Os exercícios de resistência no contemporâneo: entre fabulações e contágios. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 19, n. 3, p. 469-479, jul./set. 2014.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- IDOETA, Paula Adamo. Da falta de esgoto a moradores demais, os problemas dos lares que atrasam o desenvolvimento das crianças. **BBC News Brasil**. São Paulo, 19 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49887449>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, v. 16, n.3, p. 7-16, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822004000300002>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- KASTRUP, Virgínia. Inventar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 141-143.
- KOHAN, Walter Omar; FERNANDES, Rosana Aparecida. Tempos da infância: entre um poeta, um filósofo, um educador. **Educação e Pesquisa** [online]. 2020, v. 46, p. 1-16. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046236273>. Acesso em: 04 mar. 2022.
- KOHAN, Walter. Tempos da escola em tempo de pandemia e necropolítica. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 15, p. 1-9, 2020.

Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/16212>. Acesso em: 01 mar. 2022.

LARROSA, Jorge. As crianças e as fronteiras: várias notas a propósito de três filmes de Angelopoulos e uma coda sobre três filmes iranianos. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 51-73.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães**: arte documentário ficção. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar**: fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MELO, Marcos Ribeiro de; VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; BATISTA, Larissa Leite. Trans-ver o gênero e inventar a vida: infância e imaginação em “Minha vida em cor-de-rosa”. **Revista Interritórios**, v.4, n.6, p. 140-143, 2018.

MIGLIORIN, César; PIPANO, Isaac. **Cinema de brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

PATTO, Maria Helena Souza. Da psicologia do “desprivilegiado” à psicologia do oprimido. In: PATTO, Maria Helena Souza. **Introdução à Psicologia Escolar**. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 257-280.

PELBART, Peter Pál. **Necropolítica tropical**: fragmentos de um pesadelo em curso. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PASSETTI, Edson. Crianças carentes e políticas públicas. In: DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2013, p. 347-375.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve

panorama das teorias de comunicação. **Revista Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SERRES, Michel. **Polegarzinha**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

SILVA, Leandro Alves da. **O homem comum na produção documentária alagoana contemporânea**. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

SILVA, Maysa Santos da. **Mulheres no cinema de Alagoas**: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018). 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020.

TELES, Edson. Governamentalidade algorítmica e as subjetivações rarefeitas. **Kriterion**: Revista de Filosofia. 2018, v. 59, n. 140, p. 429-448. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2018n14005et>. Acesso em: 10 mar. 2022.

TRINCHEIRA. Direção: Paulo Silver. Alagoas: Selva Independente, 2019 (15min). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=trinchreira>. Acesso em: 20 nov. 2021.

VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria; MELO, Marcos Ribeiro de; SOUZA NETO, Edson Augusto. Etnocartografar com olhos rebeldes: infantilando imagens com “A culpa é do Fidel”. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 29, n. 0, 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/>

<index.php/interdisciplinar/article/view/9633>
. Acesso em: 13 jun. 2019.

VYGOTSKY, Lev. **A imaginação e a arte na infância**. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

ZANELLA, Andréa Vieira; ARANTES, Esther Maria M.; LOBO, Lilia Ferreira. Inclusão/
Exclusão escolar e movimentos de resistência: reflexões à luz do relato de um caso.
In: ARANTES, Esther Maria de Magalhães;
NASCIMENTO, Maria Lívia do; FONSECA,
Tânia Mara Galli (orgs.) **Práticas psí inventando a vida**. Niterói: EdUFF, 2007, p. 103-112.

ZANELLA, Andréa. **Perguntar, registrar, escrever:** inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

WUNDER, Alik. Das imagens que movem o pensar. *In:* SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia (org.) **O que te move a pesquisar?** Ensaios e experimentações com cinema, educação e cartografias. Porto Alegre: Sulinas, 2016, p. 12-31.

**CINEMA, RETERRITÓRIO
IALIZAÇÃO E INSURGÊNCIA: LOS SILENCIOS E ER**

RGÊNCIA: LOS SILENCIOS E ER

A: LOS SILENCIOS E ER

**ERA O HOTEL CAMBRIDGE CINEMA, RETERRITÓRIO
OTEL CAMBRIDGE CINEMA, RETERRITÓRIO
DGE CINEMA, RETERRITÓRIO
E INSURGÊNCIA: LOS SILENCIOS E ER**

SS SILENCIOS E ER

**OTEL CAMBRIDGE CINEMA, RETERRITÓRIO
ALIZAÇÃO E INSURGÊNCIA: LOS SILENCIOS E ER**

Cinema, reterritorialização e insurgência: Los Silencios e Era o Hotel Cambridge

RAFA BECK E ANA ÂNGELA FARIAZ

Figura 1: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).

Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 2: Frame do filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Fonte: *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).



Não se pode conceber resposta ao envenenamento da atmosfera e ao aquecimento do planeta, devidos ao efeito estufa, uma estabilização demográfica, sem uma mutação das mentalidades, sem a promoção de uma nova arte de viver em sociedade. Não se pode conceber uma recomposição coletiva do *socius*, correlativa a uma re-singularização da subjetividade, a uma nova forma de conceber a democracia política e econômica, respeitando as diferenças culturais, sem múltiplas revoluções moleculares. O conjunto da divisão do trabalho, seus modos de valorização e suas finalidades devem ser igualmente repensados (Guattari, 1992, p. 33).

As ideias de Guattari se sustentam por grupos dissidentes dispostos a revolver, atravessar e modificar estruturas. É somente por esses grupos que, em conjunto, propõem produzir subjetividade. “A produção pela produção, a obsessão pela taxa de crescimento, quer seja do mercado capitalista ou na economia planificada, conduzem a absurdidades monstruosas” que destroem as relações humanas e o meio ambiente e que vão de encontro à única finalidade aceitável pelo autor para as atividades humanas: “a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua (do ser humano) relação com o mundo” (Guattari, 1992, p. 33). Foi dessa grita que surgiram as urgências de se manifestar, nas quais grupos tomam para si um lugar de voz e de escuta, de fazer valer leis e políticas públicas. Dissidências que deixaram de ser apenas objetos a serem observados, passando a se integrarem aos movimentos como criadores(as) e agentes de reflexões de ideias, expressões e estéticas. Falamos aqui de insurgência individual, em uma importante e indispensável produção de subjetividade a partir de realidades e de histórias de vida, e de movimentação, invariavelmente coletiva, quando se dá conta da necessidade de produzir através de uma alteridade tão indispensável quanto o ato de olhar para si. Criam-se, assim, novos universos de referência.

Um prédio no meio de um centro histórico, um centro histórico no meio de São Paulo, uma metrópole no meio da América Latina: este prédio já foi um hotel de luxo e abrigou celebridades do mundo todo, mas tornou-se ocupação e continua abrigando gente do mundo todo; nele, se fala português, árabe, espanhol e tantas quantas línguas que por ali suspendem. Uma ilha no meio de um rio, um rio no meio da Amazônia, a floresta mais importante do planeta no meio da América Latina: esta ilha, submersa parte do ano, abriga algumas famílias que vivem em palafitas; nela, se fala espanhol, português, tupi guarani e tantas quantas línguas indígenas que por ali navegam. Refugiados e refugiadas vivendo, respectivamente, em ocupações e abrigos criados na vida real e nas ficções nos longas-metragens *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) e *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Essas obras tratam de cotidianos atravessados pelo pulsante processo de criação de novos universos de referência, de mundos possíveis, de territórios habitados.

Em suas narrativas, esses filmes apresentam novas referências sobre as ocupações no antigo Hotel

Cambridge e na Ilha da Fantasia e alertam para as condições de moradia e o descaso do Estado. Além disso, trazem um histórico de processos de repensar seus enredos, efetivando uma relação de implicação entre realizadoras, histórias reais, personagens reais e narrativas que têm como fio condutor histórias contadas por meio da oralidade. Os filmes vão produzindo novos recortes, que suscitam novas formas de ver esses espaços, que são apresentados pela mídia em geral como depravados e aculturados: contrários aos “desenvolvimentos” urbano, rural e humano. A ficcionalização dessas histórias, a opção por performances, a reconstituição de fatos reais e as relações estabelecidas entre realidades ao redor do mundo universalizam personagens que, outrora, foram reduzidas a “problemáticas sociais” e “invasoras”, instigando o espectador a questionar tais valores e rótulos preestabelecidos.

Os novos universos de referência são definidos por Guattari como enunciadores que podem ser descritos tal qual “uma potência divina, como uma ideia platônica, pelo fato de pôr em jogo um sistema de valorização”; a respeito dos modos

ontologicamente heterogêneos de subjetividade, eles “assumem uma posição de enunciadores parciais em domínios de alteridade múltiplos” (Guattari, 1992, p. 58-77). Apesar de nem todo movimento de subjetivação ser emancipatório e muitos tenderem a um conservadorismo, como destaca Guattari (1992), atemo-nos a observar e refletir sobre os movimentos de subjetivação no Brasil, onde ocorre um aumento de reivindicações de singularidades subjetivas que se destacam por um atravessamento nos códigos, valores e normas preestabelecidas na sociedade colonial-capitalística¹, as quais não se rendem à estagnação desses códigos, que se movimentam entre eles, deliram o verbo e possibilitam a invenção.

É a partir da insurgência e do estranhamento daquilo que é entendido como democracia que se chega a uma experiência política na qual outras produções de subjetividade são evocadas. Por isso é importante destacar a percepção sensível das cineastas Beatriz Seigner e Eliane Caffé no entendimento da alteridade e da heterogeneidade, já que são elas duas mulheres brancas de uma classe média paulistana. Apesar disso, impõe-se, entre quem filma e quem é filmado, uma noção de distinção, de contraste, sem deixar de considerar a assertiva de que todo ser humano social interage com e interdepende também do outro. O encontro de subjetividades nos movimentos propostos pelos filmes é resultado da criação de sentidos proposta pelo cinema. Sobre a subjetividade, Guattari (1992) destaca:

Assim, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas... Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (Guattari, 1992, p. 19-20)

Miranda (1996) observa que a subjetividade está exposta, com “os poros abertos” aos atravessamentos sociais diversos. Tais atravessamentos são características que se relacionam diretamente com o inconsciente de cada indivíduo e estão condicionadas não apenas ao interior do indivíduo, mas também ao interior das instituições que constituem a sociedade. Assim, observamos a importância de perceber a subjetividade como uma construção social que “se faz coletiva”: que parte da coletividade, mas não se encerra no indivíduo.

Na tentativa de retomar seus lugares, personagens de *Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios* se veem obrigadas a deixar que o contexto dos países onde estão agora as atravessem. A constituição da Ilha da Fantasia e a ocupação do Hotel Cambridge só são possíveis por esses atravessamentos e representam, metaforicamente, a construção subjetiva ali performada pelas personagens. Enquanto processos artísticos, o que vemos nos dois filmes é a concretização de um processo tão complexo de ser observado por parecer tão distante de nós

mesmos – ainda que a subjetividade seja condição indispensável para a existência de qualquer indivíduo.

No primeiro ato de *Era o Hotel Cambridge*, somos apresentados ao espaço físico da Ocupação Hotel Cambridge para, em seguida, chegarmos aos personagens: moradores que compõem a organicidade do espaço. Nessa apresentação, aos poucos são inseridos o refugiado já estabelecido, o refugiado recém-chegado e a moradora que garante a ordem no prédio; são reveladas também as funções que as pessoas desempenham ali dentro, bem como choques entre culturas e as motivações que levaram refugiados e refugiadas a saírem de seus países. Estabelecem-se, também, não só as relações interpessoais desses moradores e dessas moradoras, mas também suas relações com o próprio espaço, que se estendem à assembleia, momento em que o sentido do coletivo deve prevalecer. Na busca por esse sentido, vêm à tona conflitos gerais, desentendimentos, preconceitos e a angústia de todos diante da notícia de um eminente despejo via ação judicial.

É através de cruzamentos de universos maquinicos heterogêneos, segundo Guattari (1992), que se operam os movimentos de singularização, justamente por essa heterogeneidade possibilitar diferentes dimensões, texturas, inovações e sinais ancestrais. Nega-se a existência de uma subjetividade unívoca e evoca-se “modos ontologicamente heterogêneos de subjetividade, constelações de universos de referência incorporais” (Guattari, 1992, p. 58), adaptações, recriações e reinvenções desses universos por meio de um processo de produção de subjetividade que é, sobretudo, estético. Aqui, analisamos tal processo sob o ponto de chegada (ou partida) da reterritorialização (Deleuze; Guattari, 1992).

A cena da assembleia, na qual os moradores se desentendem quanto aos detalhes das questões pontuais e voltam a se entender quando a questão relativa a todos pesa, desenha essa subjetivação coletiva atravessada por um processo de reterritorialização. Trata-se, pois, de um ritornelo (Deleuze; Guattari, 1992): esse processo de afastamento e reaproximação “da casa” – podendo esta ser um lugar concreto ou abstrato. No caso de *Era o Hotel Cambridge*, o “abstrato” é o concreto da luta coletiva.

Deleuze e Guattari (1992) explicam que no ritornelo há três etapas: a territorialização – o nascimento e reconhecimento do território, da casa, do ninho, do universo de referência em que se está inserido, imbuído de culturas, ideais, costumes, crenças, preconceitos, julgamentos específicos; a desterritorialização – a saída, o abandono da casa, do ninho, a negação das características do universo de referência onde se nasce; e, por fim, a reterritorialização – o retorno para o mesmo território onde se nasce, já modificado pelos atravessamentos fora daquele espaço, daquela zona de conforto (ou a criação de novos espaços, delegando ao processo interno de cada indivíduo o retorno ao que se era antes).

“Um ritornelo complexo marca o cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação”, afirma Guattari (1992, p. 13), reafirmando as diversas possibilidades de definição para um “território”. Assim, segundo Deleuze (1995, s/p), o território se constitui a partir da inserção de um ritornelo em outro: “São todos os ritornelos, quase territórios, um território e outro, que vão se organizar no interior de um imenso ritornelo, que é um ritornelo cósmico”.

Ao refletir sobre os processos de reterritorialização, encaramos primeiramente aquele processo de territorialização, quando o indivíduo se identifica a partir desse espaço concreto onde nasce, vive e experiencia o território usado. Pensemos aqui, então, sobre movimentação concreta, social e política por meio da ocupação e do estabelecimento de fronteiras de um espaço por indivíduos que implementam um sistema político por meio da divisão – simétrica ou não – do poder. Cria-se, assim, um território. Uma divisão assimétrica de poderes dentro de um território incita a opressão, a intolerância e o medo, condições observadas na Ilha da Fantasia e na Ocupação Hotel Cambridge devido aos contextos políticos nos quais estão inseridas essas realidades – ou ao local de onde vêm as personagens desses movimentos migratórios ou imigratórios. Em um, a protagonista, Amparo, e os filhos, Núria e Fabio, chegam à Ilha da Fantasia porque o pai sumiu em uma confronto envolvendo milícias bolivianas; em outro, vários ocupantes do Hotel Cambridge chegaram ali pelas violências vividas nos lugares de origem, como alguns imigrantes do continente africano, que ali se instalaram pelas condições de escravização nas mineradoras em seus países de origem, ou alguns dos latino-americanos, que se retiraram de seus países por motivos semelhantes aos de Amparo e sua família.

Os filmes propõem narrativas nas quais “os poderes exercidos e seus efeitos são tratados a partir de uma perspectiva aproximada de um número relativamente restrito de lugares e personagens, convocando suas experiências pessoais, mesmo quando os poderes em questão remetem a esferas nacionais ou mesmo internacionais” (Zan, 2020, p. 15). Os atravessamentos observados nos filmes ecoam processos passados permanentes de territorialização sobre a ocupação de territórios inexplorados ou desabrigados, mas também sugerem novas chegadas através de novas histórias e novas personagens que, insurgindo-se, reterritorializar-se-ão naquelas ocupações.

In(ter)venções territoriais

Existem, ainda, intervenções típicas da ficção – escolhas que distanciam os longas do documentário. Eliane Caffé (*apud* Caffé, 2016) afirma em entrevista que foram organizadas oficinas de interpretação na ocupação para que o *casting* fosse realizado. A diretora trouxe experiências semelhantes de seus longas anteriores, *Narradores de Javé* (2003) e *Céu sem eternidade* (2011). As intervenções feitas por Carla Caffé, diretora de arte, que se revelam como um espaço artístico descontraído em uma sala de informática ampla

e bem iluminada, permanecem na ocupação. Esta segunda sala também funcionou como ambientação para a criação de um *vlog* no filme, o que possibilitou, ainda, reflexões metalinguísticas e momentos experimentais na trama. Esta sala de informática também proporciona momentos tocantes nos quais as personagens que chegaram ao Brasil vindas de outros países fazem chamadas de vídeo para conversar com parentes que permanecem em seus países de origem. Durante essas chamadas, a ocupação se apresenta como performática.



Figura 3: Frame do filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Fonte: *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).



Figura 4: Frame do filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Fonte: *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Também nos é lembrado o quanto há de isolamento na vida dessas pessoas que chegam ao Brasil, muitas delas em uma não conformidade com a política de recebimento de estrangeiros e que são orientadas a permanecer na ocupação até estarem legalizadas. Enquanto isso, elas contribuem para que o espaço se torne não apenas lar, mas oficializam-no como uma comunidade completa, como um território usado com lideranças e sublideranças com um sistema econômico interno (mercado, farmácia, restaurante, padaria), cultos diversos e acompanhamento escolar. No sistema político criado nos dois espaços, estabelece-se também o princípio básico de uma estrutura de uma pequena vila – ou distrito, nos interiores do Brasil –, com pequenos mercados (Figura 3) e pessoas que fazem alimentos básicos para vender (Figura 4), como ambulantes de grandes cidades que caminham entre corredores. Ao apresentar essa ocupação enquanto esse organismo vivo – no qual podem ser encontrados alimentos, reforço para a educação, comunicação com a comunidade externa, práticas religiosas e convivência comunitária –, evidencia-se uma reterritorialização coletivizada.

Na Ilha da Fantasia, fica clara uma relação necessária com outras terras – até porque, durante parte do ano, a ligação com o continente é direta. Fábio vai estudar na cidade de Letícia, na Colômbia; Amparo tenta encontrar ajuda em terras colombianas e terras brasileiras, seja por meio da justiça ou de empregos; Fábio se relaciona com crianças e jovens em todos esses lugares, usufruindo de um espaço mais urbanizado do que a Ilha da Fantasia pode proporcionar para um garoto tão jovem. Ao encontro da comunidade que se forma no antigo hotel, molda-se um sistema político pautado em lideranças mais velhas, experientes e sábias que dividem responsabilidades e pesos, as quais demonstram respeito por mulheres, avós, mães, filhas, netas. Na ilha fronteiriça, isso é válido tanto para quem está vivo quanto para quem está morto. Na assembleia que se constitui – e quando somos confrontados, pela primeira vez, com a perda real de Amparo e Fábio (momento preparado durante toda a narrativa para acertar o espectador com ternura e choque) –, vemos uma formação em que pessoas mais velhas estão sentadas em cadeiras, alguns adultos estão em cadeiras e outros estão em pé, e as crianças ocupam o chão de forma cílica no espaço onde quem quer falar é finalmente ouvido.

Nos dois filmes, adaptar-se ao espaço em que se passa a viver, reconstituir-se a partir da comunidade a sua volta e sonhar novamente com os ancestrais que guardam nosso son(h)o é o fundamento para se reterritorializar. Em *Los silencios*, a morte funciona justamente como parte de uma proposta de criar novos territórios, universos. Os fantasmas da Ilha já são conhecidos e reconhecidos pela comunidade. O fato de os mortos terem sua própria assembleia, em que são ouvidos por pessoas vivas que acompanham o evento, é síntese para pensar a forma de realocar vida e morte, vivos e mortos. Esse é um movimento de se reconhecer de outra forma, enquanto morta ou enquanto morto, para poder entender sua função naquela heterotopia. Estamos diante da retomada daqueles grupos do campo e da floresta que foram jogados para periferias e favelas, apontados por Krenak:

Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que são sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (Krenak, 2019, p. 14).

Entendendo-se enquanto coletivo e percebendo suas características tanto enquanto grupos como individualmente enquanto seus próprios universos, as personagens dos filmes – atravessadas pelo fato de serem, em sua maioria, representantes de personagens de suas próprias realidades – têm como princípio uma vida coletiva. Por coletivo, entendemos uma interdependência entre quem compõe um grupo e entre aquilo que está à volta desse grupo. Nas ocupações, o entendimento é de que o lugar que se ocupa – os espaços onde as pessoas interagem e as moradias/casas individuais onde se fixam – só continuará sólido se forem mantidos o respeito e os cuidados necessários para que as outras pessoas possam, no presente ou no futuro, ocupar os espaços de forma saudável.

Nos filmes, vemos Amparo chegando à Ilha da Fantasia e tendo sua permanência aprovada após conversa entre o presidente e Abuelita; no Hotel Cambridge, vemos Qadis sendo recebido pelo primo Hassam, mas sendo avisado que sua permanência ali é provisória, já que deve haver um controle do número de pessoas em cada apartamento e na ocupação toda. No final das contas, “o coletivo sobrepõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (Martins, 2006, p. 70) – e as intenções micropolíticas se fazem presentes para receber os saberes tradicionais de todos os lados, de todos os lugares de onde vêm essas pessoas.

Criam-se com isso territórios relacionais temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia. Tais experiências coletivas tornam mais possível o trabalho de travessia do trauma resultante da operação perversa do regime colonial-capitalístico, que confina as subjetividades nas formas e valores dominantes, marcadas pela expropriação do movimento pulsional. Como tal superação implica um trabalho sem fim, o importante aqui é que ela atinja em cada situação um limiar que permita que a força vital criadora se libere, pelo menos suficientemente, de sua cafetinagem. Esta é a condição para que se logre compor um corpo individual e coletivo que resista à cafetinagem da vida e seja capaz de a repelir - é nesta composição que reside o significado da expressão “construção do comum”, tal como aqui proposta (Rolnik, 2018, p. 141-142).



Figura 5: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 6: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 7: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 8: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 9: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 10: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 11: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 12: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 13: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).



Figura 14: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017). Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).

As sequências finais de *Los silencios e Era o Hotel Cambridge* propõem a insurgência das novas possibilidades para destruir os mundos/sistemas/universos vigentes e fazer surgir um mundo novo: invadir, resistir, infiltrar, corroer o sistema e ir pra cima (Luz; Itan, 2015). No desfecho de *Los silencios*, Amparo e Fábio (Figuras 5 e 6) pegam os restos mortais de Nuria e Adão; em uma procissão (Figuras 7 e 8), as famílias das pessoas mortas levam os restos mortais para um ritual de passagem – são mulheres, homens, crianças, filhos, filhas, mães, pais, avós, avôs –; aos vivos e vivas, durante o ritual (Figuras 9 a 11), juntam-se os mortos e as mortas (Figuras 12 a 14). O não real expresso pelas pessoas reais que habitam a Ilha da Fantasia é o fantástico escondido por Seigner para ser o não real no filme: a síntese dos encontros de corpos.

Corpos mortos e corpos vivos. Corpos utópicos que, de alguma forma, estão ali e não estão. Que estão no filme como personagens de pessoas reais, que estão muito vivas (e muito mortas); que não mais estão, mas que ainda permanecem

ali de alguma forma. Inscrições corporificadas da memória em Nuria e outras figuras mortas que acompanhamos ao longo do filme. Os corpos vivos, por outro lado, são corpos que estão na Ilha de forma concreta: não são fantasmas; carregam as inscrições de suas lutas, suas vivências e suas experiências na memória viva, nas histórias que contam, nos trabalhos que desempenham, na prole que criam.

Mortos e mortas apresentam, finalmente, a pintura no corpo (Figuras 13 e 14) como para evidenciar presença e ausência; vida e morte; morte e alma; o visível e o invisível. A pintura, assim, se apresenta como “a operação pela qual o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (Foucault, 2013, p. 12), espaços esses que podem ser aqueles criados pelas religiões, como para onde pessoas mortas vão, ou espaços outros criados a partir de qualquer ideia, qualquer necessidade, e que estejam ligados aos sentidos de necrópoles ou de paraísos – ou do que quer que seja. A intenção no ritual é libertar esses corpos de um lugar e deixar ir.



Figura 15: Frame do filme *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).

Fonte: *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017).

Essa projeção acontece também por meio de marcações como o espelho e o próprio cadáver. Este nunca é visto em sua essência necrótica, mas é substituído por fantasmas (que, em si mesmos, já são corpos que desejam estar e que nós vemos, mas que não estão lá): são energias vitais que ainda são sentidas por Amparo pelo ar e pelo toque, mas que não se manifestam de forma real, nem mesmo quando a mãe, em luto, se olha no espelho (Figura 15) e sente a filha a ampará-la. Não vemos a imagem de Nuria no espelho, mas sim o corpo – fantasma que só aparece na miragem dos espelhos – de Amparo, sozinha e desamparada. Dessa forma, Amparo ocupa lugar Amparo, mas ocupa lugar, também, Nuria. E todos e todas que são fantasmas. Segundo Foucault, são o cadáver e o espelho que ensinam “que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar” (Foucault, 2013, p. 15).

Mas, na verdade, o corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas (Foucault, 2013, p. 11).

Corpos que, aqui, não apenas ocupam, mas criam os espaços que lhes cabem. Entre as águas que inundam a Ilha da Fantasia e os corredores dos mais de 20 pavilhões do Hotel Cambridge, identificamos esses dois espaços, essas duas fraturas que permanecem abertas e se protegem com o próprio sangue que delas transborda. Entender o movimento que cerca esses espaços – seja a água dos rios ou dos encanamentos, as matas originais ou as ruas de asfalto – é entender como esses lugares se apresentam para quem neles vive. Insurgir esses corpos é potente e esperançoso. Estes corpos têm territórios com sistema político coletivo e democrático. Não se trata de um sistema perfeito, mas com estrutura suficiente para que corpos dissidentes rejeitados em diversos sentidos – seja pela cor da pele, pela língua diferente que falam, pelas histórias de exploração desenfreada de seus lugares de origem, pela perda de parentes ou pessoas próximas – sintam-se seguros e confiantes. São regiões de fronteiras, ilha rural e ilha urbana, habitadas por refugiados e refugiadas de diversos lugares que já não se preocupam em pensar sobre o que passaram ou lastimar suas perdas, mas que usam seu tempo, sua força e sua energia para uma reterritorialização necessária. Insurgir esses territórios é revolucionário.

