

laboratório urbano

*pequeno léxico
teórico-metodológico*



ORGANIZADORES

Paola Berenstein Jacques

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Igor Gonçalves Queiroz

Rafaela Lino Izeli



laboratório urbano

*pequeno léxico
teórico-metodológico*

ORGANIZADORES

Paola Berenstein Jacques

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Igor Gonçalves Queiroz

Rafaela Lino Izeli

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-Reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



FACULDADE DE ARQUITETURA

Diretor

Sergio Kopinski Ekerman

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Coordenador

Fabio Macedo Velame

GRUPO DE PESQUISA LABORATÓRIO URBANO

Coordenadora

Paola Berenstein Jacques

laboratório urbano

*pequeno léxico
teórico-metodológico*

ORGANIZADORES

*Paola Berenstein Jacques
Dilton Lopes de Almeida Jr.
Igor Gonçalves Queiroz
Rafaela Lino Izeli*

*Salvador
Edufba
2022*

2022, autores.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Analista editorial

Mariana Rios

Coordenação gráfica

Edson Sales

Coordenação de produção

Gabriela Nascimento

Capa e projeto gráfico

Igor Gonçalves Queiroz

Fotografia

Patrícia Almeida

Revisão e normalização

Mariana Rios

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - SIBI/UFBA

L123 Laboratório urbano: pequeno léxico teórico-metodológico/ Organizadores
Paola Berenstein Jacques ... [et al]. - Salvador: Edufba, 2022.
387 p.

ISBN: 978-65-5630-378-9

I. Antropologia urbana. 2. Lexicografia. I. Jacques, Paola Berenstein.
II. Título: pequeno léxico teórico-metodológico.

CDU: 316.334.56:801.3

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

EDITORA FILIADA À:



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus de Ondina*

CEP: 40170-115 – Salvador, Bahia

Tel.: +55 (71) 3283-6164 / www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

sum ário

apresentação / 07	181 / <i>incorporação</i>
<i>afeto</i> / 15	187 / <i>insistência</i>
<i>anacronismo</i> / 23	195 / <i>intervalo</i>
<i>arquivo</i> / 30	205 / <i>invisibilidade</i>
<i>astúcia</i> / 38	210 / <i>jogo</i>
<i>atlas</i> / 43	218 / <i>labirinto</i>
<i>brincadeira</i> / 53	228 / <i>limiar</i>
<i>caleidoscópio</i> / 59	235 / <i>memória</i>
<i>constelação</i> / 65	240 / <i>micropolítica</i>
<i>corpografia</i> / 72	243 / <i>montagem</i>
<i>cotidiano</i> / 76	251 / <i>narração</i>
<i>criatividade</i> / 90	261 / <i>nebulosa</i>
<i>cronologia</i> / 94	275 / <i>paisagem</i>
<i>cronotopia</i> / 100	283 / <i>patrimonialização</i>
<i>deriva</i> / 111	293 / <i>prática</i>
<i>dobra</i> / 122	296 / <i>profanação</i>
<i>errância</i> / 127	302 / <i>rizoma</i>
<i>espetacularização</i> / 132	307 / <i>rua</i>
<i>etnografia</i> / 139	313 / <i>ruína</i>
<i>experiência</i> / 147	318 / <i>sujeito</i>
<i>fabulação</i> / 153	327 / <i>tática</i>
<i>fragmento</i> / 162	332 / <i>utopia</i>
<i>gagueira</i> / 168	341 / <i>referências</i>
<i>imaginação</i> / 171	379 / <i>autores</i>

apre sent ação

léxicon

/cs/

substantivo masculino

do grego *leksikós*, -ê, -ón, relativo a palavras.

1.

m.q. *LÉXICO* (subst.).

2.

HISTÓRIA•LEXICOGRAFIA

na Idade Média e na Renascença, coleção de locuções e expressões.

3.

LING. Próprio das palavras ou referente a elas.

4.

Conjunto de vocábulos; vocabulário abreviado.

5.

P.EXT. Lista ou relação de palavras usadas de maneira peculiar ou com sentido diferente do comum, por um autor ou por um grupo de pessoas, ou usada num determinado período, por uma escola, um movimento etc.