*Ocupamos nosso espaço
Cada passo um pedaço
Agora traço uma memória
Que eu sempre serei
Falo eu porque sou nós!
Grito de entranas
Ímpeto feroz
Afastando atitude atroz
Partindo pra cima o algoz
Pra quem não conhece o respeito eu sou um perigo
Me olho no espelho e digo
Não é meu inimigo
Não te quero domado, não te quero contido
É Território conquistado
É espaço garantido*
(Território conquistado, Larissa Luz e Pedro Itan, 2015).

O ritual final de *Los silencios* faz pensar, novamente, sobre as vozes que narram, falam e/ou fazem no contexto da Ilha da Fantasia. Retomando Guattari (1992), refletimos sobre a necessidade da assembleia para que possamos conhecer e reconhecer as personagens enquanto fantasmas e para que elas possam ter direito a fala, a expressar suas opiniões – tanto os mortos que faleceram enquanto habitavam a Ilha quanto aqueles, como Núria e o pai, que vieram como companhia de quem foi parar ali. No ritual, essas figuras finalmente têm o reconhecimento de sua morte; fisicamente, os parentes dessas pessoas mortas podem se despedir em seus rituais tradicionais que exigem a presença física de algo relacionado à pessoa morta.

Mais do que se despedir e sacramentar a morte daquelas pessoas que vão deixar saudade, entende-se que a necessidade do ritual está ligada a dois processos fundamentais para que se siga a vida de maneira pulsante: a celebração de quem foram aquelas pessoas que já morreram e a certeza de que aquelas pessoas estão mortas – e passíveis de um ritual com seus restos mortais – para que haja paz nos corações dos parentes. Assim, o ritual de morte apresenta-se também como uma homenagem à vida – tanto a de quem foi e a de quem fica. Se voltarmos à informação fornecida por Beatriz Seigner de que a produção havia contratado poucas embarcações para a filmagem do ritual e dezenas de embarcações apareceram, constatamos que a vontade de simbolizar era real e geral. Assim como na documentação de algo, a movimentação do ritual também se baseia na ideia de resistir ao esquecimento.

Amparo enfrenta leve resistência quando chega à Ilha, pois o território está cheio, mas se mostra detentora de capacidades suficientes para se fazer pertencer àquele lugar e se tornar agente de trocas. Vemos, pois, identidade por meio da evocação da ancestralidade intrínseca ao território usado. Resistindo-se ao esquecimento – do que se foi, do que se é, do que se será –, encara-se a vida e a memória como elementos fundamentais para garantir que a construção dos territórios e das subjetividades aqui erigidas seja de lutas coletivas nas quais o indivíduo que, mesmo quando forçado a se desterritorializar – caso de Amparo e sua família ou de Hassan e seu primo –, encontrará uma estrutura disposta a receber aquele corpo e aquela história para agregar na construção do território que se ocupa.

Notas

1 Sobre o sistema capitalista, Guattari (apud Rolnik, 2019, p. 103) trouxe reflexões a partir de Karl Marx para elaborar a afirmação de que, como o regime capitalista sobrecodifica os valores de troca, também sobrecodifica os modos de subjetivação, restando, assim, às subjetividades a subjugação aos propósitos do regime, sendo a opressão consequência do processo. O autor, então, usa a expressão “sistema capitalístico”, em que “O sufixo ‘ístico’ [...] refere-se a essa sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana” (Rolnik, 2019, p. 103).

Referências bibliográficas

- CAFFÉ, Carolina. Ocupação Cambridge une luta e arte pelo direito à cidade. **Brasil de Fato**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/ocupacao-cambridge-une-luta-e-arte-pelo-direito-a-cidade>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. Berlim: **TV Arte**, 1994-1995. Transcrição traduzida disponível em <https://askesis.hypotheses.org/918>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, Paulo, 2019.
- MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade: A (des)construção de um conceito. In: SOUZA, Solange Jobim (org.). **Subjetividade em questão**: a infância como crítica da cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- ROLNIK, Sueley. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- ZAN, Vitor. Espaço, Lugar e Território no Cinema. **XXIX Encontro Anual da Compós**, UFMS/MS, 2020.

Referências musicais

- LUZ, Larissa; ITAN, Pedro. Território Conquistado. In: **Território Conquistado**. Gravadora Nzinga. Salvador, 2015.
- _____. Letras Negras. In: **Território Conquistado**. Gravadora Nzinga. Salvador, 2015.

Referências fímiticas

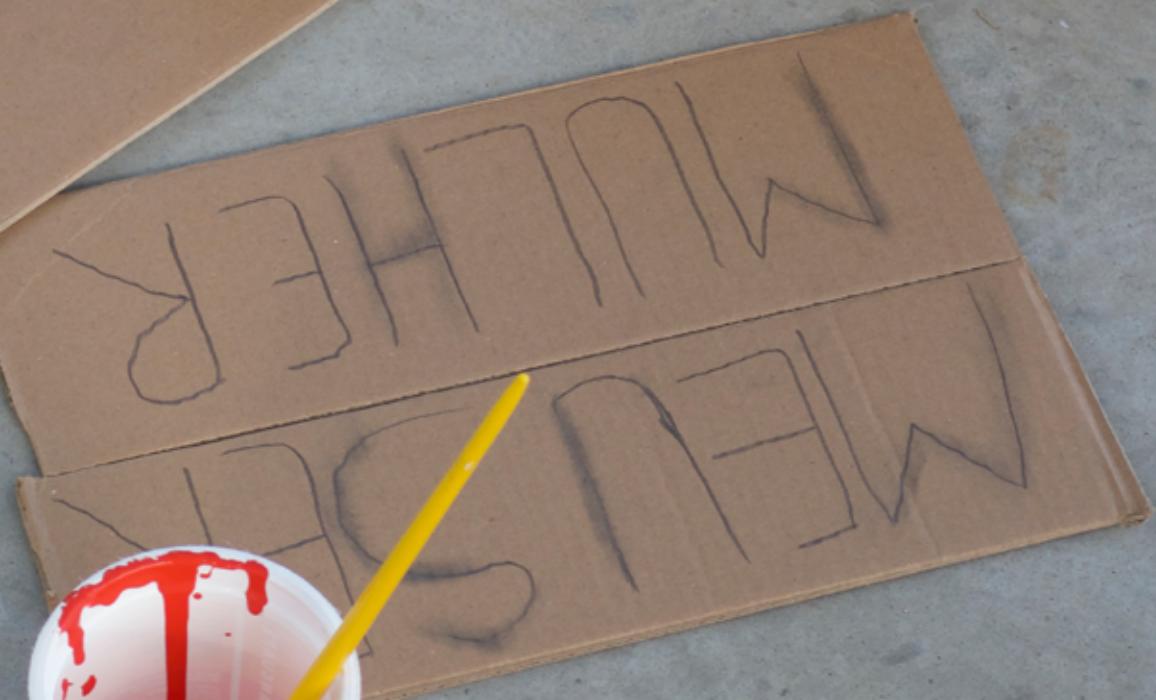
- CAFFÉ, Eliane. **Era o Hotel Cambridge**. 2016.
- _____. **O sol do meio dia**. 2009.
- _____. **Narradores de Javé**. 2003.
- SEIGNER, Beatriz. **Los silencios**. 2017.

AGITPROP: Instalação coletiva em movimento

ALINE MOURÃO ALBUQUERQUE
E BRUNO RIBEIRO SPOTE















COPOS DESCARTÁVEIS

DIXIE

COPOS DE 250ml

COPOS DE 330ml

DESCARTÁVEIS COPOS

AGITPROP é uma instalação coletiva em movimento desde 2016. As frases escritas neste ensaio visual compõem a AGITPROP montada na Pinacoteca do Ceará, em Fortaleza, na exposição *Se Arar*, e a AGITPROP montada em *As Formas da Democracia*, que circula pelo Brasil, tendo sido inaugurada no Museu Nacional da República em Brasília no dia 2 de janeiro de 2023. De 26 de agosto a 30 de outubro de 2022, elas estiveram no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em São Paulo, na exposição *Histórias Brasileiras*.

As imagens que compõem este ensaio visual são da AGITPROP da forma como ela está montada hoje (setembro de 2023) na Pinacoteca do Ceará, bem como da sessão da AGITPROP realizada no contexto dos grupos de estudo do LAMUR sobre escrita | escritura.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(*Tecendo a Manhã*, poema de João Cabral de Melo Neto)

Esta sessão de AGITPROP aconteceu como proposição para pensar escrita | escritura e correspondeu à primeira de uma série de abordagens com esta atenção, proposta como grupos de estudos do LAMUR, em 2022, com a cidade de Fortaleza.

AGITPROP vem sendo construída e movimentada desde 2016, tendo surgido com as manifestações de rua e com o desejo de reverberar vozes de luta nas situações do cotidiano. Uma sessão de AGITPROP é um encontro em que é disponibilizado material que convida à escrita – escrita que se somará a outras escritas, como sugere o poema de João Cabral de Melo Neto, e que ganha dimensão instalativa, tendo sido apresentada em alguns espaços expositivos, como museus e centros culturais.

A sessão que trazemos foi realizada na Praça da Estação, no Centro, na tarde de 03 de agosto de 2022, alguns meses antes de a Pinacoteca do Ceará ser inaugurada, com a participação de Alice, Pepê, Nicole, Cecília, Júlio e passantes. Ela também manifesta o desejo de nos aproximarmos desse espaço recém modificado para receber o importante equipamento cultural que viria a apresentar uma grande montagem da AGITPROP, com as frases escritas no chão da praça. Pela natureza coletiva e heterogênea da instalação, as pessoas se sentem participantes da obra.

Escrituras com os Vazios Urbanos

FRANCISCO MOURA E RÔMULO SANTOS

1. Convite a caminhar-intervir

Em uma proposição de construir saberes de maneira colaborativa, o LAMUR ofertou, no segundo semestre de 2022, uma série de grupos de estudo – entre eles, um intitulado “Escrituras com os vazios urbanos”, que consistiu em uma visita ao Sítio Tunga, um vazio urbano¹ de 20,3 hectares localizado no bairro Luciano Cavalcante, Fortaleza (CE), que tem passado por uma série de intervenções urbanísticas.

A proposta deste grupo de estudo surgiu a partir de Francisco Moura, membro do LAMUR, que tem partilhado com o grupo suas caminhadas no Sítio Tunga, cartografando este vazio urbano em processo de urbanização e produzindo escrituras com o espaço em uma perspectiva que envolve o caminhar como prática estética e a coleta de fragmentos e materialidades do espaço. Como o caminhar está na centralidade dessa escritura, não teríamos forma melhor de propor o grupo de estudos do que caminhando pelo local. Assim, a premissa do encontro foi reunir pessoas com o desejo de caminhar-intervir coletivamente por um vazio urbano e construir escrituras com e a partir desse espaço. Compreendemos esse caminhar como uma escritura no espaço, para isso orientamos nossos sentidos para uma sensação de sublevação: temos como intenção nos deixar ser afetados por este espaço, buscar as sutilezas dele, estranhá-lo e ter uma vivência com ele.

O espaço definido para o encontro é um local específico, o Sítio Tunga, que, a partir de uma parceria público-privada – entre a Prefeitura Municipal de Fortaleza e uma construtora dos herdeiros da área – denominada Operação Urbana Consorciada (OUC) Sítio Tunga, passará por uma série de intervenções urbanísticas que transformarão o Sítio Tunga de uma área predominantemente verde com cursos d’água e um grande açude, repleta de vegetação e fauna nativa e com acesso livre a todos, em um condomínio residencial de alto padrão, desses que privatizam e desmatam áreas de preservação ambiental, ofertando uma urbanidade repleta de verde e contato com a natureza para quem pode pagar por ela.

Com exceção de Francisco Moura, caminhante proposito do grupo de estudos, os presentes na caminhada-intervenção desconheciam o local. Assim, com o intuito de melhor apresentar o grande espaço em uma única manhã, o proposito estabeleceu um percurso a ser seguido, elegendo locais para expor algumas proposições artísticas que desenvolveu – muitas delas em parceria com Rômulo Santos – ao longo de sua pesquisa no local e que poderiam exemplificar essa escritura com o vazio urbano. Essas proposições artísticas serviram para atiçar os presentes, agora artistas, para que, por meio da convivência com este vazio urbano, eles pudessem catar seus significantes nas mais diversas mídias.

É pertinente observar que utilizamos o termo proposito proposto por Lygia Clark e Hélio Oiticica: os propositores são artistas que dependem do público (os participadores) para completar sua obra – sem o público a obra não existe ou fica incompleta. “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora” (Clark, 1968). Neste tipo de obra, o público deixa de ter uma ação contemplativa e passa a participarativamente, interagindo e fazendo parte do processo artístico. Assim, podemos considerar essa escritura como uma obra propositiva na qual os presentes são instigados a caminhar pelo Sítio Tunga como prática estética – como propõe Careri (2013) –, deambular pelo espaço, fotografar aquilo que os afeta, escutar a paisagem sonora, conversar com os habitantes do Tunga e catar objetos, como pedras, sementes e plantas – em suma, qualquer fragmento que, durante a caminhada, produzisse estranhamento suficiente que os incitasse a parar, pensar, conversar, construir com as materialidades presentes, encontrar e deixar rastros, partilhar impressões e afetações, conversar e construir poiesis com e a partir do espaço.



Figura 1: Placa da Operação Urbana Consorciada Sítio Tunga.

Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.

2. A operação urbana ou o cerco do penetrável

As primeiras mudanças na área da OUC Sítio Tunga ocorreram no final de 2017 com a construção de uma avenida nova de 800 metros de extensão no prolongamento da Avenida Reverendo Bolívar Pinto Bandeira, nomeada Professor Geraldo Rodrigues de Albuquerque, e de duas ruas adjacentes de 230 metros cada. Em 2018, houve apenas algumas mudanças pontuais, como grades na parte norte, planagens

e queimadas de partes do terreno. Em 2019, ocorreu a construção de um parque urbano na porção norte do terreno, a qual seguiu até 2020 – contrapartida garantida pela incorporadora imobiliária. Em 2020 e 2021, durante o período da pandemia de covid-19, as transformações cessaram: nada foi construído; apenas foram destruídas algumas construções e telhados, evitando que pessoas desfavorecidas economicamente pudessem utilizar os espaços como moradia temporária. Assim, no ano de 2022, após o atraso

no cronograma devido à covid-19, as transformações urbanísticas se acentuaram bastante: a incorporadora imobiliária responsável pelas obras subiu muros altos nas partes sul e leste do Sítio Tunga; ao final de julho, cercou a parte oeste do sítio com seis fios de arame farpado bem próximos uns dos outros, cercando-o por completo. A partir de então, a única maneira de adentrar no Tunga era pulando o muro e invadindo uma agora efetiva propriedade privada – ou batendo à porta de dona Maria, caseira do sítio há mais de quarenta anos. Além disso, a empresa responsável pela obra intensificou a presença de seguranças, que passaram a expulsar os habituais frequentadores do Tunga que insistiam em continuar entrando no sítio. Assim, todos aqueles que vivenciavam o Sítio Tunga – os jovens que costumavam se divertir no local (tomando banho na lagoa e fazendo festas), os pescadores, os caminhantes (que cortavam caminhos pelas trilhas), os moradores de rua (que vinham se banhar e coletar frutas e água do açude para seu dia) e os homens e as mulheres nômades (que ocupavam momentaneamente as construções abandonadas para suas necessidades fisiológicas básicas) – foram impossibilitados de habitar o local.

Compreendemos que o grupo de estudos poderia ser a última chance de viver o espaço com outras pessoas e que, em vez de sermos só mais um grupo entre tantos que costumeiramente frequentavam o açude aos sábados, seríamos talvez o último grupo a conviver no Sítio Tunga. Por se tratar de um período de transição de um espaço aberto para um espaço privativo, foi necessário negociar previamente a entrada do grupo no local a fim de viabilizarmos o encontro.

Após inúmeros processos anteriores de loteamentos, o Sítio Tunga perdeu suas delimitações físicas; a ausência de paredes, muros ou cercas e a baixa densidade de ocupação humana do local fizeram com que o urbanismo e a prefeitura tratassem a área como um vazio urbano. Porém, diferentemente da ideia de vazio, o Sítio Tunga ficou conectado com a cidade, tornou-se um espaço utilizado pela população, principalmente a vizinhança, com livre acesso ao público, ele passou a ser penetrável: um espaço entre o público e o privado, que liga o que está dentro ao que está fora, tal qual o cobogó que nos guia durante a escritura neste livro – um dentro e fora como a tesoura a cortar a fita de Moebius na obra *Caminhando* (1964), de Lygia Clark. A ideia de o Tunga ser penetrável

remete também aos *Penetráveis*, de Hélio Oiticica, que são instalações de grande porte, abertas, em que o participador é convidado a entrar na obra e descobrir as partes dela a partir de sua experiência sensorial com todos os sentidos – uma obra que deve ser vivenciada com “o corpo inteiro...entra como fonte total da sensorialidade” (Oiticica, 1986, p. 11) para se explorar as experiências sensoriais de estar no “penetrável” e interagir com os elementos dispostos lá. Assim, consideramos a nossa proposição como um *penetrável*.

Apesar de intitular a escritura com os vazios urbanos, já tínhamos observado a potência do *vir a ser* do vazio no Tunga, o que nos levou aos vazios plenos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Assim, nos afastamos do conceito de vazios urbanos – pois a cartografia desses espaços nos faz perceber que de vazio eles não têm quase nada, já que são locais propensos à existência, uma existência mútua, multiespécies – e nos aproximamos do conceito de vazios plenos desenvolvido por Lygia Clark (1963): “o que está dentro dele são todas as potencialidades do que pode vir a acontecer [...] se todas

as potencialidades existem então é porque na realidade não existe mais do que o próprio vazio. Mas é um vazio pleno de significado expressivo”.

Destarte, essa escritura busca a experiência dos vazios plenos, o Sítio Tunga como um grande vazio pleno, procurando criar ambientes e situações imersivas que convidem o participador – aqui intitulado artista – a realizar uma prática estética e se envolver de forma ativa e participativa com os elementos presentes no espaço. Não é uma observação (e proposição) somente do Sítio Tunga, podendo ser empregada em qualquer vazio urbano, cabendo a esta experiência incitar outras caminhadas propositivas com artistas a intervir em um espaço.

3. Relato da produção

Na data marcada (08/10/2022), nós nos encontramos no Parque da Longevidade Fernando Dias Macêdo, nome do primeiro dono do Tunga. Ao todo, somos 18 pessoas; entre os participantes, circulam fotos da área em que agora estamos, mas antes da reforma – com árvores adensadas de grande porte, vegetação herbácea e

riacho não canalizado – e durante a reforma – com algumas árvores derrubadas, aterramento e planagem de solo e materiais de construção espalhado. A partir desse contraste entre fotos do passado e a observação do parque ao vivo, a conversa girou em torno dos processos de transformação das zonas especiais de interesse social e zonas de interesse ambiental em outras áreas da cidade – como Titanzinho, Poço da Draga, Cocó, entre outros – e como essas ou outras áreas similares têm as regras de uso e ocupação do solo flexibilizadas quando são do interesse do grande capital.

Seguimos para a casa de nossa anfitriã, dona Maria, que estranhou a presença de tanta gente. Entramos em seu terreiro; no muro ao lado do portão de entrada, estavam expostas fotos do local antes das intervenções viárias. Logo após esse primeiro contato com imagens do Tunga, caminhamos até a casa da dona



Figura 2: Intervenção para construir a Praça da Longevidade.

Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.

Maria e conversamos um pouco. Ela respondeu algumas perguntas sobre o Tunga e, ao ser questionada sobre ter que sair da casa dela, ela nos falou sobre sua expectativa de receber uma casa da construtora, como haviam prometido a ela. Nós nos despedimos dela e, entre nós, conversamos sobre a possibilidade bem real de ela não receber moradia nenhuma, já que, do ponto de vista legal, a casa de Maria sempre foi no terreno do Tunga – e ela sempre teve uma relação contratual com os patrões.

Decidimos seguir por uma estrada de paralelepípedos; o caminho nos leva em direção ao açude. Coletivamente, decidimos parar à beira do açude para compartilharmos um lanche. No caminho, o som da urbe foi aos poucos sendo substituído pelo da floresta, e cigarras tocaram seus timbales², convidando-

-nos ao silêncio para melhor ouvir as boas-vindas que elas nos davam. Um dos artistas reparou em um ipê amarelo do lado esquerdo, com uma quantidade enorme de flores no chão; ele apanhou uma delas e enfeitou o cabelo. Nas colunas do que antes era um salão de festas, estavam expostas fotos das edificações que havia no local: deck, salão de festas e a casa-grande – como chamava dona Maria. Além disso, havia esculturas de Corbiniano Lins e Vicente do Rêgo Monteiro, *playground*, concreto, tijolos e telhas quebradas – ruínas das construções que outrora existiam no local. Nas poucas construções que restam no local, foram observadas várias pixações, mensagens de boas-vindas ao sítio e frases escritas provocando a polícia, que utilizava o

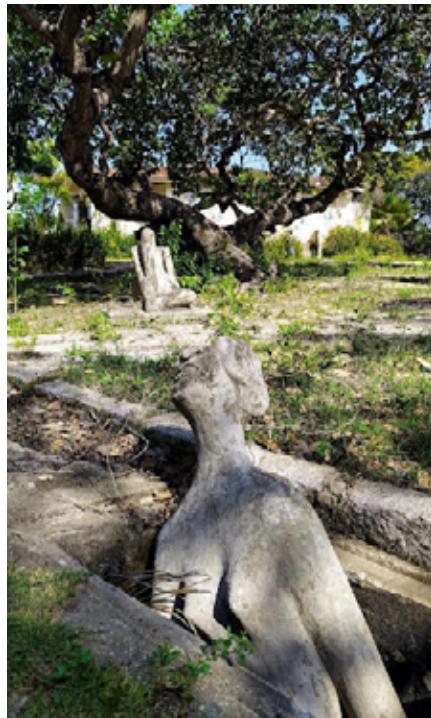


Figura 3: Ruínas da escultura de Corbiniano Lins.
Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.

local para treinamento, sendo possível observar marcas de balas nas paredes do que antes era uma garagem para a lancha e os jetskis da família.

Sentamos no chão sob a copa de um grande cajueiro que se abre em quatro longos troncos e que antes fazia sombra à casa-grande. Compartimos o alimento e conversamos sobre temas diversos que foram disparados até então, tais como o som dos pássaros, a calmaria da lagoa, com suas garças e patos, a frustração pelo espaço estar sendo privatizado e o fato de que poucas pessoas terão acesso ao local e a devastação pela qual as árvores e demais seres vivos passarão. Também trocamos experiências sobre as plantas que encontramos. Alguns artistas se movimentaram e exploraram os espaços: foram ao jardim e à garagem e fizeram pequenas filmagens e fotos. Francisco expôs seu tensionamento quanto aos vazios urbanos serem, na verdade, vazios plenos de significados. Seguimos a conversar sobre a necessidade de ocupar estes ditos vazios com arte: uma arte propositiva, engajada, política e ambiental que questiona os modos de vida do *capitaloceno*³.

Repentinamente, um homem de moto se identificou como segurança do local e policial; ele perguntou o que fazíamos ali. Explicamos que se tratava de um grupo de estudos da UFC e comentamos que enviamos um e-mail para a empresa explicando a ação – obviamente, só não contamos que a empresa não deu resposta. Ele então apelou para o medo e falou da insegurança: relatou que aquela área estava perigosa, que passou a ser ponto de droga e que eles, os policiais, tiveram muito trabalho para “tirar os vagabundos de lá”. Por último, ele nos aconselhou a ir embora por uma questão de segurança.

O conselho quase em tom de ameaça frustrou uma parte do trajeto: pretendíamos margear o riacho, afluente do Cocó, no sentido leste e sul até a extremidade do terreno e ver como o riacho entra no sítio Tunga por entre calhas, que prendem o lixo, barrando o córrego. Impossibilitados de seguirmos, a única mediação possível foi dizer que iríamos sair, mas pela trilha – só pra vermos algumas árvores –, e depois seguir para a casa de dona Maria.

Na trilha, seguimos em fila, adentrando na mata fechada. Francisco guiou os participantes em direção a uma oiticica onde estavam expostas materialidades

Figura 4: Riacho afluente do Rio Cocó que passa pelo Sítio Tunga. Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.



coletadas durante algumas andanças dele: fotos de cercas; muros; fungos; pegada; um crânio de um mamífero não identificado; pena de ave; duas mudas de orquídeas; sementes em formato de rins. Francisco nos contou que aquela área toda fica alagada em época de chuva e que originalmente não haveria construções no local por ser área de proteção ambiental, porém a incorporadora imobiliária trocou com a prefeitura o direito de construir no local por um terreno utilizado para a construção de moradias populares em outra região da cidade. Dentro de alguns meses, quase toda aquela vegetação iria abaixo e deixaria de ser *habitat* para inúmeras outras espécies. Ele então apontou para as orquídeas e disse que elas são para levar; tirou da mochila alguns sacos de mudas e pás e os ofereceu aos demais artistas para que eles coletassem mudas. Ele apontou para outras mudas de orquídeas ali perto, e duas artistas pegaram as pás e retiraram suas mudas do solo do Tunga. Francisco comentou sobre a ação de coletar essas plantas com o intuito de salvaguardar o material genético do Tunga e, assim, levá-lo para outros locais. O dispositivo foi nomeado por ele de *Incelença dos Vegetais*, em referência ao canto de matriz popular nordestino que as carpindeiras entoam nos rituais que antecedem a morte. Duas artistas pegaram as

mudas; outras duas pegaram as pás e sacos e transplantaram as orquídeas, levando com elas um pedaço do material genético que habita o Tunga, que estava fadado à morte e ao concreto.

Saímos da trilha e fomos em direção ao riacho, passando por um terreno bem encharcado e movediço formado por folhas largas, galhos e troncos - em sua maioria, de cajueiros, coaçus e embaúbas, espécies de crescimento rápido que possuem folhas largas que caem com facilidade e se decompõem com rapidez. Esse terreno acumula matéria orgânica sucessivamente em uma área alagada, gerando um tapete de solo recém criado na floresta que nos possibilita caminhar e sentir um leve afundar-se no solo. Um dos artistas observou como a imersão sonora perto do riacho era deslumbrante, com inúmeras camadas sonoras, coaxar de sapos, sons guturais, pássaros, insetos, ranger de troncos e farfalhar de folhas. Paramos para escutar, e parecia que a vida ali era mais viva. Ao seguir a caminhada, aguçados após essa experiência de escuta, o nosso caminhar coletivo a quebrar galhos e folhas passou a disputar com a intensidade sonora da vida no Sítio Tunga.

Retornamos à trilha e caminhamos em direção a uma grande árvore, a maior dentre as que podíamos enxergar, repleta de raízes aéreas que sustentam e nutrem a planta, mas que, no contexto, servem também de suporte para pendurar imagens de uma fotoperformance realizada por Francisco Moura e Rômulo Santos intitulada *fungi-ori*⁴. A obra é uma série de fotos da performance realizada sob a mesma árvore após se observar a presença abundante de uma espécie de fungo – identificado por causa do seu corpo de frutificação, conhecido popularmente como cogumelo – entre e em volta das raízes aéreas, em uma clara associação mutualística. Nas fotos, o *performer* busca se conectar com os fungos, as raízes aéreas e a árvore, com o *ori* do *performer* em ligação com as raízes aéreas – que, por sua vez, se conectam à rede fúngica.

Conversamos sobre os fungos e bactérias e a associação desses seres com as plantas: eles as conectam em uma grande rede fúngica capaz de compartilhar nutrientes de árvore a árvore; por meio dessas conexões fúngicas, “uma grande variedade de substâncias, como nutrientes e compostos de sinalização, pode

passar entre as plantas” (Sheldrake, 2021, p. 21). É como se não existisse uma árvore – é tudo um grande emaranhado de seres que convivem entre si: uma planta ligada a um fungo, que está ligado a uma bactéria, que está ligada a outro fungo, que está ligado à raiz de outra árvore... Todos são interdependentes: um auxiliando a existência do outro, formando não um só organismo, mas organismos multiespécies. São como um organismo múltiplo, com fungos e bactérias conectados e se autoalimentando, coexistindo, convivendo e dependendo um do outro para sobreviver. “Em paisagens multiespécies, pessoas sociais de muitas espécies interagem, moldando as vidas uns dos outros de forma variada” (Tsing, 2019, p. 66).

Ainda sob a copa desta árvore com raízes aéreas, uma das artistas comentou sobre duas fotos que acabara de tirar e que lembravam um cobogó: uma era de uma folha amarelada de uma trepadeira naturalmente vazada com a imagem de uma artista a observar a obra; a outra era de uma folha de coaçu e, dentro desse vazio, havia uma das fotos que compunham a fotoperformance. Outro artista reportou que as plantas vazadas deixavam passar luz por entre elas e comentou como isso é uma atitude de compartilhar: compartilhar a luz é necessário para que as plantas façam a fotossíntese e transformem a energia luminosa em energia química para seu crescimento – uma atitude que pensa não só na sua espécie, mas na coletividade de todas as demais espécies.

Voltamos ao terreiro de dona Maria, nos despedimos dela, de uns dos outros, do Tunga e dos seres viventes que convivem coabitando e partilhando os recursos disponíveis no espaço.

4. Reflexões sobre a escritura

Após este relato mais expositivo sobre a proposição de caminhar-intervir com os vazios e passado um tempo de maturação, análise da atividade, conversas e reconversas com os participadores, temos algumas outras reflexões – ou seriam proposições? – para pontuar e incitar futuras possibilidades de escritura com esses espaços.



Figura 5: Proposição artística realizada no Sítio Tunga.
Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.

Figura 6: Fungo encontrado durante uma das visitas ao Sítio Tunga. Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.



Figura 7: Caminhada-intervenção realizada durante a escritura com os vazios urbanos.

Fonte: Imagem do acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2022.



Primeiro cabe, assim como foi feito nessa proposição, começarmos com um chamamento aos artistas para escrever com os vazios urbanos, como gosta de chamar o urbanismo. Cabe a eles, de modo geral e indistintamente, explorar as possibilidades de compor e produzir com esses espaços ditos vazios, assim como já fazem os artistas do pixo: explorar as múltiplas sensibilidades desses espaços, ocupá-los com arte – visual, sonora, urbana, instalativa, participativa, ambiental –, questionar as estruturas da arte e do capital e escrever com as múltiplas possibilidades sensoriais. O Tunga é somente um penetrável entre muitos outros penetráveis: vamos adentrar e compor com ele, assim como com qualquer vazio urbano, de preferência uma escrita coletiva em que os saberes e conexões são compartilhados.

Como bem disse Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 18):

A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram.

Figura 8: Piquenique realizado durante a escritura com os vazios urbanos.
Fonte: Imagem do acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2022.





Figura 9: Coleta de mudas durante a escritura com os vazios urbanos. Fonte: Imagem do acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2022.

O poder público, incapaz de resolver o déficit habitacional, com a existência de mais casas abandonadas do que população sem teto, é o mesmo que chama de *vazio urbano* os lugares sem moradores ou habitados de modo precário e sem nenhuma função econômica definida, englobando desde pequenas casas abandonadas até grandes áreas verdes inabitadas. Como dito anteriormente, o vazio urbano pouco tem de vazio, bastando a espécie humana se ausentar para que outras espécies passem a ocupar esse espaço. “Ocupar é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde as possibilidades estejam contra nós” (Tsing, 2007, p .87). Logo, algum sedimento é carregado para o local, e uma vegetação rasteira, sabe-se lá como, consegue brotar por entre as paredes e pisos; cupins, traças e outros insetos decompõem as construções; surge a presença de pequenos animais; os sedimentos passam a se acumular mais intensamente no local, possibilitando que a vegetação aumente de porte – e assim a vida vai se fazendo pouco a pouco, mesmo em condições adversas.

O urbanismo exclui todos os seres viventes: plantas, animais, fungos, bactérias. Todos passam por uma tentativa de eliminação constante, pois são considerados transtornos e são indesejados nas cidades. Até mesmo os seres humanos que estão à margem da sociedade, não possuindo recursos financeiros suficientes para consumir, também têm seus modos de ocupação do espaço considerados vazios para a urbanidade; eles são indesejados, e tenta-se excluí-los desses espaços urbanizados. É comum observarmos terrenos baldios sendo cercados, construções abandonadas sendo derrubadas, portas e janelas sendo concretadas e uma série de estruturas arquitetônicas sendo colocadas para impedir a entrada de pessoas não desejadas nesses espaços vazios – aquilo que é chamado de *arquitetura hostil*.

Figura 10: Foto performance *fungi-ori* exposta durante a escritura com os vazios urbanos.
Fonte: Imagem do acervo pessoal dos autores.





A proposição desse grupo de estudos sobre escritura com os vazios urbanos nos fez pensar metodologicamente com mais afinco sobre a escrita/escritura desenvolvida no espaço. Inicialmente, a escrita era compreendida como o ato de caminhar por esse vazio enquanto coletávamos materiais diversos – uma caminhada com uma perspectiva estética de intervir com o local e produzir arte a partir dele. Após a constatação de que o Tunga foi cercado, a perspectiva de escrita precisou ser revista, pensada e guiada para além de catar materiais e construir algo com eles; optamos, então, por fazer uma expografia de alguns materiais e trabalhos como se estivéssemos entrando em um grande *penetrável* – a arte é participativa, e a obra só existe enquanto os artistas estão presentes.

As discussões acerca da escrita cobogó se aproximam do *penetrável* e das escrituras com os vazios urbanos, pois ambos conectam aquilo que está dentro ao que está fora; os limites do que é dentro e fora estão borrados e compreendem espaços de passagem. Assim como o cobogó permite a entrada de luz e areja o espaço ao permitir a passagem do ar, o *penetrável* permite a passagem de pessoas e animais. A escrita cobogó se faz presente por ser uma *escrita com*: com o ambiente, com os outros artistas participadores e com as afetações geradas nos corpos dos artistas.

Figura 11: Planta-cobogó encontrada durante a escritura com os vazios urbanos.

Fonte: Imagem do acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2022.



Figura 12: Planta-cobogó (coaçu) encontrada durante a escritura com os vazios urbanos.
Fonte: Imagem do acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2022.

Mais uma vez, iremos entrar nos acervos fotográficos disponibilizados pelos presentes durante a caminhada-intervenção. Além das já comentadas fotografias com as plantas vazadas, existem outras estruturas vazadas que aparecem constantemente nas fotos: são os raios de sol filtrados pelas plantas e que chegam ao solo, formando efeitos de luz e sombra como nos cobogós e permitindo que as plantas de estratos inferiores possam também receber luz solar e assim crescerem. As plantas têm seu crescimento direcionado ao sol: elas

se posicionam e movimentam seus galhos e folhas orientando-se para melhor captar a luz solar – além de também refletirem esses raios para as camadas mais baixas, compartilhando a luz com os outros seres que precisam do sol. As plantas e folhas, assim como os cobogós, permitem que a luz passe por seus vazios. A partir desta analogia, pensamos em folhas-cobogós: aquelas que, em sua própria constituição, apresentam-se vazadas, como as embaúbas, e aquelas que rasgam com facilidade para que a luz passe por entre suas frestas, como os coaçus. Trouxemos essas duas espécies por serem plantas pioneiros e estarem bastante presentes no Tunga devido à sua disseminação fácil e ao seu rápido crescimento vertical, além de sua capacidade de produzir matéria orgânica facilmente decomposta pelo solo.

Seja na engenhosa rede de raízes, bactérias e fungos presentes no solo ou na intricada estratégia de folhas-cobogó, o fato é que as plantas, no geral, compartem entre si, de maneira bastante eficiente, os elementos necessários para suas atividades fisiológicas, comportando-se por vezes como um único organismo multiespécies. Elas nos ensinam ao conversarem entre si, partilharem e conviverem: um viver com, viver uns com os outros em multiespécies, confrontando o capitaloceno – mesmo que seja com uma pequena semente a furar uma parede, conseguir germinar e se manter viva pelo tempo possível.

Notas

- 1 Vazio urbano: são as áreas dentro de um ambiente urbano que estão desocupadas, subutilizadas ou abandonadas.
- 2 Timbales: estruturas presentes no abdômen das cigarras que, com o bater das asas, emitem o som característico do inseto.
- 3 Capitaloceno: época geológica proposta para descrever o impacto significativo das atividades humanas, sobretudo o papel central do capitalismo global, no desencadeamento das mudanças ambientais.
- 4 Fungi-ori: *fungi* vem do latim e significa cogumelo; já *ori* vem do yorubá e significa cabeça.

Referências

- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CLARK, Lygia. **O “Absoluto” era o meu “Vazio Pleno”**. Rio de Janeiro, 1963. Disponível em: <https://portal.lygioclark.org.br/acervo/61945/o-absoluto-era-o-meu-vazio-pleno-diario-2>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores**. Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <https://portal.lygioclark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SHELDRAKE, Merlin. **A trama da vida**: como os fungos constroem mundos. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

**ESCREVER
COM
UNIVERCIDADES**

**ESCREVER
UNIVERCIDADES
COM**

SOPRAR E INVENTAR – PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM SONS E PALAVRAS

SOPRAR E INVENTAR – PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM SONS E PALAVRAS SOPRAR E INVENTAR – PROCESSOS DE CRIAÇÃO

SoprAr e InVentAr – processos de criação com sons e palavras

DEISIMER GORCZEVSKI
E LARYCE RHACHEL MARTINS SANTOS

rodar o céu

ondular a água

levantar os grãos de areia

brincar com as folhas

transportar o ar

mover o barco

quebrar a vidraça

rasgar a cortina

bater a porta

girar a saia

desalinhar os cabelos

refrescar os corpos

contar segredos

purificar a dor

varrer o mundo

metamorfosear caminhos

soprar sons e palavras

*Oh, vento que vem
Pode passar
Inventa fora de mim
Outro lugar¹*

InVentAr andanças com a escrita cobogó suscita experimentações um tanto imprevisíveis e intensamente desejadas – escrituras que se movem ao sabor dos ventos, esses que fazem passar o ar entre uma palavra e outra, um som e outro, uma imagem e outra e mais outras em um constante convite ao outrAr e inVentAr.

Aceitar o convite implica estar disponível aos acasos, às surpresas e ao encontro com palavras, imagens, sons e gestos que captam as forças do ar em movimento. Desejar o vento – com suas linhas invisíveis e trajetos inusitados – abre passagem às intensidades que antecedem o pensamento; assim, podemos sentir o vento, misterioso e perigoso, com suas forças – ora com leveza e delicadeza acariciando as folhas de papel, ora com a fúria de um vendaval arrastando o que encontra pela frente. São ventos que se apresentam como temperamento do ar.²

A escritura não tem outro objetivo: o vento, mesmo quando nós não nos movemos, ‘chaves no vento para que minha mente fuja do espírito e forneça a meus pensamentos uma corrente de ar fresco’ - extrair na vida o que pode ser salvo, o que se salva sozinho de tanta potência e obstinação, extrair do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extrair no devir o que não se deixa fixar em um termo. Estranha ecologia: traçar uma linha de escritura [...] São correias agitadas pelo vento. Um pouco de ar passa (Deleuze, 1998, p. 89).

Esse convite, que sugere traçar linhas de escritura com o propósito do vento, parece irrecusável em processos de criação em artes – em especial, quando a arte, nas palavras de Anne Sauvagnargues (2020, p. 12), se apresenta como linhas de fuga³, provocando “(...) uma disparidade, quer dizer, há duas coisas que não se mantêm juntas, e com essas duas coisas produzimos uma nova dimensão”.

Seria o sopro um provocador de atos de criação? Seria o sopro de vento um instigador de escrituras cobogó?

(...) escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino (Llansol, 2011, p. 69).

Quem seria esse alguém que tem o lugar do sopro nas escrituras cobogó? O sopro, a “quarta pessoa do singular da qual ninguém fala e que insiste em cada ato de criação” (Fonseca e Gomes, 2012, p. 215), é de ninguém.

O sopro é algo novo, é um renascimento do tempo, inventa, não reproduz o visto, desviando do clichê, incitando contradições, em seus sentidos inicialmente alheios, e que ficam orbitando em exterioridade aguardando a atração das forças do encontro entre singularidades. A ideia que vem do sopro é de ninguém (Fonseca e Gomes, 2012, p. 215).

Esses são InVentos que se fazem ainda mais intensos com escrituras que pedem passagem em processos de criação coletivos – afinal, “(...) já não há sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeitos, que constituem agenciamentos coletivos” (Deleuze, 1998, p. 115), algo próximo “de uma estranha potência, neutra e impessoal” (Blanchot, 2005, p. 139). Ou seria isso um modo de coletivizar como “propositores”?

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (Clark, 1980, p. 31).

Ao escrever com as ideias sopradas, a escrita desliza tantas vezes entre o automatismo do pensamento e o que escapa ao entendimento, entre as operações racionais e a pura intensidade, entre a representação e a invenção, entre a autoria e a sua dissolução, entre a linha argumentativa e a linha fugidia, entre as movências da aprendizagem e a fixação do ensinamento e entre as promessas de um saber articulado e a potência inventiva do não saber.

Queria transformar o vento.
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
Eu precisava pelo menos de enxergar
uma parte física do vento: uma costela, o olho...
Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
De uma voz (Barros, 2013, p. 356).

Nesta escritura coletiva, o desafio se apresenta com os atos de criação de *algo*, sendo algo do impessoal, tomando a proposição do “se” – inventa-se, sopra-se, escreve-se – apresentada por Deleuze (2006) além das experimentações realizadas nos encontros do Ateliê de Criação V⁴ e seus percursos poéticos com a cidade e as questões que permeiam os processos de criação e invenção em artes.

Sopros que convidam a escrever com a UniverCidade

Na sabedoria de um povo está dito que ‘o sopro que sai da boca do homem, a palavra, é a energia, é a potência que move o Universo’. No livro de outro povo está escrito: ‘O Princípio era o verbo’. Nas duas afirmativas é a palavra o princípio (Evaristo, 2016, p. 104).

As experimentações⁵ que pedem passagem envolvem os encontros⁶ realizados no Ateliê de Criação como espaços e tempos de convívio com as singularidades das pesquisas, das poéticas e dos percursos com a cidade e as forças dos acasos que foram afirmados, possibilitando a materialização de uma escritura coletiva que nomeamos “Entre Artes: percursos poéticos com Fortaleza”.⁷

Nos primeiros encontros, os participantes⁸ foram instigados a escolher algo de suas pesquisas, criando certo estranhamento com o que se apresenta como familiar – um exercício de “estar na sua própria língua como um estrangeiro” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 54). Além disso, eles foram provocados a sugerir encontros com espaços distintos da cidade, fazendo convites para que algo fosse realizado conjuntamente: um convite à convivência (Maturana, 1993; Gonçalves, Oliveira e Gorczevski, 2022). A partir de Freire (2020, p. 74), compreendeu-se que os primeiros saberes aos que desejam que “sua presença se vá tornando convivência, que [nossa] estar no contexto vá virando estar com [...] é o saber do futuro como problema e não como inexorabilidade [...]. O mundo não é. O mundo está sendo”.

Os convites e as experimentações com a estranheza foram tomando corpo ao longo dos encontros e provocando contatos mais intensos com os *algos* de cada pesquisa e as andanças com a cidade partilhados em coletividade. Estes encontros produziram desejos e acontecimentos em um espaço-tempo outro, que fez caminho sem se guiar pela linha do tempo; ao contrário, porém, foi possível extrair do espaço-tempo as linhas que tecem um devir Univer|Cidades (Gorczevski; Lima, 2017).

Entre as orientações aos processos de criação, iniciados com a escolha dos *algos* e do “caminhar espaciando” (Careri, 2017, p. 126) com a cidade, foram incitadas algumas “desorientações” muito próximas ao oferecido por Lazzaratto (2012, p. 101):

Para experimentar vista-se de não senso. Abandone a cronologia e habite o tempo que flui no movimento de pensar. Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria do pensamento. Crie palavras para acolher os afetos que se produzem neste percurso. Deixe o método, a explicação e a interpretação desamparados.

Após os trajetos com a cidade, as experimentações no Ateliê de Criação seguiram sendo instigadas por exercícios de criar palavras-chave produzidas com os percursos. Os participantes foram convidados a propor até cinco palavras-chave para cada um dos *algos* após a realização dos percursos, bem como a trazer suas concepções sobre palavras-chave – um exercício um tanto provocador se pensarmos como Deleuze (2009, p. 7): “é menos nós que temos as ideias do que as ideias que se afirmam em nós.”

Palavras apenas
Palavras pequenas,
Palavras, momento,
Palavras, palavras,
Palavras, palavras,
Palavras ao vento,
Palavras apenas,
Palavras pequenas,
Palavras⁹

Cidade
Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura
Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem

Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção
Territórios Territórios Territórios Territórios Territórios Territórios

Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo
Partilha Partilha Partilha Partilha Partilha

Espaço Espaço Espaço Espaço
Aéreo Aéreo Aéreo Aéreo

Narrativa Narrativa Narrativa

Espacoso Percuso Percuso
Ecologia Ecologia Ecologia

Fotografia Fotografia
Corpo Corpo Corpo

Escrita Performativa

Encontro Encontro

Ação Performativa

Construção de si

Atravessamento

Escrita-vivência

Espaço Urbano

Campo-Cidade

Ancestralidade

Deslocamento

Compartilhar

Performance

Investigação

Personagem

Subterrâneo

Percepção

Montação

Negritude

Instigação

Feminino

Interação

Tentativa

Canadas

Conviver

Pesquisa

Passado

Cinética

Sabores

História

Captura

Comida

Interno

Marcas

Escuta

Deriva

Prazer

Teatro

Conto

Gosto

Som

Mãe

Cidade
Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura Literatura
Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem Imagem

Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção Atenção
Territórios Territórios Territórios Territórios Territórios Territórios

Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo Coletivo
Partilha Partilha Partilha Partilha Partilha

Espaço Espaço Espaço Espaço
Aéreo Aéreo Aéreo Aéreo

Narrativa Narrativa Narrativa

Espacoso Percuso Percuso
Ecologia Ecologia Ecologia

Fotografia Fotografia
Corpo Corpo Corpo

Escrita Performativa

Encontro Encontro

Ação Performativa

Construção de si

Atravessamento

Escrita-vivência

Espaço Urbano

Campo-Cidade

Ancestralidade

Deslocamento

Compartilhar

Performance

Investigação

Personagem

Subterrâneo

Percepção

Montação

Negritude

Instigação

Feminino

Interação

Tentativa

Canadas

Conviver

Pesquisa

Passado

Cinética

Sabores

História

Captura

Comida

Interno

Marcas

Escuta

Deriva

Prazer

Teatro

Conto

Gosto

Som

Mãe

Auó	Auó
Feira	Feira
Drags	Dragas
Sabor	Sabor
Acaso	Acaso
Redes	Redes
Classe	Classe
Toque	Toque
Desejo	Desejo
Seduzir	Seduzir
Instigar	Instigar
Poética	Poética
Convite	Convite
Intuição	Intuição
Escrever	Escrever
Provocar	Provocar
Sensação	Sensação
Incerteza	Incerteza
Perturbar	Perturbar
Discreção	Discreção
Casa Casa	Casa Casa
Jogo Jogo	Jogo Jogo
Sons Sons	Sons Sons
Dar Corda	Dar Corda
Ser afetado	Ser afetado
Cartografia	Cartografia
Maria Maria	Maria Maria
Olhar Olhar	Olhar Olhar
Colaborativo	Colaborativo
Pesquisa de si	Pesquisa de si
O que não sei	O que não sei
Fluxos Fluxus	Fluxos Fluxus
Palavras-chave	Palavras-chave
Plano de forças	Plano de forças
Plano de formas	Plano de formas
Pesquisa em Artes	Pesquisa em Artes
Convidar Conviver	Convidar Conviver
Processo de Criação	Processo de Criação
Conversar Conversar	Conversar Conversar
Resistência Resistência	Resistência Resistência
Movimento Movimento	Movimento Movimento
Tecnologias Tecnologias	Tecnologias Tecnologias
Observar como observo	Observar como observo
Sonoridades Sonoridades	Sonoridades Sonoridades
Universidade Universidade	Universidade Universidade
Ziguezaguear Ziguezaguear	Ziguezaguear Ziguezaguear
Invenção Invenção Invenção	Invenção Invenção Invenção
Experiência Experiência Experiência	Experiência Experiência Experiência
Tecnologia Digital Tecnologia Digital	Tecnologia Digital Tecnologia Digital
Teatralidade Teatralidade Teatralidade	Teatralidade Teatralidade Teatralidade
Gênero Gênero Gênero Gênero	Gênero Gênero Gênero Gênero
Memória Memória Memória Memória	Memória Memória Memória Memória

(...) pensa-se junto, no disfarçado das palavras
(Lispector, 1984, p. 23).

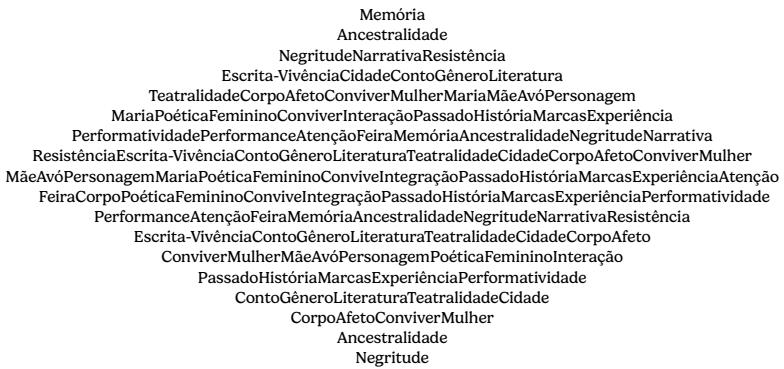
No ato de entrelaçar palavras-chave de uns com as palavras-chave de outros, tramadas em percursos com a cidade, cria-se uma *Mapografia*¹⁰ tecida com os aprendizados das estranhezas nas redes de conversações¹¹ e inspirada nos “mapas nômades” presentes na abordagem de Careri (2013, p. 42), em que “[...] O espaço nômade é sulcado por vetores, por setas instáveis que são mais conexões passageiras que traçados [...]”. Percursos entrelaçados com palavras que tateiam gestos de afeto com a cidade e a universidade, propiciando outros modos de pensar as artes e o convívio.



Figura 1: Percursos com a cidade de Fortaleza | Ateliê de Criação V.

Fonte: Acervo do LAMUR (CNPq|UFC) publicado no livro *Entre Artes: percursos poéticos com Fortalezas*, 2023.

Entre os percursos com a cidade, o convite ao *Encontro das Marias*¹², do artista e pesquisador Lucas Araújo, soprou outros ventos, algo como um divisor de águas também por provocar leituras e conversas com o pensamento de Conceição Evaristo. Instigadas por essas conversas, vieram outras leituras – entre elas, a força da “palavra-vivência” de Sabela, recontada nas escrevivências de Evaristo (2017, p. 102): “Em nossos corpos, memória e água. Sei que dizer algum dá conta do acontecimento. Palavra alguma, seja ela falada, escrita, consagrada, repudiada, inventada, nada diz tudo. Por isso várias, muitas”.



Em outro percurso com a cidade a convite da artista e pesquisadora Rhachel Martins¹³, o sopro do vento nos fez aguçar o sentido da escuta: desde a escuta de si – a escuta dos sons cotidianos no entorno de nossas moradas – ao convite a deambular com a cidade, atentos às sonoridades dos trajetos entre as estações do metrô em Fortaleza. Experimentamos um estado de escuta, algo próximo ao que sugere Jean-Luc Nancy (2014, p. 30): “Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto de um no outro”.

As palavras e os sons soprados em diferentes percursos urbanos possibilitaram, entre outras experimentações, observar quando a nossa “atenção seletiva cede lugar a uma atenção flutuante, que trabalha com fragmentos desconexos” (Kastrup, 2009, p. 36) em um promissor diálogo com as poéticas e políticas ativadas com palavras de desordem – entre elas, “distraídos venceremos”, do poeta e escritor Paulo Leminski –, além de disparar fazeres e saberes antes desconhecidos.

As palavras captam as forças das vibrações e comunicam seu movimento. É nessa acepção que as palavras devem misturar-se com os corpos. Elas têm o aspecto incorporal, mas igualmente corporal, isto é, sopro, acento, gagueira, escansão, todos os fenômenos que diferenciam a sonoridade. É preciso devolver a escritura, à voz, ao sopro, à vibração, à potência indeterminada (Pelbart, 2019, p. 280).

A escritura cobogó como prática coletiva promove espaços-tempo outros, onde o sopro dos ventos movimenta o ir e vir na composição com palavras, imagens e sonoridades como um “combate a política do texto” (Costa, 2017) destinado a enfrentar regras que se apresentam como irreduzíveis, tratando “a escrita como um fluxo e não um código” (Deleuze, 2000, p. 15) e fazendo ampliar mundos no mundo – letra por letra, traço por traço e ritmo a ritmo entre linhas.

Sopros que convidam à criação

Encorajados a partilhar *algo* de nossas pesquisas e processos de criação com espaços da cidade, foi proposta aos colegas do Ateliê de Criação V uma deambulação sonora com a linha sul do metrô. Durante o percurso, os sopros de ventos nos envolveram e nos convidaram à criação, portanto, algumas dessas materialidades estão disponíveis ao longo da escritura em QR Codes.

Na semana anterior à experimentação – alinhando-se à proposta do Ateliê de provocar desejos, agenciar e construir modos de habitar o espaço urbano –, encaminhou-se por *e-mail* atividades práticas de escuta e de criação de sons. A primeira mensagem (e sugestão de exercício) partiu da reunião anterior, orientada por Mel Andrade, que nos perguntou: “*O que torna uma casa uma casa?*”. A partir dessa questão, questionei aos artistas do Ateliê: “A casa possui uma sonoridade singular? Quais sons a permeiam?”. Com o intuito de somar pistas para as indagações, foram convidados a caminhar por suas casas, tomando nota e pensando sobre estes sons.

Ainda nesta comunicação, alertou-se sobre o *Amigo Sonoro*, exercício acordado no último encontro presencial. A proposição, próxima à ideia do jogo Amigo Secreto (ou Oculto), consistia na captação de um evento sonoro, com minutagem de 4'33". Para realizar o processo compositivo, recomendou-se o envio do áudio ao colega sorteado, mas sem informar-lhe detalhes sobre as circunstâncias da gravação, permitindo que o destinatário fruísse e explorasse as possibilidades sonoras do arquivo recebido.

A minutagem foi inspirada em 4'33" (1952), de John Cage, composição em que “(...) o executante não toca. Quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio” (Campos, 2007, p. 134). Com a performance, Cage propõe uma experiência de escuta à audiência e a constatação que todo silêncio é grávido de som, em suas palavras “(...) nenhum silêncio existe que não esteja prenhe de som” (Cage, 2019, p. 135).

Alguns dias depois, foi enviado um segundo *e-mail*, acompanhando o andamento das atividades e suscitando outras. Desta vez, fundamentando-se nos estudos de Murray Schafer (2009; 2011; 2018), sublinhou-se que os ambientes acústicos estão em constante mudança: enquanto alguns sons desaparecem, outros tantos emergem. Interrogou-se, portanto, se percebiam a ausência de alguma sonoridade, em detrimento de uma nova e se guardavam lembranças sonoras da infância. Recomendou-se, em seguida, uma deambulação com o bairro em que residiam e o registro de possíveis mudanças na paisagem sonora. Em resposta às inquietações, Mel Andrade pontuou:

Desde o seu primeiro email, eu tenho tentado prestar mais atenção aos sons, não somente na minha casa, mas na rua, no farfalhar das coisas. E agora você perguntar sobre os sons da infância me deixou muito pensativa e um pouco triste, porque não tenho conseguido lembrar. Fiquei forçando lembrar algumas situações que pudesse ter gerado sons, mas viram sons imaginados e não recordados... O som se esvai fácil da memória, né? (Mensagem encaminhada por *e-mail*. Mel Andrade, 12 de mar. 2019).

Figura 2: Amigo Sonora.
Deisimer para Lídia.



Fonte: Acervo do LAMUR
(CNPq|UFC), 2019

Figura 3: Áudio-convite.



Fonte: Acervo do LAMUR
(CNPq|UFC), 2019

Dois dias antes do percurso, em 12 de março de 2019, foi enviado o último e-mail: um áudio-convite composto pela aglutinação de diversas ações, sugerindo um passeio com o metrô. Junto com a gravação, foi informado o ponto de partida da caminhada, que seria na estação de metrô Benfica, indicando que o percurso estava suscetível a desvios.

Em 14 de Março de 2019, reunidos no local indicado, decidimos sentar em círculo na plataforma de embarque do metrô. Enquanto conversávamos sobre as experiências de escuta e os processos de criação agenciados ao longo da semana, éramos abraçados pelas sonoridades que o vento transportava. Em uma primeira camada, ouvimos a massa sonora eletrizante das estações subterrâneas e dos sons metálicos do metrô; entretanto, ao permitir que a escuta flutuasse com o sopro do vento, fomos surpreendidos por uma brisa refrescante e pelo som de pássaros.

Durante a prática, fomos observados atentamente por um guarda, que estranhando a nossa presença, chamou um funcionário do sistema metroviário que, ao chegar, questionou sobre a razão da nossa permanência no local. Intervindo, a professora Deisimer nos apresentou e explicou a ação. Ainda assim, fomos aconselhados a encerrar a atividade, pois a plataforma era um espaço de passagem. Negociamos mais alguns minutos para o término do exercício e, em seguida, passamos a experimentar o ambiente.

Figura 4: Estação Benfica.



Fonte: Acervo do LAMUR
(CNPq|UFC), 2019

Figura 5: Conversa: Lugar de Passagem.



Fonte: Acervo do LAMUR
(CNPq|UFC), 2019

A paisagem visual era austera, disposta predominantemente em tons de cinza. Nas paredes, havia inúmeros avisos reguladores, que eram reforçados pela comunicação sonora – uma voz eletrônica que orientava as ações.

Com a chegada do metrô, embarcamos, continuando nossa jornada. Interessados pela estética da estação Parangaba, os caminhantes solicitaram a descida. Oposta à estação Benfica, a movimentada Parangaba se localizava na superfície e se conectava ao VLT e a um grande terminal de ônibus. Devido ao fluxo intenso do trânsito e de pessoas, os ventos soprados em Parangaba traziam sonoridades tão dissonantes que interferiam na partilha das marcas que se fixaram em nossos corpos. Decidimos aguardar, então, o próximo metrô, buscando experimentar outras estações.

Com o coengendramento das ações de caminhar, parar e escutar, fomos atraídos pela paisagem tranquila, quase bucólica, da estação Mondubim – por um lado, cercada por casas simples e uma lagoa, pelo outro, por uma vegetação. Descendo do vagão, sentamos nos bancos disponíveis ao longo da plataforma, fruindo com o som de pássaros, de crianças brincando, de um agitado cachorro e com a brisa do vento.

Figura 6: Estação Mondubim.



Fonte: Acervo do LAMUR (CNPq|UFC), 2019

Para onde os ventos sopram?

*Às vezes começa-se a brincar de pensar, e
eis que inesperadamente o brinquedo é
que começa a brincar conosco. Não é bom.
É apenas frutífero*
(Lispector, 1984, p. 24).

Nesta escrita, propomos as ações de “SoprAr” e “inVentar” como dispositivos de processos de criação de escrituras cobogós. As pistas para composição dos verbos|ações surgiram com o Grupo de Estudos Escrita|Escritura, Processos de Criação. Dentre as materialidades sugeridas para realização do encontro, estava o trabalho de Édio Raniere da Silva (2020), que, ao investigar a obra de Anne Sauvagnargues, nos instiga a pensar:

O que seria um ato de criação? Como ele se processa? Como acontece? De que forma ele depende de um sujeito criador? Em que medida o ato de criação subjetiva o sujeito que o executa? E o mais importante: haveria mesmo um ato de criação agenciado pela subjetividade ou todos os processos relacionados à subjetivação, bem como à criação, seriam disparados por uma espécie de passividade constituinte? (Silva; Silva, 2020, p. 227 - 228).

Para a autora, o ato de criação é subtrativo: quem cria é o bloqueio – são os impedimentos. Deste modo, a figura do gênio|artista deixa de existir, pois o sujeito é deslocado do centro do processo de criação. De acordo com Sauvagnargues (2020, p. 17), “Estamos no limiar da linha de fronteira entre um sujeito que age, ou um sujeito que se mantém passivo, porque estamos a caminho de pensar uma passividade constituinte”.

Com os encontros do Ateliê de Criação – as escolhas *dos algos* das pesquisas, os percursos com a cidade e a universidade, os exercícios com as palavras-chaves e as redes de conversação que emergem com a convivência –, foi possível observar a intensidade do SoprAr-se e InVenAr-se em processos de criação – a exemplo do processo de criação coletivo, aberto a partir dos encontros que produziram desejos de mais encontros como desdobramentos da disciplina no PPGARTES-UFC. Assim, surgiu o projeto de escrita do livro *Entre Artes: Percursos Poéticos com Fortaleza*¹⁴, que recebeu o acolhimento da Editora Reticências, com uma aliança editorial com os laboratórios vinculados ao programa: Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA) e ao Laboratório de Investigação em Poéticas e Políticas do Corpo da Cena (LabCenas).¹⁵

Não somos daqueles que só pensam em meio aos livros e cuja ideia aguarda os estímulos das páginas para nascer, nosso éthos é pensar ao ar livre, andando, pulando, subindo, dançando, de preferência nas montanhas solitárias ou à beira mar, onde até mesmo os caminhos ficam meditativos (Nietzsche, 2001, §366).

Estamos a falar de um livro “entre” artes que, nas palavras dos propositores, se apresenta como “um convite para o desencontrar e encontrar a si e ao mundo num tempo que não necessariamente precisa ser o agora, memórias”, que tem a perspectiva de mapear os agenciamentos entre texto e contexto, bem como as marcas e intensidades nos modos de habitar espaços e tempos com as Univer|Cidades.

Notas

- 1 Invento, Vitor Ramil, 2007.
- 2 Vento Sardo, Marisa Monte com Jorge Drexler, 2021.
- 3 “(...) uma linha de fuga é, em um complexo de forças, o potencial, a invenção, a constituição, uma abertura que permite despistar ou transformar a situação em um dado momento” (Sauvagnargues, 2020, p. 11).
- 4 Ateliê de Criação V é um dos componentes curriculares do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. A ementa e referências podem ser acessadas no site: <http://www.ppgartes.ufc.br/informacoes-academicas/disciplinas>.
- 5 Nesta escritura, as experimentações trazidas foram realizadas no primeiro semestre de 2019, pensadas como desdobramento de um conjunto de ações realizadas com o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR-CNPq), coordenado pela professora Deisimer Gorczevski, ministrante da disciplina. Mais detalhes no site: <https://www.lamur-ufc.com>.
- 6 Seguem detalhes dos encontros – título, propositores e período: *Escutar as sonoridades*, com Rhachel Martins, *Encontro das Marias*, com Lucas Araújo, e *A Casa*, com Mel Andrade (março); *Aquenda do Mangue*, com Levi Banida e Matheus Falcão, *Ateliê mão na massa*, com Lydia Ferreira e Lara Modolo, e *Fotografia*, com Carol Veras e a participação de Leonardo Zingano (abril); *A escrita como um jogo: um gesto de criação com o espaço*,
- com Ana Paula Vieira, *Singularidades do viver: um convite para ampliar nossos territórios-rede*, com Eveline Abreu, e *Imagen-encontro*, com Sabrina Araújo e Wellington Junior. (maio). Os encontros foram realizados em diferentes espaços da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da cidade de Fortaleza e foram apresentados na Mapagrafia – mais precisamente na Figura 1 – nas páginas que seguem.
- 7 O livro *Entre Artes: percursos poéticos com Fortaleza* foi organizado por Caroline Veras, Deisimer Gorczevski, Lucas Araújo e Mel Andrade e publicado pela Editora Reticências. (No prelo).
- 8 Contando com a participação de mestrandos em Artes e graduandos do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará e uma mestrandanda em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará.
- 9 Palavras ao Vento. Composição: Marisa Monte e Moraes Moreira, 1999.
- 10 Criação em coautoria com Raul Soagi.
- 11 Uma das referências para pensar em “redes de conversação” foram os estudos de Humberto Maturana – nesse caso, principalmente sua teoria denominada “Biologia do Conhecer” (1999; 2001; 1995-1996).
- 12 Encontro-performance realizado no Mercado São Sebastião na tarde do dia 21 de março de 2019. Uma composição com as palavras-chaves partilhadas pelos participantes do *Encontro com as Marias* foi inserida nesta escritura.

13 A escolha do *algo* da pesquisa e os detalhes do processo de criação serão apresentados nas próximas páginas.

14 O livro foi primeiramente acolhido pela Editora ETC – *Rapadura* tendo o pré-lançamento durante o 1º encontro *Movências Poéticas*, em 2019. Contudo, com a notícia do fechamento da Editora em 2020, foi necessário atrasar o lançamento do livro e encontrar uma nova editora.

15 Previsão de lançamento no segundo semestre de 2023.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.**

Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAGE, John. **Silêncio.** Tradução de Beatriz Bastos e Ismar Tirelli. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora G. Gili, 2017.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. In: **Lygia Clark.** Acervo. RJ: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980. Disponível em <https://portal.lygioclark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>. Acesso em: 10 ago. 2023.

COSTA, Luciano Bedin. **58 combates para uma política do Texto.** São Paulo: Lumme Editor, 2017.

DA SILVA, Édio Raniere.; DA SILVA, Andressa Silveira. Processos de Criação em Anne Sauvagnargues. **Revista Apotheke,** Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18316>. Acesso em: 15 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza**. Fortaleza: Eduece, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Por Uma Literatura Menor. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Díalogo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FONSECA, Tania Mara Galli; GOMES, Patrícia Argollo; Soprar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci (Orgs). **Pesquisar na diferença**. Um abecedário. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012, p. 215-217.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GORCZEVSKI, Deisimer; LIMA, João Miguel Diógenes. ConversAções: encontros entre as artes, a cidade e a universidade. **Revista Vazantes**. v. 1, n. 2, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20499/30947>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini. Experimentar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci (Orgs). **Pesquisar na diferença**. Um abecedário. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012. p. 99-101.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LISPECTOR. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- KASTRUP, Virginia. Flutuações da atenção no processo de criação. In: **Cegueira e invenção: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade**. Curitiba: CRV, 2018.
- KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- MATURANA, Humberto Rumesín. Uma nova concepção de aprendizagem. **Revista Dois Pontos**. Vol. 2. N. 18. outono/inverno, 1993.
- MATURANA, Humberto Rumesín. **A ontologia da realidade**. Organizado por Miriam Graciano, Nelson Vaz e Cristina Magro. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MATURANA, Humberto Rumesín. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PELBART, Peter Pál. **Ensaio do Assombro**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- SCHAFFER, Murray. **Educação sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.
- SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de Oliveira

Fonterrada, Magda Regina Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHAFER, Murray. **OuvirCantar:** 75 exercícios para ouvir e criar música. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2018.

SANTOS, Laryce Rhachel Martins. **Escutar e Caminhar:** Modos de Experimentar e Inventar com a cidade. 2020, 70 f., Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

SAUVAGNARGUES, Anne. Somos nada mais que imagens. Entrevista com Anne Sauvagnargues. [Entrevista concedida a] Édio Raniere da Silva. **Rev. Polis e Psique**, v.10, n.1, p. 6-29, 2020.

VERAS, Caroline; GORCZEVSKI, Deisimer; ARAÚJO, Lucas; ANDRADE, Mel (Orgs.). **Entre artes: percursos poéticos com Fortaleza.** Fortaleza: Editora Reticências, 2023.

OPERATÓRIOS IMAGINADAS E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO FILME NÃO É EXATAMENTE AMOR SUPERFÍCIAL. IMAGINADAS E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO FILME AMOR SUPERFÍCIAL.

Superfícies imaginadas e o processo de construção do filme *Não é* *exatamente amor*

JANAÍNA SANTOS VASCONCELOS
E MARIA BEATRIZ COLUCCI

A experiência contemporânea com imagens é permeada por motivações pertinentes a seu tempo e espaço, bem como por seus processos tecnológicos. Como observa Vilém Flusser, “toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre código estabelecido” (Flusser, 2008, p. 19). Consequentemente, as representações visuais se modificam diante das transformações espaciais, da evolução e da multiplicação de dispositivos tecnológicos, resultando em um processo inédito de produção imagética e de leitura e compartilhamento das múltiplas realidades espaço-temporais disponíveis para serem vivenciadas.

É neste campo – o das possibilidades abertas pela fotografia expandida¹ – que este texto se insere, manifestando uma busca pelas mais variadas formas de contaminações das imagens técnicas em seus múltiplos dispositivos. De início, pontuamos que o filme *Não é exatamente amor* (2023a), foco deste texto, dá continuidade às investigações feitas desde 2013 sobre as imagens da cidade.² Interessam-nos pesquisas e obras que exploram as imagens da cidade a partir da experimentação de múltiplos suportes, assim como o cruzamento de variadas linguagens, a fim de compreender como se dão as dilatações no campo do visível e as possibilidades de reconfiguração dos meios imagéticos.³ Nessa perspectiva, buscamos na imagem o que Bergson (2010, p. 2) discute enquanto “uma existência a meio caminho entre a coisa e a representação”, considerando também o que Peixoto (1996) diz ser “a presença da paisagem”, ou seja, algo que se dá quanto à reprodução artística, produzido entre o olhar e o mundo, mas que não é apenas simples representação (p. 148).

Sobre as pesquisas e o campo da arte, tomamos como fundamento as proposições de Sandra Rey (1996, p. 86), para quem o termo “pesquisa em arte” demarca o campo de atuação do artista-pesquisador. Trata-se de pesquisa que relaciona o processo de criação com a instauração de um trabalho artístico. Refere-se, ainda, à investigação sobre os questionamentos teóricos e poéticos intrínsecos à produção dessa obra de arte em desenvolvimento. Ao incluir uma produção artística como pesquisa dentro do campo acadêmico, o artista-pesquisador “concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma

dimensão teórica e, consequentemente, articulando o seu fazer de ateliê na produção de conhecimento” (p. 82). Rey defende, assim, que essa modalidade de pesquisa implica parâmetros metodológicos e procedimentos muito particulares ao seu próprio campo (p. 83).

O trabalho que conduziu à formulação da pesquisa e resultou na realização do fotofilme foi o *Experimento Rua da Frente: edição #0* (Vasconcelos, 2016), projeto fotográfico de conclusão de curso de graduação, o qual experimentou com o cruzamento entre fotografia digital e processos artesanais de revelação – em especial a cianotipia (Figura 1).⁴ Nesse trabalho, as fotografias abordaram as paisagens da cidade a partir de imagens fotografadas de quatro quarteirões da Avenida Ivo do Prado, no centro histórico de Aracaju (SE). As imagens de diferentes prédios foram sobrepostas de maneira a criar visualidades e destacar variadas intervenções materializadas nas estruturas urbanas.

Assim surgiu a ideia de tentar compreender mais a fundo as relações entre o espaço da cidade, a imagem criada sobre a cidade e a própria experiência da cidade. Tais questionamentos foram levantados na perspectiva da relação com o lugar, mais especificamente parte do centro de Aracaju. O lugar é o ponto de partida e de chegada. A partir do lugar, a cidade é investigada e reinventada, ou seja, é a relação com o lugar que estabelece a forma de experienciar a cidade – e a partir da memória se estabelece uma forma de criar visualmente o lugar que dá origem ao percurso do processo de criação da pesquisa do mestrado e do fotofilme de que tratamos aqui.



Figura 1: Fragmento da imagem de cianótipo em papel vegetal. *Experimento Rua da Frente: edição #0*, 2016.

Fonte: Acervo pessoal da autora

**A cidade é outra coisa, não é exatamente amor. É identificação absoluta:
sou eu.**

Em *Não é exatamente amor*, essa investigação sobre o lugar se dá nas recordações vivenciadas em pontos geográficos e contextos temporais descritos em ensaios textuais (Vasconcelos 2021a; 2021b), confirmando o viés topofílico⁵ da pesquisa que rege e negocia os lugares por meio da memória e da imaginação.

Não é exatamente amor. É identificação absoluta: sou eu. - [...] Percorri os mesmos quarteirões, fotografei as mesmas paredes, faixadas e muros. A repetição, o volume das mesmas imagens [...] Depois de esquadrinhar milimetricamente cada centímetro de uma mesma superfície, desenvolve-se uma intimidade estranha, uma cegueira a partir do excesso. Nesse caso, as superfícies agora eram as imagens fotográficas. Incapazes, silenciosas, mudas, esvaziadas. Não era mais através delas que eu tomaria a cidade para mim. Tarde demais, a cidade já havia me tomado. A cidade e sua fundura estavam dentro. Em mim. (Trechos do ensaio *Não é exatamente amor*, Vasconcelos, 2021a).

Importante pontuar que o título *Não é exatamente amor* foi retirado de um trecho da música *Persigo São Paulo* (1998), composição do cantor e compositor paulista Itamar Assumpção. O fotofilme entrecruza as imagens a uma relação de intimidade e obsessão para com a cidade, revelada a partir de confissões e devaneios contados pela personagem à medida em que a narrativa filmica se desenrola. Na busca por elaborar uma explicação sobre a origem da sua obsessão em perseguir a cidade, a personagem exibe um conjunto de definições relacionadas à cidade e aos elementos que se integram a ela. Com mais de 170 arquivos de fotografias digitais, a versão da obra final, apresentada na defesa da dissertação *Superfícies imaginadas: cidade, espaço e lugar no processo de construção do fotofilme “Não é exatamente amor”* (Vasconcelos, 2023b)⁶, é um curta-metragem ficcional, no formato de fotofilme, com 11 minutos de duração.⁷

As imagens construídas pelo filme foram realizadas a partir da combinação e reconfiguração de registros fotográficos advindos do *Google Street View*.⁸ Estes, por sua vez, são registros de locais específicos da cidade de Aracaju, capital do estado de Sergipe, tais como: trechos da Avenida Ivo do Prado (Rua da Frente); trechos da Avenida Rio Branco (Rua Beira Mar); Travessa Deusdedith Fontes (Beco dos Relógios); Rua São Cristóvão (Calçadão São Cristóvão) e Rua Laranjeiras (Calçadão da Laranjeiras).

Com isso, a obra faz, de uma maneira distante, um recorte territorial de parte do centro histórico – centro comercial da cidade de Aracaju. Neste recorte geográfico, estão localizadas as construções da época da segunda fase urbanística do município, entre 1900 e 1930, que “se caracteriza pelas ações de confirmação da nova capital sergipana enquanto sede do poder administrativo, político e econômico do Estado” (Lima, 2008, p. 23).⁹

Os registros do *Google Street View* foram reunidos em um banco de imagens, utilizado como plataforma de gestão das imagens do fotofilme durante todas as etapas do processo de criação. Isso foi feito para organizar e dar visibilidade ao material disponível no acervo, curadoria e tratamento. A vistoria dessa plataforma também foi incluída como atividade sistemática, realizada junto às outras etapas relacionadas ao processo de criação, que também envolveu escrita de textos, organização e decupagem de roteiro e elaboração de trilha sonora, além da realização de anotações diárias sobre o processo. O banco de imagens funcionou como matriz, pois, além de comportar toda a matéria prima do filme, ele estabeleceu, em seu funcionamento prático, uma certa ordem, abarcando e modelando os fluxos e as dinâmicas no decorrer do processo: pausa e movimento, descidas e subidas, bifurcações e encruzilhadas partiam e retornavam para o ponto de foco e âncora do projeto – o banco de imagens. A elaboração dessa dinâmica do banco de imagens instituiu, pois, o método de abordagem da pesquisa, aproximando-se do que Canevacci (1993, p. 35) fala sobre “colher fragmentos” da cidade em busca de uma melhor compreensão sobre a mesma. A partir destes fragmentos agenciados pelo *Street View*, foram estabelecidas uma série de conexões, designando ao projeto uma ordem interna potente em gerenciar os movimentos do percurso da criação como um todo.

O processo de criação em acontecimento

“O que é a cidade senão um amontoado de durezas?” (Vasconcelos, 2021b). Durante o breve momento em que este questionamento é anunciado, vemos apenas uma tela em preto. A ausência total da imagem instaura um vazio. Depositadas sobre o vazio, as palavras demarcam o início do fotofilme. A palavra antecede e traz a imagem a reboque. A palavra define, então, a sua posição neste processo criativo. Ela também instaura e decide que a imagem é subsequente a ela.¹⁰

Nesse trabalho, a composição textual é tão significativa quanto a composição imagética, sendo responsável por criar a cidade apresentada em *Não é exatamente amor*.

Podemos confirmar que os questionamentos que fundamentam a pesquisa realizada para instauração da obra foram elaborados, em grande parte, a partir da prática da escrita. A composição textual trata de tornar presente a parte invisível que constitui o processo de criação de forma que, por meio do texto, algumas questões que perpassaram momentos distintos do fazer artístico retornem ao processo e ao filme – como vemos no prólogo do filme: *Amontoado de durezas* (Figura 2).

Afinal, eu me pergunto: do que são feitas as cidades? Prontamente, a resposta de imediato é: um amontoado de durezas! Durezas que surgem das fissuras, ou pelo menos tornam-se mais visíveis através das fissuras. Eu já tinha ouvido em algum momento passado, muito vagamente, a lembrança de alguém me falar que os segredos escorrem pelas rachaduras. A cidade tem milhares, algumas destas rachaduras formam fronteiras entre as camadas que se separam, mesmo ainda aparentemente juntas. Fronteiras do tempo, depositadas no espaço. Por sorte do destino, talvez, um olhar mais atento consiga extraír indícios, apurar as camadas e ir a fundo nos segredos das cidades e nas suas durezas amontoadas (Trechos do ensaio Amontoado de durezas, Vasconcelos, 2021b).

Figura 2: Sequência de dípticos do prólogo *Amontoado de durezas*, do fotofilme *Não é exatamente amor*, 2023. Fonte: Acervo pessoal da autora.



Para Cecília Salles (1998), o processo de criação é uma estrutura em estado contínuo de metamorfose, o que pode ser visto como tentativa de projeção do que a obra ainda vai ser. “Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erro, às correções de ajuste” (Salles, 1998, p. 26).

A ideia é compreendermos a obra final a partir dos seus “gestos geradores”, isto é, a partir de sua dimensão invisível, formada por registros, anotações, rascunhos – uma série de documentações que conferem indícios ao que pode vir a ser a obra em sua totalidade. Em outras palavras, “os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (Salles, 1998, p. 17). Assim, todas as tentativas – assertivas ou erradas – contribuem para a construção de possibilidades que o processo permite experimentar, pois o percurso da criação apresenta transformações constantes e não pode ser pensado como um caminho linear.

Sandra Rey observa que, durante o processo de criação, o artista se encontra, de certo modo, em meio a uma cegueira em relação ao que será a obra. Somente durante o processo, em sua continuidade, a cegueira do artista vai gradativamente se rompendo – “pensar a obra como processo implica pensar este processo para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir” (Rey, 1996, p. 87).

Em linhas gerais, o movimento é contínuo: ao mesmo tempo em que o processo é o responsável pela instauração da obra, também formula e desenvolve seu próprio processamento. Em outras palavras, o processo em movimento é responsável por criar seus próprios parâmetros de progresso, seus métodos, suas leis internas e suas técnicas. No caso do trabalho realizado, a metodologia desenvolvida resultou dos esforços realizados para orientar e documentar o processo em acontecimento. Compreendemos, ainda, a necessidade de buscar o desenvolvimento de um método polifônico, pois a pesquisa investigou uma multiplicidade de elementos: imagens fixas, imagens em movimento, dispositivos tecnológicos e produção textual, entre outros.

Além disso, a metodologia aplicada foi responsável por relacionar toda a dimensão teórica investigada, inerente à obra e sua própria composição e materialidade. Os conceitos teóricos pesquisados não foram aplicados com intuito de serem responsáveis para explicar a obra em sua totalidade, tampouco com o desejo de que sirvam como meras ilustrações de ideias. Ao contrário, acreditamos que estes conceitos desempenhem papel de alicerce e fundamentem a linha de pensamento, as argumentações e o teor das provocações que a obra sugere. Sandra Rey (1996, p. 89) discute isso: “toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica”.

Rey (1996) comenta ainda que, na arte contemporânea, é importante ter ciência sobre a proposta e o modo de trabalhar do artista para que exista uma melhor compreensão da obra em sua totalidade. Em síntese, para além da obra final, é importante levar em consideração todo o processo de criação inerente ao artista. Salles (1998) também fala da ação criativa dessa forma, como processo que vai se dando no decorrer do tempo, que “caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização” (p. 33). Em outros termos, cada processo de criação em específico busca a formação de suas próprias leis; está à procura de uma ordem interna a partir da rede de interações que se estabelece no decorrer do processo. No caso do filme *Não é exatamente amor*, a proposição de novos ordenamentos – imagens refletidas, justapostas, realinhadas em diálogo e narrativas visuais – inventa uma nova cidade.

A invenção da cidade: a fabricação das imagens

Se pensarmos o espaço como algo que permite movimento, então o lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que um local se transforme em lugar (Tuan, 2015, p.11).

Ao optarmos por realizar uma obra audiovisual composta apenas com imagens apropriadas do *Google Street View*, operamos um deslocamento do conjunto de procedimentos no campo de manuseio e fabricação de imagens. Neste sentido, é relevante citar a visão de Vilém Flusser (2009)

sobre o dispositivo fotográfico – que, apesar de conhecida, é um dos fundamentos de nossa pesquisa em fotografia, bem como deste trabalho. Segundo Flusser (2009, p. 19), o dispositivo fotográfico é o aparelho técnico patriarca de todos os demais aparelhos técnicos mecânicos surgidos posteriormente: das câmeras superdesenvolvidas aos sistemas organizativos automatizados. O aparelho é concebido como uma caixa-preta, e seu operador, conhecedor de seu funcionamento parcial, é o funcionário que sabe usá-lo, conhece o seu programa e tem o domínio técnico de seu aparato tecnológico de captação de imagens. Porém, este operador tem em seu domínio apenas o *input* e o *output* do aparelho, sendo seu funcionamento interno completamente ignorado (Flusser, 2009, p. 25). O aparelho técnico, por sua vez, é dotado de uma potencialidade vasta de realizações – contudo, finita, limitada. Para o autor, o desafio posto aos fotógrafos que vão produzir imagens a partir do uso destes aparelhos seria exatamente “[...] utilizar os aparelhos contra seus programas. É preciso lutar contra sua automaticidade” (Flusser, 2008, p. 30).

A imposição dos limites oferecidos pelas imagens mecânicas do *Google Street View* mostrou-se um desafio porque, ainda que a ferramenta ofereça um repertório amplo de cenas registradas, não existe a possibilidade de se criar um novo registro a partir dela. Ao fotógrafo-usuário é possível apenas acessar os registros existentes, armazenados no banco de dados da ferramenta. Dessa maneira, para explorar as variações das cenas registradas pela câmera 360º do Google, torna-se essencial ao fotógrafo-usuário explorar todas as possibilidades de combinações que lhes são oferecidas: movimentos de câmera, enquadramentos, angulações, deslocamentos etc. Logo, é correto afirmar que, dentre as milhares de cenas registradas e armazenadas pelo *Street View*, encontram-se: cenas registradas com uma câmera portando uma lente grande angular, podendo ter variação de visualidade de acordo com o zoom escolhido; cenas registradas em uma determinada faixa de horário, apresentando imagens com pouca ou quase nenhuma variação de iluminação; e cenas padronizadas, mecânicas e ilustrativas, com propósito de informar sobre os locais que buscam apresentar.

Diante das discussões feitas sobre a característica das imagens, é coerente afirmarmos que, na elaboração metodológica dos procedimentos realizados na pesquisa aqui analisada, objetivou-se interatuar com a ferramenta. O *Street View*, por sua vez, ao oferecer imagens limitadas, marcadas e padronizadas, foi responsável por desnudar o modo como o trabalho poderia, a partir delas, construir novas possibilidades – não informativas e não padronizadas – a partir de lógica inversa à das imagens originais da plataforma. Assim, definiu-se o gesto produtor de imagens para o trabalho e, consequente a isto, o processo de elaboração de novas imagens.

Em sua realização, cada processo criativo foi moldado e estabelecido, em parte, também pelas técnicas e pelos dispositivos pesquisados e experimentados durante o próprio processo. Nesse sentido, tendo em vista uma melhor elucidação na apresentação dos procedimentos metodológicos relacionados ao processo de criação, retomamos os conceitos trabalhados por Flusser – em específico, o que o autor define como “gesto invertido” – e a conduta

praticada neste trabalho. O repertório limitado de cenas disponíveis no banco de dados do *Street View* é oferecido como uma fonte imutável de possibilidades determinadas. Portanto, o contra-ataque realizado pelo processo de criação, dentro deste jogo, ganha diferentes contornos ao alinhar uma série de elementos extraimagéticos que constituem o universo instaurado pelo processo de criação em sua totalidade. Em oposição às cenas limitadas oferecidas pelo *Street View*, o percurso da criação é constituído pela busca minuciosa, direcionada, sobretudo, ao desprendimento do compromisso de servir ao verossímil.¹¹

O processo de criação em *Não é exatamente amor* perseguiu a criação de uma outra cidade. Às imagens originais, advindas do *Street View*, são acrescidas camadas – distorcidas, recordadas, sobrepostas, costuradas. Nessas novas imagens, na mesma medida em que quartéis distantes podem ser vistos partilhando a mesma encruzilhada, quinas fabricadas são adicionadas à paisagem. Com isso, a partir da imagem, um outro espaço geográfico é, de certa forma, construído.



Figura 3: Fotocolagens desenvolvidas para composição do fotofilme *Não é exatamente amor*, 2023. Fonte: Acervo pessoal da autora.

O método de procedimentos desenvolvido neste processo criativo prioriza o agenciamento de uma série de amarrações entre conceitos, sentimentos, ideias e provocações que, por intermédio das técnicas em edição de imagens, podem ser transmutadas em visualidades depositadas sobre as imagens do *Street View*. Com isso, os dados digitais tratados são, de certo modo, emaranhados, amontoados e inúmeras vezes transmutados, o que resultou em novas imagens fabricadas que se apresentam de maneira inversa às imagens do *Street View*, como observamos na Figura 3.

Superfícies imaginadas nos processos de edição

Durante a elaboração do que viria a ser o processo de criação do fotofilme, umas das provocações que nos incitaram foi baseada em questionamento de Paulo Cesar da Costa Gomes (2013): “como as representações do espaço são elas mesmas passíveis de serem observadas como imagens de lugares?” (p. 10).

Assim, nesse trabalho, reformulamos este questionamento da seguinte forma: como a criação da imagem pode ser relacionada com a criação de lugares? Ou melhor, como imagens criadas são capazes de apresentar visualmente um lugar fabricado? Tais provocações abriram um leque de possibilidades inventivas. Admitimos aqui a insuficiência em definir, de fato, que as experimentações em

edição de imagens realizadas durante o processo de criação foram capazes de sanar completamente as provocações. Além do mais, não estabelecemos provocações como quesitos a serem resolvidos; oposto a isto, é prioridade destacarmos aqui que tais provocações foram tomadas, na pesquisa, como artifícios capazes de promover movimento e dinâmica ao processo de criação como um todo.

O processo de criação consistiu na feitura de imagens como um meio de ajuntamento de informações variadas em uma dada superfície. Logo, a imagem criada é entendida como uma superfície imaginada capaz de comportar, em si mesma, diferentes elementos. Estes elementos depositados nesta superfície são, em conjunto, capazes de exprimir visualmente um significado, como podemos observar nas Figuras 4 e 5.

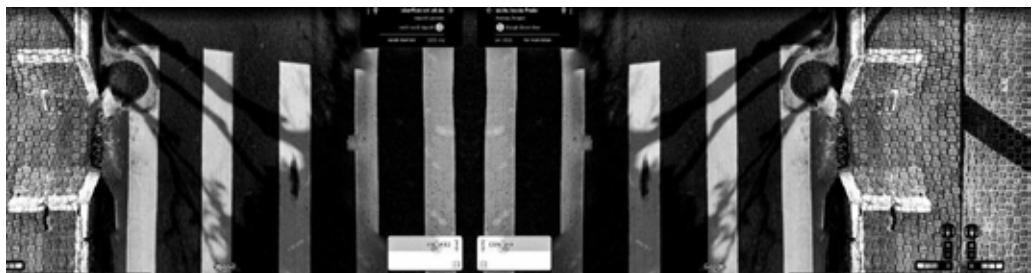


Figura 4: Fragmento de cenas do fotofilme
Não é exatamente amor, 2023.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

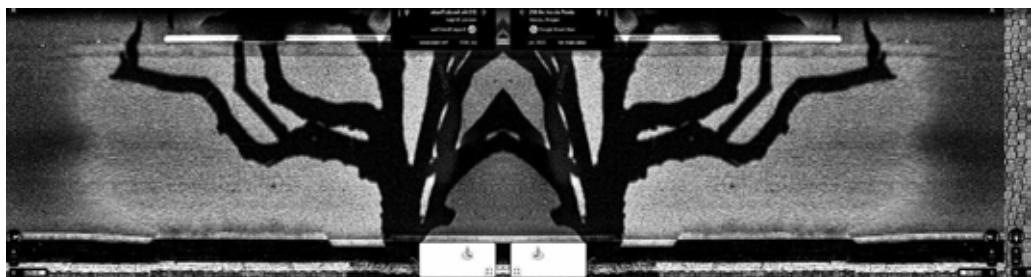


Figura 5: Fragmento de cena do fotofilme
Não é exatamente amor, 2023.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

O asfalto é a superfície maternal, mesmo não sendo a mãe que pariu a cidade. Todas as coisas na cidade parecem partir dele, e retornar para ele. Entidade urbana do eterno retorno (Trechos do ensaio *A condição das cidades são os espelhos noturnos*, Vasconcelos, 2021c).

Tuan (2015, p. 11) estabelece a pausa enquanto componente necessário para que um espaço possa, a partir da experiência, ganhar significações para, então, transmutar-se em um lugar. Com efeito, os momentos dedicados à editoração e ao manuseio das imagens durante este processo de criação foram compreendidos enquanto pausas: a pausa para a contemplação da imagem e a pausa para a experimentação na fabricação dessa imagem. Com isso, para além de um procedimento técnico, a editoração das imagens é aqui entendida como um método elaborado. O desenvolvimento e a aplicação desse método têm o propósito de promover a transformação do registro fotográfico de um espaço em uma imagem fabricada de um novo lugar, isto é, apresentam visualmente um lugar criado.

Para tanto, a pesquisa realizada se debruçou em experimentar variadas técnicas de edição de imagens a fim de promover a mutação dos dados visuais oferecidos pela ferramenta *Street View*. Os experimentos em editoração, assim, transmutam visualmente pontos geográficos, cenas e locais de maneira que a estes registros fotográficos sejam acrescidas camadas imaginativas por meio da utilização de visualidades combinadas. As transformações dos registros capturados ocorreram em vários níveis: a transformação da imagem em cópias em preto e branco; a realização de colagens e fotomontagens; a justaposição de imagens e combinação de várias camadas; o tratamento minucioso na definição e contrastes a fim de destacar e criar mais texturas; a animação e o movimento das imagens, entre outros (Figura 6).



Figura 6: Colagem de fragmentos de cenas do fotofilme *Não é exatamente amor*, 2023. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Observamos que, à prática com o *software*, foi somada uma prática laboral de ateliê. É pertinente afirmar, também, que as imagens presentes no fotofilme foram, de certa maneira, talhadas “à mão”, mesmo que originalmente sejam imagens digitais. Diante disto, foi necessário o aperfeiçoamento e a experimentação das técnicas e procedimentos relacionados ao manuseio das imagens. Ademais, no total, nove etapas de editoração foram desempenhadas. Inclusive, algumas destas foram realizadas de forma simultânea com o uso de softwares como: *Adobe Lightroom*, *Adobe Photoshop*, *Adobe Illustrator*, *Adobe After Effects* e *Adobe Premiere*.

Ademais, é importante mencionarmos que a montagem do fotofilme buscou apresentar a nova cidade a partir de dois formatos de montagem, com modelos distintos na apresentação das imagens. A obra ficou organizada da seguinte forma: 1 - Prólogo: Amontoado de Durezas; 2 - Não é Exatamente Amor.

Afirmamos que, em resumo, o fotofilme busca a apresentação de um conjunto de lugares íntimos de uma nova cidade reconfigurada. Com isto, o particular e o público habitam as mesmas superfícies. Nesta perspectiva, para além de *pixels* e dados digitais ordenados, as imagens são também fruto de arranjos constituídos por sentimentos, confissões, memórias e, sobretudo, pela obsessão para com a cidade. Estes arranjos são depositados sobre uma superfície: a superfície imaginada.

Ao final, mas ainda em processo

Ao final deste texto e ainda sob os impactos da finalização da pesquisa, observamos que o exercício de “fotografar” as imagens disponíveis no *Street View* se deu em 2021, em meio à pandemia de covid-19, em um contexto de isolamento social durante os meses de quarentena. Assim, o processo de transitar pelas ruas da cidade, mesmo que de forma simulada, promoveu uma série de questionamentos sobre a ausência dos corpos nos lugares da cidade e as transformações dos lugares com essa ausência. Efetivamente, o dispositivo acabou por favorecer um “ contato” contínuo com a cidade, mesmo que de forma telemática.

Reconhecemos que, em dados momentos da pesquisa, tudo que se pretendia sobre o fotofilme não parecia fazer sentido, e o processo de criação precisou retornar ao ponto zero para estabelecer novos trajetos. Compreendemos também que, para além das intenções ou proposições da artista, o processo de criação em acontecimento, além de processar a instauração da obra, processa o próprio artista, como analisa Rey (1996, p. 87): “o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta”.

Outro ponto a considerar foi a necessidade de desenvolvimento de um método específico para a pesquisa e a criação do filme. Esse método deveria ser, de certo modo, polifônico, pois este trabalho investigou uma multiplicidade de elementos: imagens fixas, imagens em movimento, dispositivos tecnológicos, produção textual, entre outros. Além disso, a metodologia aplicada foi responsável por relacionar toda a dimensão teórica investigada, inerente à obra e à sua própria composição prática. Desse modo, a “invenção de um método” se constitui a partir de uma série de etapas técnicas e criativas no contato com as imagens perseguidas da cidade registradas por um dispositivo técnico, sendo o resultado dos esforços para orientar e documentar o processo criativo em acontecimento.

Em síntese, em relação ao processo de criação realizado durante a pesquisa, podemos atestar que a rede de criação desenvolvida se deu de forma gradual, estabelecendo contornos que passaram a ser cada vez mais definidos, revelando, assim, suas dinâmicas e suas leis internas. Por consequência, a “cegueira” que existia em relação ao que seria a obra final foi se dissipando, e o processo, que antes se oferecia de maneira etérea, passou a ganhar forma, volume e densidade. Logo, é pertinente afirmar que a prática constante de ações ativas foi responsável por formular e alimentar a criação, garantindo a evolução do processo criativo como um todo.

Certamente, nesse diálogo com o filme, não foi possível tratar de muitas camadas e complexidades que a obra e a pesquisa apresentaram – ficam como ideias para outros textos, a exemplo de uma análise mais detida sobre a trilha sonora. A conjunção formada pela voz, ruídos e a trilha sonora pode ser definida, no fotofilme, como uma camada densa de muitas informações e estímulos – em especial porque a montagem das imagens foi pautada a partir do ritmo da trilha, uma vez que esta foi composta anteriormente ao processo de montar o filme.

Por fim, com Salles (1998), comprendemos que todas as tentativas – assertivas ou erradas – contribuíram para construir possibilidades que o processo permitiu experimentar. Nesse sentido, entendemos que o fotofilme *Não é exatamente amor* conseguiu explorar muitas das interações que o formato favoreceu, permitindo, por sua vez, por meio da escrita da dissertação, compartilhar questões que julgamos essenciais sobre a pesquisa científica em artes – questões surgidas durante o desenvolvimento do processo criativo. Esperamos que o recorte feito para este texto tenha construído sentidos para outras pesquisas e trabalhos práticos com as imagens.

Notas

- 1 “Produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional [...] onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista” (Fernandes Jr., 2007, p.11).
- 2 A data marca o período do curso de graduação em Comunicação Social, Audiovisual/UFS, de Janaína Santos Vasconcelos (2013-2016) e o início de seu percurso criativo na pesquisa e prática da fotografia.
- 3 As imagens das cidades estão presentes nos trabalhos fotográficos de Janaína Vasconcelos. Por meio delas, ela busca as afetações sobre o espaço e o tempo em que vive, bem como entender estes podem dilatar o campo da representação, abrindo ambiente para a imaginação ou devir.
- 4 O projeto experimental (TCC) de Janaína Santos Vasconcelos foi orientado por Maria Beatriz Colucci e contou com a coorientação de Renata Voss Chagas, artista visual e professora da EBA/UFBA.
- 5 O geógrafo sino-americano Yu-Fu Tuan, a partir das leituras das obras de Bachelard, deparou-se com o conceito de topofilia, o que mais tarde definiu como “[...] o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (Tuan, 2015, p. 16).
- 6 Janaína Santos Vasconcelos desenvolveu a pesquisa do mestrado no PPGCINE/UFS sob orientação de Maria Beatriz Colucci. O arquivo final ficará disponível no Repositório da UFS (<https://ri.ufs.br>).
- 7 Sobre o formato, é importante mencionar que os fotofilmes são, em definição mínima, produções híbridas situadas entre a fotografia e o cinema. Neste formato de produção, trabalhos fotográficos podem ser exibidos por meio da técnica de montagem cinematográfica, constituindo uma narrativa mais ampla em relação a outros tipos de apresentação das imagens fixas (Elias, 2009).
- 8 A ferramenta *Google Street View* faz parte do aprimoramento do *Google Maps*. Seu desenvolvimento teve como objetivo mostrar aos usuários uma experiência imersiva de teletransporte simulado, com imagens em 360° dos locais buscados (Cf. Levy, 2012). O *Street View* oferece a seus usuários a vista de câmera volante e possibilita também ajustes de enquadramento, distância e angulação em uma espécie de experiência fotográfica à distância.
- 9 A cidade de Aracaju surge em 1856 com o intuito de servir como capital portuária. A nova capital da província Sergipe Del Rei foi implantada em uma vila de pescadores denominada “Santo Antônio do Aracaju” (Nunes, 2005, p. 164). Apoiado no planejamento urbano do engenheiro militar Sebastião José Basílio Pirro, o plano de criação de Aracaju previu uma cidade com linhas retas que constituíam 32 quadras de 110m x 110m (Barboza, 1992). O centro histórico de Aracaju é assim implantado dentro dos limites desse planejamento, conhecido como “Quadrado de Pirro” (Santos, 2012, p. 190).
- 10 Trecho adaptado do caderno de anotações de Janaína Vasconcelos sobre o processo de criação do fotofilme (2021-2023).

- 11 “Produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional [...] onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista” (Fernandes Jr., 2007, p.11).
- 12 A data marca o período do curso de graduação em Comunicação Social, Audiovisual/UFS, de Janaína Santos Vasconcelos (2013-2016) e o início de seu percurso criativo na pesquisa e prática da fotografia.
- 13 As imagens das cidades estão presentes nos trabalhos fotográficos de Janaína Vasconcelos. Por meio delas, ela busca as afetações sobre o espaço e o tempo em que vive, bem como entender estes podem dilatar o campo da representação, abrindo ambiente para a imaginação ou devir.
- 14 O projeto experimental (TCC) de Janaína Santos Vasconcelos foi orientado por Maria Beatriz Colucci e contou com a coorientação de Renata Voss Chagas, artista visual e professora da EBA/UFBA.
- 15 O geógrafo sino-americano Yu-Fu Tuan, a partir das leituras das obras de Bachelard, deparou-se com o conceito de topofilia, o que mais tarde definiu como “[...] o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (Tuan, 2015, p. 16).
- 16 Janaína Santos Vasconcelos desenvolveu a pesquisa do mestrado no PPGCINE/UFS sob orientação de Maria Beatriz Colucci. O arquivo final ficará disponível no Repositório da UFS (<https://ri.ufs.br>).
- 17 Sobre o formato, é importante mencionar que os fotofilmes são, em definição mínima, produções híbridas situadas entre a fotografia e o cinema. Neste formato de produção, trabalhos fotográficos podem ser exibidos por meio da técnica de montagem cinematográfica, constituindo uma narrativa mais ampla em relação a outros tipos de apresentação das imagens fixas (Elias, 2009).
- 18 A ferramenta *Google Street View* faz parte do aprimoramento do *Google Maps*. Seu desenvolvimento teve como objetivo mostrar aos usuários uma experiência imersiva de teletransporte simulado, com imagens em 360º dos locais buscados (Cf. Levy, 2012). O *Street View* oferece a seus usuários a vista de câmera volante e possibilidade também ajustes de enquadramento, distância e angulação em uma espécie de experiência fotográfica à distância.
- 19 A cidade de Aracaju surge em 1856 com o intuito de servir como capital portuária. A nova capital da província Sergipe Del Rei foi implantada em uma vila de pescadores denominada “Santo Antônio do Aracaju” (Nunes, 2005, p. 164). Apoiado no planejamento urbano do engenheiro militar Sebastião José Basílio Pirro, o plano de criação de Aracaju previu uma cidade com linhas retas que constituíam 32 quadras de 110m x 110m (Barboza, 1992). O centro histórico de Aracaju é assim implantado dentro dos limites desse planejamento, conhecido como “Quadrado de Pirro” (Santos, 2012, p. 190).
- 20 Trecho adaptado do caderno de anotações de Janaína Vasconcelos sobre o processo de criação do fotofilme (2021-2023).
- 21 Ao optar pela elaboração de uma obra

feita apenas com imagens do *Street View*, Janaína Vasconcelos lançou-se ao desafio proposto por Flusser: ao jogo de ultrapassar o conjunto de possibilidades definidas pelo *Google Maps*. Assim, reuniu esforços para explorar ao máximo as possibilidades da ferramenta e utilizar o maior número de combinações variáveis, buscando, assim, o esgotamento do programa inscrito – e mais do que isso: buscou jogar contra este programa estabelecido, visando, assim, à superação desse repertório limitado.

Referências

- BARBOZA, Josea Naide. **Em busca de imagens perdidas:** Centro Histórico de Aracaju – 1900-1940. Aracaju: Fundação Cultural da Cidade de Aracaju, 1992.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica.** Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Coleção Cidade Aberta. Ed. Studio Noel, 1993.
- ELIAS, Érico. **Fotofilmes:** da fotografia ao cinema. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Campinas/SP2009. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2009.771136> Acesso em: 24 fev. 2022.
- FERNANDES JR., Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: **Revista FACOM** n° 16, São Paulo, Faap, 2º semestre de 2006.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Ed. Relume Damará, 2009.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da

- visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 2103, 2013.
- LEVY, Steven. **Google**: a biografia. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.
- LIMA, Elaine Ferreira. Enobrecimento Urbano e Centralidade: o processo de “revitalização” do Centro Histórico de Aracaju. In: LEITE, Rogério Proença (Org.). **Cidades e Patrimônios Culturais**: Investigações para a iniciação à pesquisa. São Cristóvão/SE: EDUFS, pp 21-43, 2008.
- NUNES, M. T. A presidência do Dr. Inácio Joaquim Barbosa: a mudança da capital da Província de Sergipe. In: **Revista de Aracaju** – Prefeitura Municipal de Aracaju. Vol. 1, n. 11. Aracaju: FUNCAJU, 2005.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 2^a. ed. São Paulo: Ed. Senac SP/Ed. Marca D'Água, 1996.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, v. 7, n. 13, 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTOS, Magno. As duas faces de Janus: a cidade de Aracaju nas festas de Ano Novo (1900-1950). **Outros Tempos**: pesquisa em Foco-História, v. 9, n. 13, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.
- VASCONCELOS, Janaína Santos. **Experimento Rua da Frente**: Edição#0. Projeto Experimental em Comunicação Social, Audiovisual, Universidade Federal de Sergipe, 2016.
- VASCONCELOS, Janaína Santos. **Não é exatamente amor**. Ensaio produzido para a disciplina Introdução ao Texto Narrativo, PPGCINE/UFS, 2021(a).
- VASCONCELOS, Janaína Santos. **Amontoado de durezas**. Ensaio produzido para a disciplina Introdução ao Texto Narrativo, PPGCINE/UFS, 2021(b).
- VASCONCELOS, Janaína Santos. **A condição das cidades são os espelhos noturnos**. Ensaio produzido para a disciplina Introdução ao Texto Narrativo, PPGCINE/UFS, 2021(c).
- VASCONCELOS, Janaína Santos (direção). **Não é exatamente amor**. Curta-metragem ficção, 11 min., São Cristóvão/SE, PPGCINE/UFS, 2023(a).
- VASCONCELOS, Janaína Santos. **Superfícies imaginadas**: cidade, espaço e lugar no processo de criação do fotofilme “Não é exatamente amor”. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, 2023(b).

ENREDANDO TRAMAS DA URBE: CARTOGRAFIAS DE PERSPECTIVAÇÕES DAS CIDADES ENREDANDO TRAMAS DA URBE: CARTOGRAFIAS DE PERSPECTIVAÇÕES DAS CIDADES

Enredando tramas da urbe: cartografias de perspectivações das cidades

LUIS ARTUR COSTA,
SIMONE MAINIERI PAULON,
DANIELA MENDES CIDADE
E FERNANDO FUÃO

1. Preâmbulo: perspectivando tramas das cidades enredadas em nós

Feche os olhos. Como é sua cidade?



Figura 1: Moisaico-máquina construído pelos pesquisadores com imagens feitas pelos fotógrafos do projeto.
Fonte: Projeto *A Cara da Rua*, 2019.

Agora imagine-se outra pessoa completamente distinta de quem você é. E agora, como é a cidade desta pessoa? Como ela vê e é vista, toca e é tocada, escuta e é escutada pela cidade que habita? A cada olhar e a cada toque, há uma relação que perspectiva uma cidade em muitas possíveis.

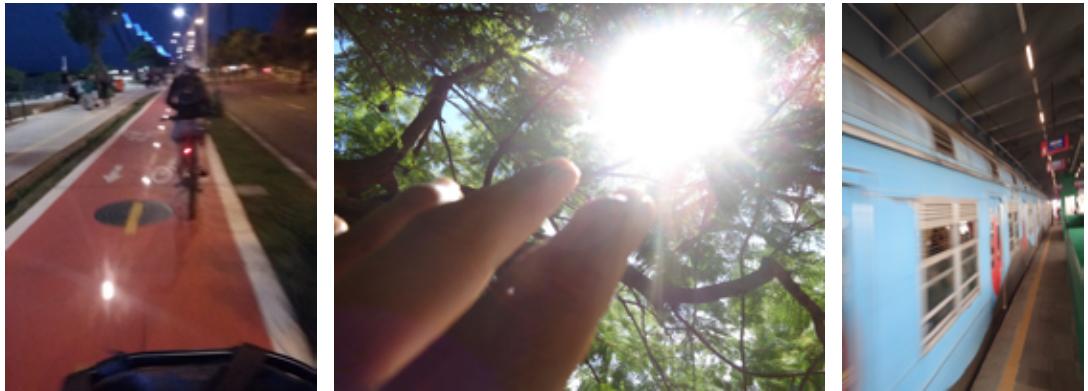


Figura 2: Imagens de fotografias do projeto de pesquisa e do projeto A Cara da Rua. Fonte: Projeto A Cara da Rua, 2019.

Não se trata somente das posicionalidades de diferentes corpos diante de uma mesma cidade indiferente às posições de quem a habite. Falamos aqui de uma cidade que vibra, age, se relaciona e traz consigo uma miríade de agências possíveis que se atualizam em ressonância com as ações que lhes demandam articulação e vice-versa: uma cidade que compõe nosso corpo, assim como compomos o dela, em uma trama corporal definida pelas suas possibilidades de afetar e ser afetada (Deleuze, 2008). Tal delimitação marca a relevância da dimensão ético-estético-política e sua modulação das experiências, dos blocos de *perceptos*, *afectos*, *functivos* e *prospectos* (Deleuze; Guattari, 2013).



Figura 3: Foto da série
Itinerários Afetivos, 2018.
Fonte: Maria Paula Teixeira,
projeto *A Cara da Rua*.



Figura 4: Foto da série
Itinerários Afetivos, 2018.
Fonte: Eduardo Machado
Batista, projeto *A Cara da Rua*.



Quantas formas de olhar se fazem possíveis de ver em uma janela? A fofoca pública, o desejo de espiar o privado, o medo de quem está lá fora ou lá dentro antes de sair ou entrar, a ânsia pelo sol em um dia invernal ou a busca pela brisa no verão infernal, um tédio domingueiro com rádio ligado ou a abertura de uma chance de encontro com a vizinhança: a janela traz consigo uma trama de modulações do regime do visível urbano com o qual nos coadunamos em diferentes políticas visuais de vizinhança.

Portas, fechaduras e grades atualizam ecologias de práticas (Stengers, 2021) que afirmam interdições e aberturas da circulação, marcando de modos distintos os diferentes corpos e gestos que com elas se encontram. O asfalto, as pedras, os metais, vidros e plásticos não apenas fazem durar em variações a trama de gestos que lhes constituíram: tudo isso também transforma tais ações em novas possibilidades de agência que carregam consigo.

Habitamos a cidade, e ela habita em nós.

Não é possível erigir fronteiras entre os encontros e as esquinas, entre os beijos e as praças, amores e corredores, revolta e elevadores. Habitamos e somos habitados pelas cidades em nossos hábitos, na matéria mais íntima do cotidiano. Prédios e calçadas, divisões entre quartos e salas, carros, insetos, árvores e aves agenciam-se na composição das nossas tramas de possibilidades de afetações naquilo que vemos ou ignoramos em nossas percepções, no ajuizamento operado pelas emoções e nos regimes do sensível e do inteligível – afinal, a cidade é máquina e dispositivo (Deleuze; Guattari, 2013; Guattari, 1992). Não apenas habitamos a cidade como corpos que se acoplam a ela, tampouco ela nos habita apenas como uma memória de nossos encontros com ela: habitamos a cidade na concretude do seu concreto armado e no gesto sensível delimitado pelo desenho de suas formas que ensejam modos de relação e separação. Habitamos as cidades e somos por ela habitados nas retas, curvas e calçamentos das ruas, bem como no campo de possibilidades de pensar, sentir e fazer que tais *affordances* delimitam em nossas ecologias cognitivas (Bateson, 1998; Guattari, 2001; Carvalho, 2022) urbanístico-arquitetônicas. Habitamos a cidade como nosso corpo estendido de afetações possíveis (Cardoso, 2016; Barad, 2017), que não

apenas amplia, mas nos transforma constantemente na articulação entre diferentes seres vivos e não vivos: uma trama ciborgue de encontro entre espécies (Haraway, 1995; 2009). Nossa frágil fantasia de um onipotente protagonismo, como se fôssemos demiurgues do urbano, mal esconde a complexa relação sem criadores e criaturas na qual estamos inserides. Mais do que planejarmos e arquitetarmos as cidades e suas construções, estamos sempre em um processo de coengendramento, um profícuo diálogo entre múltiplos agentes em rede a partir dos quais modulam-se nossas pólis e nossos muitos modos de vivermos juntos que coabitam densamente e heterogeneamente na urbe.

Assim, desde a concepção de que somos modos de existência territorializados como rizomas relacionais em devir (Deleuze; Guattari, 1996b; Simondon, 2009; Latour, 2012), conseguimos nos sensibilizar para o fato de que a trama de agenciamentos que nos constitui – e que nós constituímos – finda por perspectivar uma multíitude de diferentes cidades que se encontram sob um mesmo nome e/ou território geopolítico. Partindo de tal noção, podemos perceber que não apenas o exercício crítico interseccional (Collins, 2022) se faz imprescindível para fazermos ver as muitas cidades situadas (Haraway, 1995) em diferentes situacionalidades relacionais, como também tais posições situadas se transformam constantemente desde seus diversos agenciamentos sociotécnicos: meios de transporte utilizados (carros, ônibus, bicicletas, táxis etc.), redes de serviços de um território (educação, saúde, segurança, assistência, saneamento, luz, calçamento etc.), acesso a aparelhos digitais de conexão inalámbrica, condições e características das moradias (assim como da paisagem urbana vívida cotidianamente nos circuitos diários)... Enfim, estamos a falar de uma série ilimitada de agenciamentos possíveis que transformam intensamente as cidades performadas pelas tramas coletivas que elas vivem.



Figura 5: Frames do “cinensaio”.

Fonte: Luis Artur Costa. *Brutas Cidades Sutis*, 2007.

Tais composições de agenciamentos erigem composições coletivas complexas, heterogêneas e singulares que configuram máquinas e dispositivos (Deleuze; Guattari, 1996a; Guattari, 2001; Deleuze, 1996) a produzirem um certo modo de cidade. Não se tratam de grupos com fronteiras nítidas que circunscrevem qualquer forma de limite interno e externo – assim como, tampouco, são agrupamentos homogêneos definidos por equivalências –: falamos aqui de tramas nada coerentes ou fechadas de compartilhamentos de práticas e territorialidades existenciais. Assim, por exemplo, não há um só elemento que permeia, do mesmo modo, a experiência de todos ciclistas que pedalam no trânsito de Porto Alegre, cidade das nossas experiências. Ainda assim, existem complexas e heterogêneas linhas de variação compartilhadas modulando campos de afetações comuns e heterogêneos simultaneamente. Afinal, são muitas e completamente distintas as vidas daquelas pessoas que pedalam pelas ruas da cidade, não sendo seus cotidianos passíveis de serem reduzidos ao uso das bicicletas, ainda que tal acoplamento seja inerente à construção de tais territorialidades.

O mesmo podemos falar das pessoas de alto poder aquisitivo que vivem a cidade desde o interior dos condomínios ostensivamente fechados: evidentemente podemos percorrer algumas linhas comuns a tais modos de existência nos arranjos estéticos que modulam suas experiências, a certos ritmos cotidianos das suas territorialidades urbanas, e a composições de blocos de *perceptos* e *afectos*, assim como de coordenadas (Deleuze; Guattari, 2013). No entanto, jamais são as mesmas experiências, tampouco podem tais pessoas ser completamente reduzidas, em suas modulações urbanas, ao seu modo de morar murado.

Em que pese a evidente incompletude, parcialidade, heterogeneidade, singularidade e devir que fazem de tais territorialidades existenciais (e suas modulações estéticas da experiência) planos muito distantes de imagens homogêneas, nítidas e totais, ainda assim temos, certamente, muito a complexificar quanto aos nossos modos de sentir, pensar, perceber e fazer as cidades quando decidimos cartografar tais coletivos e suas tramas narrativas cotidianas de performance da urbe. Fazer ver, sentir e pensar as muitas cidades que existem torna-se uma forma de complexificar nosso campo de afetações de modo a operar uma crítica da acontecimentalização (Foucault, 1990) que desnaturaliza regimes sensíveis e inteligíveis do urbano, tomados muitas vezes enquanto dados.

Foi com esta aposta que percorremos os territórios urbanos, acompanhando as muitas cidades que a vida que cada pessoa constrói no seu dia a dia: a cidade cerzida pela população de rua; pelas mulheres moradoras de uma ocupação que serve de proteção contra as violências misóginas; por moradores de duas ocupações implicadas na luta por moradia; por imigranties que cruzaram nosso continente em busca de uma vida possível; por ciclistes que enfrentam o trânsito e as ruas feitas para os carros; por moradores de condomínios fechados de alto padrão aquisitivo e seus muros comseguranças privados; por produtories e frequentadores de festas de rua etc. Enfim, percorremos muitas das ilimitadas cidades que existem na cidade em que vivemos.

2. Um convite para vagar: cartografando enredos coletivos de cidade

Vamos fazer mais uma vez um pedido metafórico: feche os olhos. A ideia é fecharmos os olhos para vermos melhor a nossa cidade. Com os olhos fechados para instigar a imaginação e poder desviar do imperativo da visão enquanto dado (Costa; Fonseca; Axt, 2014), vamos imaginar as cidades nas quais realmente vivemos. Escute a cidade: os sons de marteladas abafadas, serras ritmadas, esmeris metálicos, carros nervosos, pássaros constelando cantos, pessoas falando, passos calcâneos na pedra, motos acelerando ferozmente, ônibus freando agudos na parada... Um vendedor ambulante anuncia o seu produto como um solo de sopro sob a trama rítmica. Latidos se multiplicam em uma onda de contágio que vai e vem, ecoando nos quarteirões. Uma caixa de papelão é arrastada no chão áspero enquanto ouvimos os guinchos dos rolamentos de uma carroça. O toque de um celular. A televisão na casa de vizinhos. O alarme do carro na rua. O vento a zunir no concreto, farfalhando folhas e agitando resíduos no asfalto. De quando em vez, o ronco de um avião ou do trovão ecoa pelo céu. Um mar de ruídos forma uma paisagem sonora em nosso corpo, fazendo-o vibrar e produzir imagens. E os cheiros? Pelo odor de carvão e carne assada nas brasas, deve ser domingo. Uma composição de mofo, madeira antiga e queima de gás veicular nos fazem acreditar que estamos no centro da cidade. Um laivo de matéria orgânica com frescor de chuva bem à beira do Guaíba, na margem de Porto Alegre. A explosão de perfumes em competição acirrada pelos narizes dos clientes nos remetem a um shopping. Na fumaça ardida da madeira queimada, percebemos a luta contra o frio invernal. O cheiro de plástico com um toque da matéria em decomposição nos faz perceber a coleta do material reciclável para garantir alguma renda diante de tantas injustiças inaceitáveis. Pouco a pouco, lampejam em nossa memória pequenos fragmentos imagéticos ao modo de faíscas que surgem e somem na tela – como *flashes* isolados, por vezes sucessivos e por vezes se sobrepondo em uma simultaneidade sideral de noite tão estrelada. Não uma noite estrelada qualquer, mas aquelas tão escuras que nos permitem ver um mar pontilhista luminoso e denso a ponto de fazer as estrelas parecerem prontas a cair sobre nós como frutos maduros de uma árvore fartamente carregada. Uma multidão de imagens das multidões se forma:

pessoas, outros animais, plantas, fungos, insetos, objetos técnicos, construções industriais e artesanais, dispositivos digitais, minerais, líquidos, nuvens, ventos, rios etc. Um arranjo de imagens dança em nossa memória na velocidade da imaginação, com as muitas cidades a rodarem caleidoscopicamente – e, em cada ponto da vertigem, uma nova vertigem de tramas urbanas se abre sem fundo, fundamento ou fim que lhe limite. A cidade não é apenas um conjunto de edificações, pavimentos ou corpos. A cidade é acontecimento de acontecimentos: é feita das faíscas dos encontros, que também são faíscas fazendo vibrar existências.

No início do século XX, tornaram-se célebres as obras cinematográficas que traduziram os ritmos urbanos como sinfonias (Vertov, 1929; Ruttmann, 1927; São Kemeny; Lustig, 1929). A composição polifônica de muitas vozes, ruídos, sons e cantos faz-se conhecer de diferentes modos aos diversos ouvidos que a escutam. Para escutar a cidade, é preciso estar atento aos seus pequenos silêncios que permitem ouvir outras vozes. É preciso estar atento aos seus grandes silenciamentos – aqueles que

abafam a multiplicidade dissonante – e aos sons que a compõem na tentativa violenta de afirmar uma única narrativa de cidade (Adichie, 2009). Para escutar os enredos urbanos silenciados pelas histórias que se pretendem únicas, temos de nos estranhar com o modo como narramos nossa própria cidade. Apenas ao fazermos sentir e pensar a alteridade opaca das sinfonias urbanas compostas por nós é que nos tornamos mais sensíveis para escutar ainda mais alteridades que compõem uma ilimitada multidão de sinfonias enredando narrares. Lá onde se via apenas o silêncio da ausência de presença em um terreno “abandonado”, logo poderemos perceber a possibilidade de ocupação e democratização do espaço público. Do mesmo modo, ao estranharmos a ansiedade paranoide da rua perigosa vivida apenas como passagem rápida, poderemos perceber que muitas pessoas fizeram dali suas moradas. O abandono de alguns é o encontro para outros, e o encontro de outros é o abandono de uns.

Uma coisa, contudo, sempre é certa: são sempre muitas ruas, muitos morares, muitos viveres e muitas cidades em cada pedaço de chão, em cada metro cúbico delimitado por construções, em cada gesto que constrói o cotidiano urbano. São muitos lugares e tempos em cada espaço e instante.

Ritmo e velocidade fazem também os dias nas cidades. Amarrades na aceleração, nós corremos. Corremos pelo prazer. Corremos com medo de morrer. Corremos para ter o que comer. Corremos juntas e, ao mesmo tempo, separadas. São diversos ritmos em um só fluxo que costura a trama urbana. Mas também estamos fechados em nossos destinos e ensimesmados com a pressa dos minutos contados em uma competição sem fim para fazer mais com menos tempo. Se muites de nós vivemos o tempo preses no ciclo diário do relógio, por outro lado, muites outras transbordam as horas vivendo outras paisagens rítmicas de menor aceleração, mas não de menos correria. Resolver “os corres” do dia a dia não necessariamente se resume a uma corrida contra o relógio. O ritmo pode ser o da calma convivência na praça, assim como o da longa espera com pouca esperança – espera desesperançada na fila, na rua, na casa, no sistema, ao telefone. Às vezes, é um ritmo acelerado, mas que não conta minutos, horas ou segundos, como nos casos da fome ou da fissura. Em meio a isso, resta explorar a cidade em suas frestas e transbordamentos. Encontramos muitas práticas de resistência em constante tensão com as pequenas tragédias do dia a dia, que salpicam a cidade de beleza e terror. Em suas tramas incompreensíveis de alegrias e ódios, a cidade compõem estes diferentes ritmos. “Uma ordem objetiva ‘mutante’ pode nascer do caos atual de nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver”, anuncia Guattari (1992) ao pensar a cidade subjetiva.

As ruas são os lugares da correria: rios de variados corpos a rodarem e caminharem em meio a imperativos e interditos muitos. O trânsito é um nó. Olhando com cuidado, vamos divisando muito de nós e nossas cidades nele. Como em um reflexo que, ao transformar a imagem, permite fazer ver o que não víamos com tanta nitidez, o trânsito faz ver aquelas linhas que, de tão vistas, já não vemos – que, de tão pensadas, já não pensamos; que, de tão sentidas, já não sentimos (em especial, se adentramos nesta alucinante arena, acoplados à fragilidade de uma bicicleta). É bem verdade que podemos seguir fantasiades de onipotência ao modo dos SUVs, exaltando a alta performance, agilidade, virilidade e coragem. No entanto, convenhamos que é mais difícil desviar do contrato de acirrada competição vigente no trânsito se estamos acoplados a um exoesqueleto de aço pesando uma tonelada. Em sua concretude, a experiência de fragilidade inerente ao pedalar, andando lado a lado com mastodontes metálicos, nos sensibiliza às violências extremas de uma intensa competição pelo tempo, pelo espaço e pelo poder. Às vezes, uma mera disputa sobre uma pessoa poder virar à esquina é uma disputa de poder, uma competição por agências. Nossos diários de bicicleta revelaram em nós rastros do trânsito que mal imaginávamos em um legítimo exercício de reescrita de si pela caneta e pelo pedal.

Para além destas velocidades, há pessoas que lançam um olhar mais intimista para as ruas. Muitas pessoas fazem moradas na cabeceira destes rios de velocidade. Os “corres” intensos dos seus dias não são as corridas constantemente contra o relógio des vizinhos. Conhecedories das ruas na sua intimidade, sabem tudo que outros nem imaginam, mas são constantemente atingides pelas intempéries da violência de Estado e das desigualdades sociais e econômicas. Essas pessoas lutam pelos seus direitos de liberdade, de viver nas ruas das cidades, mas também delatam sempre o quão indecente é tanta gente sem casa e tanta casa sem gente.

O povo das ruas é muitas vezes entendido enquanto estrangeiro pelo povo de apartamentos. Mas quem poderia ser estrangeiro em uma cidade que é feita de tantos pertencimentos que nem ao menos conseguimos percebê-los?

O que quer um estrangeiro? Será que o estrangeiro que ser um nativo do seu novo lugar? Será que o novo lugar, um dia, se torna “o meu lugar”? De onde uma pessoa é? Será que uma pessoa é do lugar onde vive? Será que uma pessoa é do lugar de onde nasceu? Será que uma pessoa é do lugar de onde veio? Será que tem sentido pensar de onde é uma pessoa? Por qual motivo entendemos que ser de um lugar ou de outro define um sujeito? O lugar de onde eu venho é o início de mim? É o início do que faço de mim? Quando se muda, o estrangeiro quer ficar? (Diário de Campo Coletivo).

Vemos as ruas e prédios de diferentes ângulos, como se estivéssemos no chão. De baixo para cima, como se todes fossem gigantes diante dos quais nos sentimos intimidades. São tantas janelas. Tantas vidas pulsam nelas. As janelas cravejando as fachadas são como festas verticalizadas em meio às imensas superfícies de concreto, vidro e aço. Luzes azuis, amarelas e brancas. Sons de jantares, risadas e brigas. A constelação de brilhos prediais nos provoca vertigens de ver tanta gente. Já imaginaram quantas histórias habitam uma quadra? Com tanta construção, como explicar a ausência de solução para as “moradias dignas”? Realmente é muito indecente ver tanta gente sem casa e tanta casa sem gente. Em Porto Alegre, a financeirização do chão anda a passos largos em uma epidemia de espingões cheios de pequenos apartamentos voltados a investidores imobiliários que apostam no aluguel. O que resta para quem tem como teto apenas as estrelas, as nuvens e o sol?

Ocupar. Como dizem as vozes nas ruas: quando morar não é um direito, ocupar é um dever. Ocupar para cultivar lar onde havia capitalização do solo. Morando, as ocupantes confrontam e compõem com muros e grades em resistência a uma cidade que cada vez mais faz do seu chão uma *commodity* a ser especulada nos cassinos da financeirização. Mas sabemos bem que o lar nem sempre é doce. As paredes que pretensamente protegem muitas vezes escondem gritos abafados pelo concreto, agressões encobertas pelo privado, violências de Estado disfarçadas sob o adjetivo “doméstico”. As ocupações também são, muitas vezes, a possibilidade de escapar dessas armadilhas domésticas e poder recomeçar o cultivo de um novo morar – menos solitário e mais solidário.

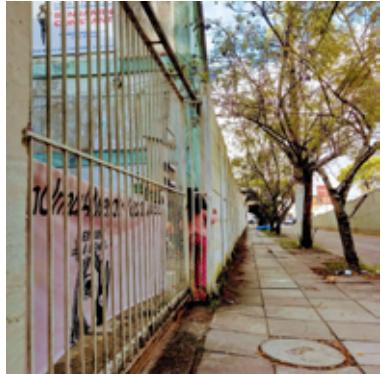


Figura 6: Ocupação Mirabal, Porto Alegre. Fonte: Arquivo das pesquisadoras, 2018.

Ana me apresenta à casa, colocando em minhas mãos as chaves das portas e portão (...) A escala funciona com três turnos, durante sete dias por semana. Em cada turno alguém precisa ficar responsável pela organização da casa. Basicamente as tarefas consistem em: ficar responsável por quem entra na casa (“Não abrimos para homens, exceto quando é para doação!”), cuidar do brechó, abrir para quem quiser comprar. “E quando tiver briga, daí tu separa”, disse ela concluindo o rol das atividades (...) Elas sofrem a violência de não poderem circular pela cidade e às vezes nem irem nos lugares que gostariam, enquanto seus violentadores circulam livremente pela cidade [...] Os símbolos de proteção, como as grades, a cerca elétrica e a tranca, são os mesmos elementos que trazem repulsa nas falas das acolhidas quando falam das más experiências e medo de ir para as casas abrigo, pois lá estes elementos simbolizam a prisão (Diário de campo coletivo).

As fotos do coletivo *A Cara da Rua* nos mostram muros, grades e mais grades – portões, portas, cercas e outros operadores de distâncias que garantem a separação. Um dia, um dos fotógrafos transpassou as grades do Palácio Piratini: passou os braços pelas frestas entre as barras que isolam a população da sede do poder governamental e, com isso, sua câmera pôde magicamente fotografar o pátio do prédio histórico para além das altas e grossas grades. Seu corpo quase todo permaneceu do lado de fora, mas seu olhar entrou. Do drible artístico das disciplinas, restaram apenas as sombras do seu corpo e das grades projetadas juntas no chão – uma marca da memória desta presença e dos interditos implacáveis que cindem o público e o privado de modo desigual e estranho.

Grades, guaritas, muros e câmeras de segurança. Pontas de lança cravejam a paisagem urbana. Seguranças armados estão postados sempre ao lado das entradas. As portas se multiplicam nos condomínios em uma espécie de contágio que as propaga cada vez mais longe e cada vez maiores. Será uma epidemia de medo?

Quem tem medo de quem? O medo ergue cidades muradas. O medo que tenta emudecer vozes oprimidas. O medo de perder. E o medo de morrer. A cara do rico que anda entre a casa, o carro e o trabalho, sempre gerindo riscos. A cara de quem tem a coragem de lutar e avançar contra todas as estatísticas. Quem tem medo de quem? Quem mata? Quem morre? O que pode o medo de alguém na construção de nossas cidades? O que não pode mais quem é temido sem ter tempo para temer?

Conversamos com as pessoas que moravam em um antigo conjunto de sobrados que foi derrubado à revelia de todas as vidas que abrigava e de todas as brigas para manter viva a história da cidade que ele guardava. Olhamos a foto, clicada pelo atento vizinho-fotógrafo que flagrou o momento em que a retroescavadeira da prefeitura, protegida pelas forças policiais, derruba as paredes do velho sobrado. Nada da casa sobrou para contar as histórias que por ali passaram. Ali nos escombros de onde um dia houve uma morada coletiva, jaz um sonho de morada. Não é por acaso

que tenha sido ali, naquele chão que no pós-abolição servira de morada para muitas pessoas negras e pobres, que a ocupação fizera morada – ali, naquele território onde apenas algumas poucas famílias conseguiram resistir às forças implacáveis do mercado e da polícia no varar das décadas. Esse grupo de pessoas buscou abrigo no exato território em que seus antepassados se aquilombaram para formar um lar e compor família feita por alianças. Algumas pessoas prontamente apontaram o dedo em acusação: é invasão! Outras muitas responderam: moradia é um direito! A mão forte do Estado e a brutal pá da retroescavadeira agiram juntas com a polícia para garantir a sacralidade do privado – afinal, sem ela, não há como garantir que o chão vire lote ou commodity. Ficaram as fotos, as memórias e principalmente os afetos compartilhados de uma grande família que teve seu lar destruído.



Figura 7: Sequência fotográfica realizada durante a demolição de imóvel que abrigava a Ocupação Baronesa, Porto Alegre. Fonte: Caio Monçalves, 2019.

Não muito longe da triste imagem dos destroços do que um dia foi um lar, vemos o pôr do sol refletido nos prédios espelhados. Parecem caixas douradas a exalarem ostentação, riqueza e poder. Sua luminosidade violenta os olhos e nos impede de ver a cidade. Pouco a pouco, o dia vai indo e a noite surgindo. Pouco a pouco, o silêncio vai entremeando os ruídos cada vez mais. Quando a noite cai sobre a cidade, muites se recolhem com medo do desconhecido. Mas muites outras aproveitam o esvaziamento para sair às ruas e poder, finalmente, chamá-las de suas. A vida noturna das cidades é rica em diversidade e atividades. Muitas trabalham na noite urbana. Muitas também a festejam. Algumas vezes, se encontram nas ruas da cidade. Outras se recolhem trancados em autoexílio dentro das caixas douradas guardadas por grades e câmeras.

A cidade é uma festa feita de perigos e alegrias, tragédias e encontros. A rua noturna é beijo e faca, abraço ébrio e bala achada: cacete no beco, rasgando o ar e trucidando os afetos, mas também a força afetiva dos encontros a cultivarem alianças entre calçadas, bebidas e música. Os corpos dançam juntos, mesmo que muitas vezes estejam separados por abismos de ódio, medo e desigualdade: racismo, misoginia, classismo, capacitismo, cisgenderonormatividade. O ritmo frenético faz os corpos vibrarem, vertendo-os em suor, prazer, dor e cansaço. Enquanto alguns temem se perder na festa, outros temem a possibilidade de serem encontrados por quem não querem encontrar.

Guardes e grades estão espalhados também pela noite da cidade. Nas festas nas ruas, por sua vez, não se exigem cadastros ou senhas, tampouco temos que ser revistados em entradas guardadas por sujetos fardados. Nesta assembleia de corpos pelas ruas, vemos persistirem as mazelas e iniquidades que percorrem as veias das cidades, mas também vemos pequenos momentos de revolução: instantes e eventos nos quais rompe-se alguma fronteira em um novo encontro. Também por isso, muites temem as festas e as cidades: pela sua potência de transvalorar nosso mundo no que alguns chamam de “balbúrdia”, “baderna” ou outros termos próprios para denominar outras formas de se organizar de quem não se vê reconhecido perante os olhares oficiais.

A cidade é uma festa, e a noite e o público são seus espaços possíveis aos delírios de outras cidades: festas outras nas quais os brilhos destes vaga-lumes noturnos possam insistir para além das luzes que querem fronteiras nítidas entre nós e eles, o meu e o teu, o eu e o tu – entre tantos outros limites que formam nossos cotidianos urbanos. A cidade é uma festa: é encontro de corpos, choque de diferenças, tensão de disparidades, tragédias cotidianas. A cidade é uma festa, e a festa é a política dos corpos tecendo outros modos de estarem juntos no corpo da pólis a dançar.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo da história única.** São Paulo. SP: Companhia das Letras, 2009.
- BATESON, Gregory. **Pasos Hacia una Ecología de la Mente.** Buenos Aires: Editorial LOHLÉ-LUMEN, 1998.
- BARAD, Karen. *Performatividade pós-humana: para entender como a matéria chega à matéria.* In: **Revista Vazantes**, vol.01, nº 01, 2017. Disponível em: <https://campodiscursivo.pginas.ufsc.br/files/2020/04/barad-traduzido.pdf>
- BERGSON Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARDOSO FILHO, Carlos Antônio. A subjetividade, o Fora e a cidade: repensando o sujeito, o espaço e a materialidade. **Fractal:** Revista de Psicologia, v. 28, n. 2, p. 242–251, maio 2016.
- CARVALHO, Eros Moreira de. Psicología Ecológica: da percepção à cognição social. In: SOUZA, Marcus José Alves de; LIMA FILHO, Maxwell Morais de (Orgs.). **Escritos de filosofía V:** linguagem e cognição. Porto Alegre: Editora Fi, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. A diferença que o poder faz: interseccionalidade e democracia participativa. In: **Rev. Sociologías Plurais**, v. 8, n. 1, p. 11-44, jan. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/sclpl/article/view/84497/45732>
- COSTA, Luís Artur; FONSECA, Tania Maria Galli; AXT, Margarete. A Imagem e as Ciências Humanas: a poética visual como possibilidade de construção do saber.
- Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 4, p. 1153-1168, out./dez. 2014. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade Acesso em: 15 ago. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana.** Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega – Passagens, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **En Medio de Spinoza.** Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol.3.** São Paulo: Editora 34, 1996a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol.5.** São Paulo: Editora 34, 1996b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** 3^a ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra:** nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014. 184 p. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7578014/mod_resource/content/1/2014_Escobar_Territorios%20de%20diferencia%20-%20ontología%20política%20de%20los%20derechos%20al%20territorio%20%281%29.pdf Acesso em: 22 ago. 2023.
- ESCOSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virginia. O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. In: **Revista Psicología en Estudio**, 10 (2), Ago/2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/q5rCtwtDCZgpC84gJTcKY8v/?lang=pt>. Acesso em: 22 ago. 2023.
- ESPINOSA, Baruch de. Obras selecionadas. In: **Pensadores**. São Paulo: Abril cultural, 1973.

- FOUCAULT, Michel. O que é a Crítica. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. **Bulletin de la Société française de philosophie**, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr/juin, 1990. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critique.html>. Acesso em: 14 set. 2023.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **Cadernos Pagú**, n. 5, p. 07-41. Campinas, 1995.
- HARAWAY, Donna. In: TADEU, Tomaz. (org). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.
- KEMENY, Adalberto; LUSTIG, Rudolf Rex. São Paulo: **A Sinfonia da Metrópole**. 62 minutos. Local de exibição: São Paulo, 1929.
- LATOUR, Bruno. **Reaggregando o Social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.
- RUTTMANN, Walter. **Berlim** – Sinfonia de uma Metrópole. 62 minutos. Local de publicação: Berlim, 1927.
- SIMONDON, Gilbert. **La individuación**: a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009.
- STENGERS, Isabelle. Notas sobre uma ecologia de práticas. In: **Artecompostagem21**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2021. (p. 9-26) Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/235576/ISBN%209786588778043.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- VERTOV, Dziga. **O homem com a câmera**. 68 minutos. Local de publicação: URSS, 1929.

ENTRE IMAGENS E
AÇÕES URBANAS:
FLUXOS DE UMA MEMÓRIA
COLLECTIVA ENTRE IMAGENS E
AÇÕES URBANAS:
É UMA MEMÓRIA
IMAGENS E AÇÕES
UMA MEMÓRIA COL

Entre imagens e ações urbanas: fluxos de uma memória coletiva

DANIELA MENDES CIDADE, EBER MARZULO
E MARIA CECÍLIA PEREIRA DA ROCHA

A memória nasce para recordar o que perdemos.
(Donald Shüller, 2007)

Partindo da rememoração de ações urbanas realizadas ao longo de mais de uma década, que têm como elo as atividades do Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT/UFRGS), busca-se, a partir deste encontro para uma escrita compartilhada, a constituição de sentidos – sentidos latentes desde um passado: o tempo das ações e o tempo do agora, que remontam a memória como ações em porvir. As ações surgiram como modos de dizer cidade mediados pela criação de imagens. Cada ação envolveu um processo de criação distinto, cujas reflexões foram, em alguma medida, motivadas por experiências urbanas e discussões do grupo de pesquisa – e, *a posteriori*, seguiram em artigos ou comunicações de eventos.

Camadas de memória.

Memórias em camadas.

A ideia de palimpsesto benjaminiano – rondando ora como método explícito, ora como motivação para as ações realizadas anteriormente – permeará a tentativa atual, por princípio inconclusa e incerta, para compor este trabalho desde as ações do tempo passado. Didi-Huberman (2000), a partir de Benjamin, diz que a imagem desmonta a história que ela segue e, em a seguir, ela monta e remonta o tempo. O uso das imagens nesta proposta se configura como peças do quebra-cabeça do tempo em nossa memória: o quebra-cabeças como um brinquedo animado. Ao remontar o tempo, também propomos pensar por camadas, porque o trabalho aqui acionado será necessariamente sobre as camadas dos trabalhos realizados, cuja única e certa inevitabilidade será sua incapacidade de alcançar as ações realizadas em toda sua potência, uma vez que todas sempre estão fundadas em camadas de sentido que se constituíram em sua latência no momento performático.

Antes do tempo e das camadas – ou ainda, junto a ambos –, tem-se a tensão com dois paradigmas epistemológicos da produção do conhecimento: a função do discurso no estabelecimento da realidade e a função da forma escrita como discurso orientador do pensamento – duas referências que os trabalhos por princípio problematizam. Primeiro, trata-se de assumir, desde o giro wittgensteiniano (Rorty, 1967), a incontornável ruptura do referencial platônico-aristotélico da linguagem como forma representacional. Se a vida e o mundo são dados pela linguagem, é esta, a linguagem, que em primeira instância instaura a realidade da vida e do mundo. Em última instância, a linguagem não representa, mas instaura. O movimento do pensamento, porém, foi outro. Esse movimento se deu a partir da problematização do efeito de realidade da produção audiovisual, estabelecida pela literatura sociológica (Champagne, 1991) e, em alguma medida, intrínseca à crítica e teoria do cinema – em especial, ao tratar da linguagem filmica.

A tradição sociológica buscava, por um lado, estabelecer uma explicação para a capacidade de instauração por meio da linguagem audiovisual da realidade, acionando a ideia de efeito de realidade e, logo, mantendo uma análise desde uma concepção representacional da linguagem; por outro, tinha uma perspectiva crítica no campo dos estudos filmicos apresentando como o efeito de realidade se instaura desde uma dimensão e propensão sociocultural na medida em que a projeção e/ou emissão de discursos audiovisuais sempre fogem ao que é dado como escala e percepções humanas da realidade. Ainda assim, dada sua potência – seja por aspecto de ruptura enquanto experiência estética ou por escala da difusão criando campos de estabelecimento da realidade –, se a crítica desfaz a ideia de efeito de realidade, todavia demonstra a potência instauradora de realidade do audiovisual.

Tratada como discurso, a imagem fotográfica ou audiovisual assume incidência no campo da filosofia (Deleuze, 1985; 1991) ao romper paradigmas da realidade até suas possibilidades discursivas explicitadas na teoria: desde experimentações na constituição de campo semântico, dada as condições técnicas, a recentemente tecnológicas de produção. Cria-se, pois, as condições para a abordagem, desde o giro visual de Jay (2003), de um campo de investigação da função das imagens – em particular, em produções audiovisuais – na criação da realidade.

Tal questão também trazia outros elementos desde uma aproximação com a geografia cultural (Corrêa, 2012), particularmente com estudos e pesquisas sobre a paisagem. Aqui, vemos paisagem como conceito geográfico central, que retorna pelas mãos da geografia cultural a seu leito mais profundo depois de ter sido sequestrado pelos discursos normatizadores das ciências naturais e tratado como conceito descriptivo geomorfológico – entende-se como leito mais profundo a ideia de paisagem como derivada do estabelecimento da perspectiva nas artes (Cauquelin, 2007).

Do que perdemos, o que restou?

Nós nos sentamos ao redor de uma mesa – eu¹, Eber, Ciça e Livia – durante um seminário do GPIT na semana passada. Em direção à cabeceira da mesa, Rodrigo e Priscila nos acompanham virtualmente.

E lembramos ali do texto por vir sobre os encontros para construir uma escrita. Automaticamente, citamos a primeira imagem: *Urbanimagem* (2008).

Sempre lembramos dessa instalação montada para um *Corpo-Cidade* em 2008, que nunca chegou a Salvador, porém foi projetada duas vezes em Porto Alegre sobre as fachadas do IAB/RS em 2008 e da Radio/UFRGS em 2011. Na intervenção, observa-se a leitura metafórica do movimento através da linguagem indireta dos signos e do tempo: ela absorve, mistura, reedita, aceita e transforma manifestações de outros tempos, lugares e linguagens, como o cinema, a arquitetura e a fotografia. O movimento é apropriativo e acumulativo. Buscávamos problematizar as cidades brasileiras a partir do discurso audiovisual apresentado por filmes consagrados, constitutivo da ideia de urbano no Brasil dito moderno, e romper com o paradigma da linguagem escrita para falar das relações entre sujeito, memória, movimento e espaço.



Figura 1: *Urbanimagem*. Fotograma do vídeo, 2008.. Fonte: Acervo GPIT.

Memorial descritivo

O trabalho consiste na projeção audiovisual dos fotogramas autorais editados de cenas urbanas de dois filmes clássicos brasileiros, *Rio 40 graus* e *São Paulo S. A.*, com mixagem da trilha sonora original e ruídos urbanos em prédios históricos destinados ao turismo na cidade de Salvador. Para esta intervenção serão utilizados um projetor, um DVD, quatro auto-falantes dispostos conforme figura 01 do anexo. O equipamento deverá ser testado no local um dia antes do inicio da intervenção.

A projeção da seqüência fotográfica tem duração de dez minutos para cada sessão. Deverá ser realizada a noite em locais em que não haja incidência de luz sobre o edifício onde será realizada a projeção. Por isto, será necessária verificação da pertinência da obtenção de autorização do IPHAN e da Prefeitura Municipal de Salvador, e/ou órgãos competentes. A intervenção será realizada em dois momentos, cada um com quatro sessões de dez minutos com intervalo de 30 minutos, no turno da noite em locais específicos em dois dias previstos pelo grupo conforme segue abaixo:

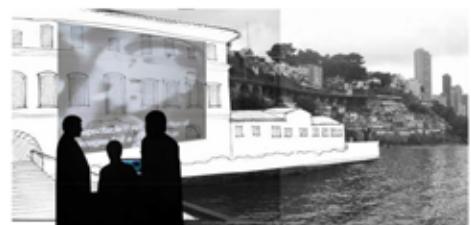


Fig.01 – Fotomontagem da projeção visual na edificação do Solar do Unhão. Disponível em cd a trilha sonora que acompanha esta imagem.

Figura 2: *Urbanimagem*. Fragmento do projeto de intervenção, 2008. Fonte: Acervo GPIT.



Figura 3: *EXPOSIIT*. Registro da abertura do SIIT VII, 2008. Fonte: Acervo GPIT.

Com a projeção/intervenção espacial, imaginava-se que, ao propor um estranhamento no espaço urbano, se provocaria uma desestabilização dos corpos em movimento a partir desse estranhamento.

Urbanimage marcou o início das nossas criações coletivas.

Por que sempre começamos pelo início?

O que restou nos nossos arquivos além dessa primeira memória?

O projeto, as representações híbridas e as pessoas que passaram e que retornam. E aí a Livia, sentada à minha frente, que ingressou no GPIT em 2009, nos diz: “Vocês sempre falam do *Urbanimage... O Território do Brasil no cinema* (2012) é muito melhor!”.

O que é melhor? Para cada um de nós, uma memória, uma escolha, um critério. Para mim, *Urbanimage* – essa imagem que me persegue ao relembrar o meu ingresso na UFRGS. E o elo com o convite para essa escrita: Deisimer, Eber e eu, por volta de 2007, nos reuníamos como grupo de estudos no final da tarde das sextas-feiras para falarmos de cinema, arte e cidade.

Porém, *Urbanimagem* não é o começo de uma história. Não se trata aqui de querer descrever ou datar processos e encontros, mas sim de revelar algumas camadas de uma memória enquanto grupo, pois agora somos três pesquisadores a construir esse texto. Das nossas lembranças, também se revelam algumas camadas da cidade que resta em nós.

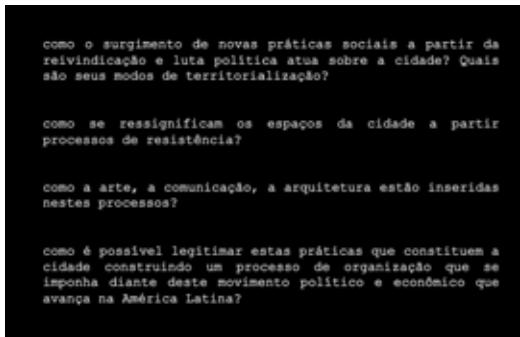
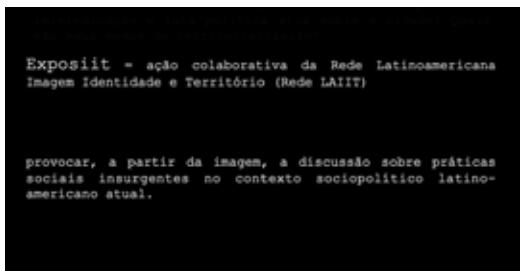
Lembro de Walter Benjamin quando se refere à memória ao relacioná-la a um sítio – ou a um evento ou a uma ação: cada um dos objetos descobertos fala de outros objetos. Dessa forma, retornar ao que restou daquilo que marca o encontro de dois pesquisadores em produções criativas vem até nós como a primeira realização enquanto coletivo, como um grupo de pesquisa.

Urbanimagem me faz lembrar da EXPOSIIT (2017). É um retorno às imagens projetadas e à projeção como disparador para o encontro. *Urbanimagem* finalizou o I Simpósio Imagem e Identidade e Território (SIIT I). O evento reuniu três grupos de pesquisa de três universidades de três cidades: UFRGS/Porto Alegre, IPPUR/UFRJ/Rio de Janeiro e Observatório Territorial da UMSA/La Paz (Bolívia). E, assim, uma rede de pesquisa se formou.



Na primeira metade do ano de 2013 o Brasil viu tomar lugar nas grandes cidades do país e, posteriormente, em uma série de outras pequenas cidades, manifestações de rua como as quais o país só vira no movimento das Diretas Já em 1984, quando da votação da emenda de deputado Dante de Oliveira que restabeleceria a votação direta à Presidência da República. O momento marcado por essa série de manifestações de 2013, também denominado "manifestações dos 20 centavos", "revoltas do vinagre", entre outras, ficou finalmente conhecido como "Jornadas de Junho". As manifestações urbanas das Jornadas de Junho no Brasil se intensificaram, multiplicadas em dezenas de manifestações simultâneas, em distintas cidades. No auge do movimento, no dia 20/6/2013, contabilizou-se mais de um milhão de pessoas nas ruas, em mais de 40 cidades do país.

Figura 4: Fragmento do texto para Rastros das Jornadas, 2014. Fonte: Acervo GPIT.



Figuras 5, 6, 7: EXPOSIIT. Fotogramas do vídeo, 2017. Fonte: Acervo GPIT.



Figuras 8, 9, 10: EXPOSIIT. Fotogramas do vídeo, 2017. Fonte: Acervo GPIT.

A EXPOSIIT marcou o início do SIIT VII realizado em Porto Alegre. Naquele momento, ainda estávamos muito impactados pelas manifestações de 2013 a 2016, que marcaram o país e deixaram rastros nas nossas cidades e memória.

Nos nossos processos de criação, a imagem, fotográfica ou cinematográfica, nos acompanha como disparador para estabelecer relações entre diferentes elementos que constituem o campo da pesquisa: pensadores, escritas, elementos físicos, materiais e imateriais de uma cidade, planejamento, leis, instituições. Para nós, a imagem é uma forma de pensamento presente em toda a figura sensível, carregando nela mesma uma condição marcada pela alternância entre o que aparece e o que desaparece nessa figura: “ela é a modalidade específica da presença daquilo que está ausente” (Mondzain, 1995, p. 16).

Assim, a memória também seria imagem e pensamento.

Pensar a partir da imagem nos permite ouvir e ver coisas e inventar outras na ausência delas. No entanto, além das características físicas da aparição, que deixa marcas ao longo do tempo e constitui a cidade como um palimpsesto, é necessário “separar o visível da imagem” (Mondzain, 2015, p. 21).

Buscamos desqualificar a imagem como simulacro para ir além da materialidade física enquanto representação de acontecimentos ou cidades.

Aparição, desaparição, fragmento e movimento marcaram a intenção de iniciar o SIIT VII com a justaposição de imagens de experiências vividas pelos participantes. Foi luz como corpo e memória, como marca e gesto de um coletivo.

O processo para criação de mais uma intervenção com projeção de imagens em espaço aberto teve como princípio o processo colaborativo. Cada participante do Simpósio foi convidado a compartilhar fotografias ou textos com foco nas práticas sociais insurgentes na cidade de cada um. A partir da provocação *E agora, América Latina? Práticas Insurgentes*, tema do evento que seguiria em debate durante o simpósio, buscamos formar um mosaico de territorialidades latino-americanas que poderia se constituir como discursos que expressam alteridades em disputa no nosso cotidiano urbano.

A reflexão aqui parte desse contexto intersubjetivo para analisar não apenas uma criação, mas um processo colaborativo. Neste caso, o processo de criação se baseou em práticas relacionais que não são apenas estéticas. Desde o início dessas práticas nos anos 1990, muitos artistas e grupos acreditam que a criatividade da ação coletiva e as ideias compartilhadas constituem-se como uma determinada forma de tomada de poder (Bishop, 2008). A urgente tarefa política das práticas colaborativas é percebida como gestos artísticos de resistência, sendo tão importantes quanto ações sociais e políticas, pois “não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais” (Bishop, 2008, p. 147).

O trabalho em coletivo pressupõe também uma solidariedade que conecta os sujeitos aos seus desejos – desejo de mudança como um levante, conforme Didi-Huberman: “Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma ação voluntária e compartilhada, o levantar-se se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos” (Didi-Huberman, 2017, p. 17).



A cidade, por sua natureza, é um processo contínuo de transformações e transfigurações dos seus espaços principalmente pela presença do corpo e seus gestos. As imagens manipuladas na criação da *EXPOSIIT* se apresentam como um discurso que passa do essencial ao performativo político, gesto que traz uma nova indicialidade à fotografia a partir dos efeitos da tecnologia eletrônica e digital sobre os antigos suportes fotográficos.

A imagem estaria incluída nos gestos de declarar, proclamar, identificar e até informar que a força performativa nas imagens transforma a indicialidade em discurso. Este fenômeno estaria relacionado com a maneira como construímos a nossa relação da fotografia com a realidade – e de nossa compreensão das tecnologias e das redes sociais que ajudam a gerá-la.

Assim, agora me vem à memória o vídeo *Rastros das Jornadas: junho de 2013 em abril de 2014* (2014), realizado por integrantes do GPIT com o objetivo de refletir sobre o urbano considerando a memória deixada nas ruas da cidade após as manifestações realizadas em 2013, hoje lembradas como “Jornadas de Junho”.

Figuras 11, 12, 13, 14: *Rastros das Jornadas*. Fotografias manipuladas e fotogramas do vídeo, 2014.

Fonte: Acervo GPIT.

Minha aproximação com essa produção foi na reflexão sobre o urbano a partir do que ficou das manifestações – o que o grupo denominou, seguindo Benjamin, como rastro: “Rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. [...] No rastro, apoderamo-nos da coisa” (Benjamin, 2006, p. 490).

Uma característica do vídeo é a montagem de fragmentos de fotografias e vídeos captados durante percursos do grupo pela cidade após as manifestações das “Jornadas de Junho”. Os fragmentos presentes no vídeo acumulam os vestígios dessas jornadas em tempos e espaços diferentes e, ao se reapresentarem, ou em cada nova apresentação, eles provocam uma atualização do urbano, sendo este também um espaço em constante mutação.

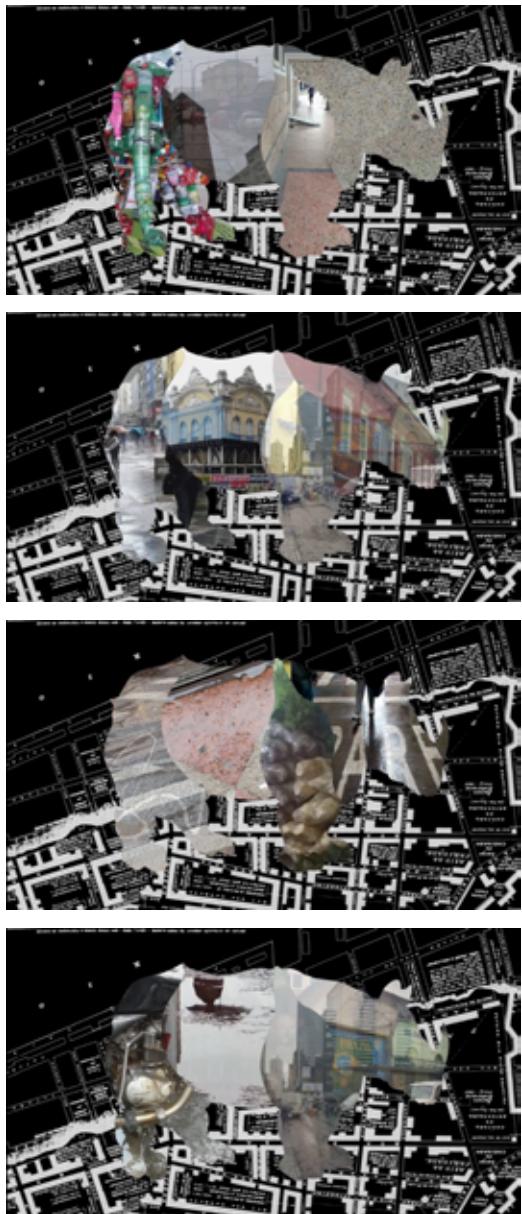
O fragmento pode ser isolado, fechado, mas ele não é escolhido por ele mesmo, mas somente por sua relação com uma totalidade complexa – escolhido por algo que o faz parecer outro que não ele, pois o fragmento sugere o todo.

Paro por aqui essa lembrança de *Rastros das Jornadas* citando outra escrita coletiva:



Figuras 15, 16, 17, 18: *Rastros das Jornadas*.
Fotografias manipuladas e fotogramas
do vídeo, 2014. Fonte: Acervo GPIT.

Tratamos as manifestações de junho como um ato performativo que deixou marcas na cidade e que, entre as possibilidades de resgate desse ato, surge a imagem, agora com novos aportes viabilizados pela tecnologia computacional, como meio de potencialização da leitura de uma memória da cidade, na qual o ato referido acaba por se perder em meio à história que se constrói. Nesse sentido a imagem atua não como prova de que algo aconteceu. Mas uma nova significação em outro contexto. Com as novas mídias, a permanente disponibilidade dos acontecimentos capturados em imagens rompe com o estatuto de imagem fixa, contida num determinado suporte, para passar a matéria prima, onde essas imagens também podem ser alteradas, tal qual ocorre no processo de construção desse vídeo realizado pelo GPIT. Da mesma forma, o vídeo também entra nesse jogo de reapresentação pela disponibilidade em um banco de dados acessível a qualquer momento e inserido em outro contexto. Esse transporte no tempo e no espaço encontra outros contextos, ressignificando a ação anterior. A hibridização de leituras, proposta na construção de Rastros das Jornadas, rompe com o olhar único, assim como a sequência temporal, e evoca outras formas de experiência, de conhecimento e até mesmo de constituição da cidade enquanto espaço territorializado. Somado a isso, as novas imagens tecnológicas alteram a nossa compreensão dos sentidos. As imagens deixadas pelas ruas durante as manifestações potencializada pela manipulação das linguagens da fotografia e do vídeo e pela nova mediação tecnológica demonstram uma nova forma de constituição da memória urbana. A ideia de rastro como a aparição presente de um distante pode ser utilizada para a leitura não apenas de algo distante no tempo, mas também algo distante no espaço. A ubiquidade da informação, tendo como suporte tecnologias que eliminam a relevância das diferenças posicionais, permite uma leitura de algures, instantaneamente, como o rastro histórico de Benjamin nos permite uma leitura de algo que já passou. Ou seja, apropria-se do algures e seu sentido é construído a partir do aqui (Cidade; Ripoll, 2015, p. 7-8).



Figuras 19, 20, 21, 22: *Rinocidade*.
Fotogramas do vídeo, 2015.
Fonte: Acervo GPIT.

As ações realizadas pelo grupo de pesquisa (GPIT) e retomadas aqui mostram atos de percorrer e/ou vivenciar a cidade feitos por corpos-pesquisadores-ativistas. Esse percurso criativo é formado por camadas de desejos e camadas de memórias.

Assistindo ao vídeo *Rinocidade* (2015), penso na distância temporal e socio-política que existe entre a criação do mesmo e o presente – e a quantidade de outros tempos que surgiram desde então, também se sobrepondo em camadas. Essas camadas de tempos acumulados criam uma espécie de espiral em que o que vem depois, de alguma maneira, remete a algo que já foi, mas não é uma repetição em si – tampouco é a continuação do mesmo acontecimento. Nessa espiral, existem pontos de maior e menor distanciamento entre camadas, provocando diferentes tensionamentos e composições imagéticas e de memória com a cidade e sua história.

O vídeo consiste na imagem de um rinoceronte sobre um mapa clássico da cidade de Porto Alegre de 1840, mais especificamente do centro da cidade, em que a barriga do rinoceronte se localiza sobre o Mercado Público. Dentro da silhueta do rinoceronte, são exibidas diversas fotografias da região do Mercado Público e de seu entorno: um centro histórico cheio de vida, extremamente diverso, colorido e ativo. A trilha sonora é capturada na mesma área e é composta por toda essa força vital que alimenta e movimenta o centro de uma grande cidade brasileira – centro esse que, assim como tantos outros, é alvo de disputas por parte do capital financeiro global, que o acusa constantemente de necessitar de revitalização. O vídeo é um marco de resistência contra essas forças que pretendem uma recolonização de espaços que não cedem tão facilmente ao ideal da cidade formal hegemônica.

Os sons e imagens sobrepostos e articulados na ação *Rinocidade* remetem diretamente aos sentidos acionados ao percorrer a cidade para além da visão e audição. Percorrer o centro histórico da cidade de Porto Alegre é extremamente forte ao olfato e ao tato, e assistir ao vídeo nos transporta para o local e o momento da sua gravação mesmo que não tenhamos vivenciado esse exato momento. Quanto da nossa história não cabe nos escritos? As memórias de um viver-percorrer a cidade acionam a corporeidade de que somos compostos sem isolar partes do corpo e sem isolar lembranças, clamando, através das imagens e sons, pelo direito à cidade e à memória.

OcupaTapume (2016) foi uma intervenção artística coletiva no antigo porto da cidade de Porto Alegre que integrou o III Encontro de Cidades e Universidades em Porto Alegre, na qual o GPIT participou propondo uma contraintervenção coletiva.

Tapumes separavam a orla do Guaíba do restante da cidade e de sua população, enquanto a orla passava por uma obra de privatização/elitização do espaço. É costumeiro em grandes obras ordenadas pelo e para o capital que, antes de ser transformado em outro, o espaço seja removido do alcance e dos olhos dos seus antigos usuários. Por meio dos tapumes, aquele espaço vira as costas para a cidade e, assim, deixa de integrá-la. Vai se consolidando, então, o apagamento da memória do que determinado espaço um dia foi.

A contraintervenção consistiu em projetar nos tapumes fotografias tiradas em épocas diferentes e ângulos diferentes da área do porto e, a partir dessas projeções, efetuar pinturas em sobreposição. Cada cor de pintura remetia a uma imagem de um período, sinalizado na linha do tempo pintada no topo da tela-tapume.

Essa ação acabou por criar uma “sobrecolagem” de paisagens históricas da cidade de Porto Alegre, na qual tem-se uma certa nitidez quando se olha para os desenhos de cada cor separadamente, enquanto forma-se uma imagem abstrata quando se olha para o conjunto. É formado, então, um paradoxo entre a paisagem tapada e o memorial-tapume das paisagens que já existiram no local, sendo esse paradoxo criado uma crítica aos projetos de futuro das nossas cidades.

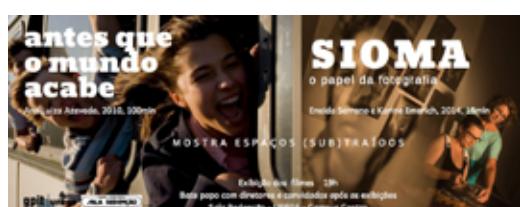
A ideia de projetar se faz presente em praticamente todas as intervenções no sentido de fazer uma projeção imagética, mas também de um fazer-projeto coletivo e dissidente para pensar outras cidades possíveis. Existe aí o tensionamento da espiral, em que há as disputas pelas paisagens nas das quais lembramos, na contramão das paisagens que vêm sendo projetadas e construídas, que passam por esse processo de compressão e tensão constante entre as diferentes forças que compõem a cidade.



Figuras 23, 24, 25, 26: *OcupaTapume*.
Registro do processo de pintura
da contraintervenção, 2016.
Fonte: Acervo GPIT.



Figura 27: *Espaços (sub)traídos*. Registro do debate após a sessão de *Era o Hotel Cambridge*, 2019. Fonte: Acervo GPIT.



Espaços (sub)traídos (2019) foi uma mostra de cinema que propôs uma reflexão sobre os espaços invisibilizados pelos discursos oficiais, expostos em produção filmica junto a uma discussão com criadores ou sujeitos das obras audiovisuais.

Agora, a experiência com a potência discursiva audiovisual, exercitada em ações de intervenção urbana por meio de obras audiovisuais, voltava-se para a discussão da instauração de realidade, particularmente no sentido espaço-territorial, com exibição de filmes produzidos por outros agentes e tratando de outros autores invisibilizados pelos discursos normatizadores, que foram trazidos à tela pela produção filmica – atores sociais cuja invisibilidade passa pela invisibilização dos seus espaços (e falamos de espaço aqui em seu sentido espaço-temporal). As sessões realizadas na sala de cinema da universidade também cumpriram a função de, em alguns casos, abrir o espaço elitista da universidade para atores sociais historicamente excluídos desse espaço, assim como os filmes em tela apresentavam espaços invisibilizados.

Figura 28: Cartazes de divulgação das sessões de cinema *Espaços (sub)traídos*, 2019. Fonte: Acervo GPIT.

O título da mostra – *Espaço (sub)traídos* – trazia um compromisso com a denúncia de espaços e seus atores sociais não reconhecidos em geral nas políticas hegemônicas que se implementam nos ditos espaços públicos. Nela, foi apresentada a ocupação de espaços públicos em temporalidades cotidianas diferentes daquelas em que eles normalmente são visibilizados, como viadutos ou campus universitário à noite, seja por meio da exposição de riscos ou de ressignificações.

Situados no campo de estudos urbanos e/ou arquitetônicos, nós tivemos, através de nossas experiências áudio e/ou visuais, um movimento de pensamento em que a perspectiva crítica ao *mainstream* acadêmico-científico se consolida e cria espaços de instabilidades cada vez mais estáveis – instabilidades estabilizadas como o milagre probabilístico do andar ereto sobre duas pernas ou o deslocamento pedalando sobre duas rodas – pela absorção da função das imagens como discursos disruptivos da normatização da abordagem representacional por meio da linguagem escrita.

Essas experiências trazem à tona problematizações aos discursos visuais tratados como mera representação – e, assim, destituídos de seu caráter instaurador de realidades. Sendo a imagem recurso central tanto para a interpretação analítica como para a produção discursiva de espaços, torna-se necessária a problematização de sua função no campo da arquitetura e urbanismo e de áreas afins.

A contemporânea problematização na geografia e na história social da produção cartográfica e de seus sentidos intrínsecos explicita a inadequação da manutenção do paradigma representacional, pois os estudos apontam para o estabelecimento de realidades espaciais a partir desses discursos imagéticos – embora a literatura destes campos ainda não assuma sua ruptura com o paradigma ao não estabelecer a disputa e a crítica à representação, dispondo-se, em alguma medida, a ficar à margem daquilo que é dado como princípio de definição da esfera da realidade: o dito conhecimento objetivo estabelecido pela ciência moderna. Há, no entanto, no campo das ditas *hard sciences*, cada vez mais correntes de pensamento que se aproximam do entendimento da função discursiva no estabelecimento do que é dado como realidade.

O esforço das experiências apresentadas tem em seu interior o sentido de explicar essa problematização quanto à crise do paradigma representacional e, simultaneamente, da linguagem escrita como paradigma discursivo – além de estabelecer em ato a potência discursiva da produção imagética na disputa pela realidade.

Notas

1 Este texto ressalta o encontro de três pesquisadores em tempos de experiências comuns e tempos de memória de Eber e Daniela compartilhados com Ciça. Quando utilizamos a primeira pessoa do singular, demonstramos a perspectiva de Daniela.

Referências

- BENJAMIN, Walter et al. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Concinnitas**. Vol. 1, N.12: 144-155, 2008. [Consult. 2023-02-02]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Acesso em: 22 set. 2023.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHAMPAGNE, Patrick. La construction médiatique des « malaises sociaux ». **Actes de la recherche en sciences sociales**, no. 90, p. 64-75, dec. 1991.
- CIDADE, Daniela; RIPOLL, André. Rastros das jornadas: reflexões sobre a atualização do urbano a partir da imagem. In: **Anais do XVI Enanpur**, v.16 n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAL, Zeny. **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012-2013.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: A imagem-movimento**.
- São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Connaissance pour le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin. **Études Photographiques**, no. 7, mai 2000. Paris: Société Française de Photographie, 2000.
- _____. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.
- JAY, M. Relativismo cultural e a virada visual. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 10, 14-29, 2003. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.10.14-29>
- MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.
- _____. **Homo spectator**. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- RORTY, R. **The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967.

SUAS AUTORAS
RES AUTORAS PE
AUTORAS AUTOR
AUTORAS AUTOR
AUTORAS PESSOA
ES AUTORAS PES
UTORES AUTORAS
AS AUTORES AUT
UTORES AUTORAS
DRES AUTORAS R

Alice Dote

Artista visual e pesquisadora. Descobridora e fazedora de imagens, tem experimentado entre diversas linguagens visuais (como o desenho, a pintura, a gravura, o muralismo, as artes urbanas, a escrita e outros modos de fazer com o corpo e com o espaço), operando uma escrita de si que (se) ficcionaliza por meio do banal cotidiano e da memória. Co-criadora do coletivo narrativas possíveis (@narrativaspossíveis), pesquisadora em Antropologia Urbana e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (PPGS/UFC), com a pesquisa Cidade Caminhante: escritas urbanas e outras feituras com imagens no Centro de Fortaleza/CE.

Aleksandra Holanda

Possui graduação em Letras pela UFC. Professore, artiste cênicque, compositore e musiciste. Atualmente, integra coletivos de teatro, música e dança popular, sendo também participante do projeto Musicou, criado pela Sustentidos Cultura e sediado no Theatro José de Alencar, em Fortaleza (CE). Alune da PUC-RJ com o curso Palavra e Som: Estudando as Letras da Canção Brasileira, com Joyce Moreno, investiga corpo, palavra, som e suas relações.

Aline Mourão Albuquerque

Artista visual, educadora e pesquisadora do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC). Tem graduação em Artes Plásticas (Unicamp) e mestrado em Artes (UFC). Sua produção e interesse compreendem os temas: arte e política, arte e educação, democratização do acesso às artes e políticas públicas de formação em artes. Coordena o Laboratório de Artes Visuais da Escola de Formação e Criação do Ceará – Porto Iracema das Artes. Participou de algumas exposições coletivas, como: Arte, Democracia, Utopia - Quem não luta tá morto, no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2018; Histórias Brasileiras, no Museu de Artes de São Paulo (MASP) em 2022; e Se arar, na Pinacoteca do Ceará em 2022-23.

Ana Ângela Farias Gomes

Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Jornalista e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e doutora em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Coordena o laboratório de criação Maré Narrativa e faz parte do Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA) e do Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE). Atua em especial com roteiro, narrativas, processos de criação, território e educação – todos em diálogo com o cinema.

Anna Caroline Outono

Estilista e produtora cultural com ações voltadas para o vestuário e artes visuais. Participa do Programa de Residência e Intercâmbio do Porto Dragão com o Projeto Tecidos são mapas, costuras são toques, no qual investiga e experimenta os diálogos entre manualidades, fotografia e territórios sensíveis.

Beatriz Nogueira

Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestranda em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-Graduada em Direito Penal e Criminologia pela PUC/RS. Fotógrafa documental, advogada (OAB/CE 37.422), pesquisadora no Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC) e membro da Comissão de Justiça Restaurativa e Ressocialização da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB/CE). Foi Coordenadora de Comunicação da Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (APAC) de Fortaleza/CE. E-mail: beatrizmanogueira@hotmail.com. Site: beatriznogueira.com

Bruna Luyza Forte Lima Oliveira

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2014. Mestre em Comunicação pela UFC (PPGCom/UFC) em 2018, com dissertação intitulada Histórias da terra e do mar: narrativas sobre resistência na comunidade Poço da Draga. Doutoranda no PPGCom/UFC (turma 2021) sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Barbalho, pesquisa decolonialidade e direito à cidade. Pesquisadora no Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do ICA | UFC. Atua como jornalista e assessora de comunicação na área cultural. E-mail para contato: abrunaforte@gmail.com.

Daniela Mendes Cidade

Professora, extensionista e pesquisadora na Faculdade de Arquitetura da UFRGS e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR/UFRGS). Doutora e Mestre em Arquitetura (PROPAR/UFRGS). Graduada em Artes Visuais (IA/UFRGS) e Arquitetura e Urbanismo (UNIRITTER). Coordena o projeto de pesquisa Intersecções entre fotografia e arquitetura, arte e paisagem e o projeto de extensão A Cara da Rua: experiências urbanas, experimentação fotográfica (@a_cara_da_rua @otosacaradarua).

Bruno Ribeiro| Spote

Artista visual e educador em artes. Morador do bairro Serviluz (Fortaleza/CE), atua no Coletivo AudioVisual do Titanzinho, na Associação de Moradores do Titanzinho e no Servilost. Graduando em Artes Visuais no Instituto Federal do Ceará (IFCE), participa da pesquisa Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz no Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | UFC). Atualmente, se envolve e realiza projetos na área da ecologia urbana por meio de canteiros produtivos, paisagismo e agricultura urbana, tendo como maior inspiração a proposição “vamos florestar”.

Deisimer Gorczevski

Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos/RS, com estágio doutoral em Comunicação Audiovisual na Universitat Autònoma de Barcelona, na Espanha. Coordena o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC) (<https://www.lamur-ufc.com/>). Orienta pesquisas de graduação e pós-graduação com ênfase em processos de criação e micropolíticas, cartografias e intervenções urbanas e audiovisuais, práticas coletivas e colaborativas, políticas públicas e metodologias de pesquisa em artes, filosofia e ciências.

Eber Marzulo

Professor titular da Faculdade de Arquitetura (UFRGS), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS) e colaborador do PPG em Segurança Cidadã da UFRGS. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela UFRJ, com estágio no Institut de Recherche Interdisciplinaire en Socioéconomie (IRIS), em Dauphine – Paris IX. Autor de artigos em periódicos, revistas, jornais e livros. Professor ministrante e/ou palestrante em universidades da Argentina, Equador, EUA, França, Cabo Verde, Espanha e Portugal. Coordena o Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT/CNPq) e intervém publicamente em temas relativos à questão urbana e espacial.

Édio Raniere

Tem Pós-Doutorado em Filosofia pela Université Paris-Nanterre e é Doutor em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e professor adjunto do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde coordena o Laboratório de Arte e Psicologia Social (LAPSO).

Fernanda Lopes Fetter

Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora de educação infantil. Faz parte do Projeto de Extensão O Onírico - o primeiro jornal oniropolítico do Brazil, do PPG em Psicologia Social e Institucional da UFRGS. Pesquisa principalmente as infâncias e os sonhos.

Fernando Fuão

Professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisador CNPQ. <https://fernandofuao.blogspot.com/>

Francisco Moura

Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFC, coordenador do projeto Arte na Biblioteca (projeto de extensão da UFC) e do Cine Papoco (projeto cineclubista da Biblioteca Comunitária Papoco de Ideias). Participa do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC) e atua como arte-educador, artista visual e realizador audiovisual.

Ieda Maria Cassuli Bianchini

Doutora em Educação (UNISC), Mestre em Educação (ULASSE). Especialista em Supervisão Escolar (UNISC), Especialista em Educação à distância com Ênfase na Docência e na Tutoria em EaD (PUCRS), Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional (FDA) e Especialista sobre Transtorno do Espectro Autismo-TEA (CIAAUTISMO). Faz atendimento psicopedagógico para pessoas com TEA e é bolsista CNPq. Atua principalmente nos seguintes temas: formação de professores e educação inclusiva. E-mail: iedacbianchini@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2119524975520260>

Janaína Santos Vasconcelos

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Audiovisual pela mesma instituição. Foi professora substituta nos cursos de Cinema e Audiovisual e Publicidade e Propaganda na UFS. Atuou durante dois anos como monitora remunerada no laboratório FOTOUFFS. Apresenta trajetória na área de Artes Visuais e Cinema, em especial em fotografia expandida, com experiência em processos artesanais de revelação fotográfica, processos de criação em imagem e produção sonora. Atualmente atua como fotógrafa e designer de som para cinema. <http://lattes.cnpq.br/4960782720759345>

João Miguel Araújo Lima

Sociólogo e pesquisador interdisciplinar no Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC), com pesquisa visual nas relações entre corpo, cidade e natureza. Tem interesse especial nas plantas que brotam nas rachaduras das calçadas, as “ocupadeiras”, e no Antropoceno. Doutorando em Sociologia na Universidade de Brasília, investigando futuros (in)desejáveis da Amazônia. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8809085920840942>; e-mail: jmli-mabr@gmail.com.

Júlia Moreira Ribeiro

Graduada em Ciências Sociais pela UFC e mestrandona Antropologia pela UFC-UNILAB. Foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-FUNCAP) na pesquisa Fortalezas Sensíveis: Escritas com as cidades e participa do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC). Possui experiência com cinema e museu, temas que passaram a ser investigados por meio de fotografias de família. Investiga a presença negra em espaços culturais a partir de patrimônios materiais e imateriais no Ceará.

Laryce Rhachel Martins Santos

Professora de Artes na Rede Estadual de Educação do Rio Grande do Norte. Mestra em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), integra o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC).

Laura Barcellos Pujol de Souza

Psicóloga formada pela UFCSPA, mestra e doutoranda em Psicologia Social e Institucional (PPG-PSI UFRGS). É idealizadora e coordena o Projeto de Extensão do O Onírico – o primeiro jornal oniropolítico do Brasil, um jornal de sonhos e psicologia social. Pesquisa e trabalha com a temática onírica e seus atravessamentos ético-estético-políticos.

Leandro Costa

Graduando em Dança – Bacharelado na Universidade Federal do Ceará, B-Boy, pesquisador e atuante na cena local de eventos de competições na área do Breaking. Optou pela graduação a fim de ampliar o vocabulário corporal e conhecimento sobre a área da dança, também com a intenção de fomentar as artes da rua juntamente com a universidade. Atua como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-FUNCAP) na Pesquisa Fortalezas Sensíveis: Escritas com as cidades, vinculada ao Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC).

Luciano Bedin

Professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador do Grupo de Pesquisa Políticas do Texto, integrando também o Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (Nuppec).

Luis Artur Costa

Professor e pesquisador no departamento e Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do IPSSSCH da UFRGS. Compõe os coletivos Políticas do Narrar e Cartografias dos Rolés de Rua (CCRR), além do Núcleo de Ecologias e Políticas Cognitivas (NUCOGS). É coordenador adjunto do projeto de extensão Ocupas: cidade, resistência e subjetividade, assim como dos projetos de extensão Biblioteca Viva: Laboratório de Criatividade e Bibliotecas Vivas: Promoção de Bibliotecas Comunitárias.

Marcos Ribeiro de Melo

Doutor em Sociologia (PPGS/UFS), professor associado do Departamento de Psicologia e professor permanente do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe. Tem interesse em estudos e pesquisas com infância, culturas infantis, cinema e educação. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa Balbucios: gaguejar uma infância (CNPq/UFS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6903692770541007>. E-mail: marcos_demelo@academico.ufs.br.

Maria Beatriz Colucci

Professora Associada da Universidade Federal de Sergipe no curso de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema. Mestre e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios (UNICAMP), com graduação em Jornalismo pela UFJF, onde realizou pesquisa de pós-doutorado. Docente das disciplinas de Fotografia e pesquisadora há 25 anos, realiza projetos de ensino, pesquisa e extensão voltados às relações entre cinema e educação e aos processos criativos em fotografia, cinema e documentário contemporâneo. Coordena o NICE/UFS – Programa Interdisciplinar de Cinema e Educação (@niceufs) e o LAPPA – Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual.

Maria Cecilia Pereira da Rocha

Mestranda no PROPUR/UFRGS na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política. Graduada em Arquitetura e Urbanismo (CAU/UFSM). Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT/UFRGS). Participa do Projeto de Extensão Cais Cultural. Pesquisa gênero e a cidade. Tem experimentações em fotografia digital e analógica, participou da produção e execução de projetos culturais em dança e teatro em Santa Maria/RS e fez parte do movimento estudantil, principalmente junto ao diretório acadêmico e diretório central dos estudantes (DACAU/UFSM).

Michele de Freitas Faria de Vasconcelos

Doutora em Educação (PPGEDU/UFRGS), professora adjunta do Departamento de Psicologia e professora permanente do Programa de Pós-graduação de Psicologia (PPGPSI) e do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe. Coordenadora do Grupo de estudos e pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância (CNPq/UFS). Coordenadora acadêmica do Projeto de Organização e Fortalecimento Sociopolítico das Marisqueiras do Litoral de Sergipe (PEAC/UFS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2614753897693732>. E-mail: michelevasconcelos@academico.ufs.br.

Natalie Lopes

Universitária em suas horas mais ocupadas; no tempo livre, escreve histórias na internet, nas quais compartilha suas visões realistas de mundos imaginários. A vida adulta lhe fez sair do interior do Ceará para cursar Arquitetura e Urbanismo na UFC de Fortaleza, onde entrou como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC- CNPq) para o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC).

Nize Maria Campos Pellanda

Possui graduação em História (UFRGS), mestrado em História (PUCRS), doutorado em Educação (UFRGS) e Doutorado-Sanduíche em Educação (MU, Ohio-USA). Fez pós-doutorado na UMINHO. Também na UMINHO, fez dois estágios Sênior em Tecnologias Assistivas. Integra o Grupo de Pesquisa TEAcomplex. Atua no PPCTI-UFERSA e coordena o grupo de pesquisa GAIA, que é voltado para a temática da complexidade. Pesquisadora convidada do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC). E-mail: nize.pellanda@ufersa.edu.br. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4655477569177276>.

Rafa Beck

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE-UFS/SE), tendo apresentado a dissertação *Insurgências em Cinemas Inventados: Era o Hotel Cambridge e Los Silencios*. Com graduação em Cinema e Audiovisual pela UFRB/BA, onde defendeu o TCC o roteiro de ficção *Dobàlé*, que conta a história de Janaína, mulher trans que cresceu na cidade de Cachoeira/BA e se vê responsável por auxiliar outras mulheres pretas na reivindicação de posse de imóveis que foram tomados delas por homens brancos. Desenvolve pesquisas acadêmicas sobre o uso do som no cinema, além de cinema educação, cinema infantojuvenil e cinema latino americano. Atualmente é coordenador de Audiovisual e Diretor de Cultura no Instituto Educa+.

Raisa Christina

Artista visual e escritora nascida no Sertão Central do Ceará. Sua obra compõe cartografias do erótico, investigando memórias sensoriais e possibilidades do desenho expandido. Fez graduação e mestrado em Artes. Atualmente, é graduanda em Letras-Português pela UECE e doutoranda em Literatura Comparada pelo PPGLetras-UFC, com pesquisa dedicada às fraturas do gênero diário na literatura e no cinema. É autora de os lábios os braços os livros (nadifúndio, 2019) e mensagens enviadas enquanto você estava desconectado (Editora Substânsia, 2014), além de coautora do livro DANZA (nadifúndio, 2018). Mantém a seguinte página na web: corposonoro.tumblr.com.

Raul Soagi

Atua como Creative Designer, tendo realizado graduação no curso de Publicidade e Propaganda (UFC) pesquisando as possibilidades de apreensão do espaço urbano por meio dos sentidos do corpo, com ênfase no tato, a partir do que ele chama de “experiências corpográficas”. Participe do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | CNPq | UFC), contribuindo nas pesquisas Fortalezas Sensíveis: Intervenções com a cidade e Fortalezas Sensíveis: Escritas com a cidade. Tem interesse em temas como corpografia, aprendizagem inventiva, comunicação e cidade.

Renata Peres

Graduanda do 10º semestre de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Faz parte do Laboratório de Arte e Psicologia Social vinculado ao curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisa sobre sonhos em agenciamento com a Arte Indígena Contemporânea e atua principalmente nos seguintes temas: psicologia social, processos de criação e processos de subjetivação, arte indígena contemporânea e psicodrama grupal.

Rômulo Santos

Fotógrafo. Trabalha com fotografia desde 2015, fazendo imagens da cidade de Fortaleza e seus movimentos culturais e cotidianos. Formado no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará em 2021.

Sandra Raquel Santos de Oliveira

Doutora em Psicologia (PPGPSI/UFF), professora adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Sergipe, professora permanente do Programa de Pós-graduação de Psicologia (PPGPSI) e do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe. Vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Exclusão, Cidadania e Direitos Humanos (GEPEC/CNPq/UFS) e ao Grupo de Estudos e Pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância (CNPq/UFS). Coordenadora do observatório popular de violências, pela vida de mulheres de comunidades tradicionais sergipanas (UFS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5882623583852333>. E-mail: sandraraquel@academico.ufs.br.

Simone Mainieri Paulon

Psicóloga, analista institucional, doutora em Psicologia Clínica `(PUCSP). Tem pós-doutorado (UFRN/UNIBO) e é coordenadora dos Programas de Extensão Des'medida - Saúde Mental e Direitos Humanos e da Clínica Feminista na perspectiva interseccional. Também é docente do PPG em Psicologia Social (UFRGS). Pesquisadora CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6053363307031981>; ORCID: orcid.org/0000-0002-0387-1595.

DEGO ESCRIT
DEBOGÓ ESCRITÁ COBE
SITÁ COBOGÓ
LA ESCRITÁ COBE
DEBOGÓ ESCRITÁ COBE
DEBOGÓ ESCRITÁ COBE