As palavras que fazem parte de um léxico estão sujeitas a frequentes alterações. Um léxico, portanto, é um conjunto de vocábulos sempre aberto e mutante. Sua principal característica é essa mutabilidade, uma vez que as palavras e, sobretudo, seus usos e sentidos estão em constante transformação. Algumas palavras tornam-se obsoletas, outras gestuais, algumas mudam de sentido, podem ganhar outros significados, outras são esquecidas ou mesmo recuperadas. Esses processos ocorrem de forma gradual, pelo uso cotidiano e em distintos regimes de temporalidade. Um léxico é sempre um transcurso em permanente e paulatina transformação. É um processo bastante complexo, estudado pela linguística, que analisa seus princípios teóricos, e mais especificamente pela lexicologia, que estuda as unidades léxicas, ou ainda pela lexicografia, que estuda a forma de composição dos léxicos.

Este nosso pequeno léxico, no entanto, não possui qualquer pretensão linguística, lexicológica ou lexicográfica, assim como não pretende ser um dicionário, pois não busca qualquer tipo de definição, totalidade, unidade ou completude. Também não seria exatamente um glossário, por não reunir palavras consideradas raras ou difíceis; nem um elucidário, por não visar esclarecer questões ininteligíveis ou pouco claras; nem mesmo um vocabulário tradicional, por não buscar um conjunto completo, fechado, de vocábulos empregados por um autor preciso – neste caso, por um grupo –, dentro de uma determinada temática, em um dado espaço físico e temporal. Partimos, portanto, do simples princípio de que todo coletivo possui seu próprio léxico, que é constituído e modificado ao longo do tempo a partir de constante diálogo, interlocução e confrontação de ideias.

No ano de 2022, o Laboratório Urbano completa 20 anos de existência no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e cadastro no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Assim, para celebrar essa data comemorativa, decidimos

tornar público um pequeno léxico de nosso grupo de pesquisa a partir de sua configuração atual. A ideia de coletivamente criarmos um léxico, no entanto, é bem antiga no grupo e foi sugerida, logo em nosso primeiro seminário interno, por quem nos convenceu a formalizar o grupo de pesquisa, nossa saudosa madrinha, Ana Clara Torres Ribeiro. A proposta foi imediatamente endossada nesse mesmo seminário por Alessia de Biase – responsável, com Philippe Bonnin, pela publicação *L'espace anthropologique: abécédaire anthropologique de l'architecture et de la ville*, de 2007, um tipo de abecedário antropológico-urbano – e por Margareth da Silva Pereira, que participou ativamente da pesquisa (junto a uma grande equipe de colegas) e das publicações *A aventura das palavras da cidade: através dos tempos, das línguas e das sociedades*, publicadas em 2010 e 2014, em português/espanhol e em francês, organizadas por Christian Topalov e demais autores (2014, p. 19), que explicam:

O livro que colocamos em suas mãos é mais um guia de viagem do que um dicionário. Trata-se de um convite para os múltiplos e possíveis percursos pelas cidades e pelas palavras ou de um convite para trajetos no tempo, nas línguas, nas sociedades urbanas.

De uma forma bem mais modesta, o pequeno léxico que realizamos coletivamente para comemorar nosso aniversário, com a participação de alguns dos atuais membros do grupo – alguns recém-chegados, em particular aqueles que integram a pesquisa “Arquivo”, coordenada por Janaina Bechler, que fizeram um esforço de cartografar cronologicamente os termos usados pelo Laboratório Urbano – e de alguns dos parceiros mais próximos, não chega a ser um guia ou um convite de viagem, como propõe Topalov, mas talvez seja um pequeno mapa aberto (no sentido deleuziano). Um mapa que assume o fragmentário e a incompletude, o indeterminado e o incerto, e que nos leva a percorrer algumas de nossas inquietações teórico-metodológicas atuais ou atualizadas ao longo desses anos de trabalho em grupo. Uma cartografia mutante montada com algumas palavras que podem ser agrupadas de

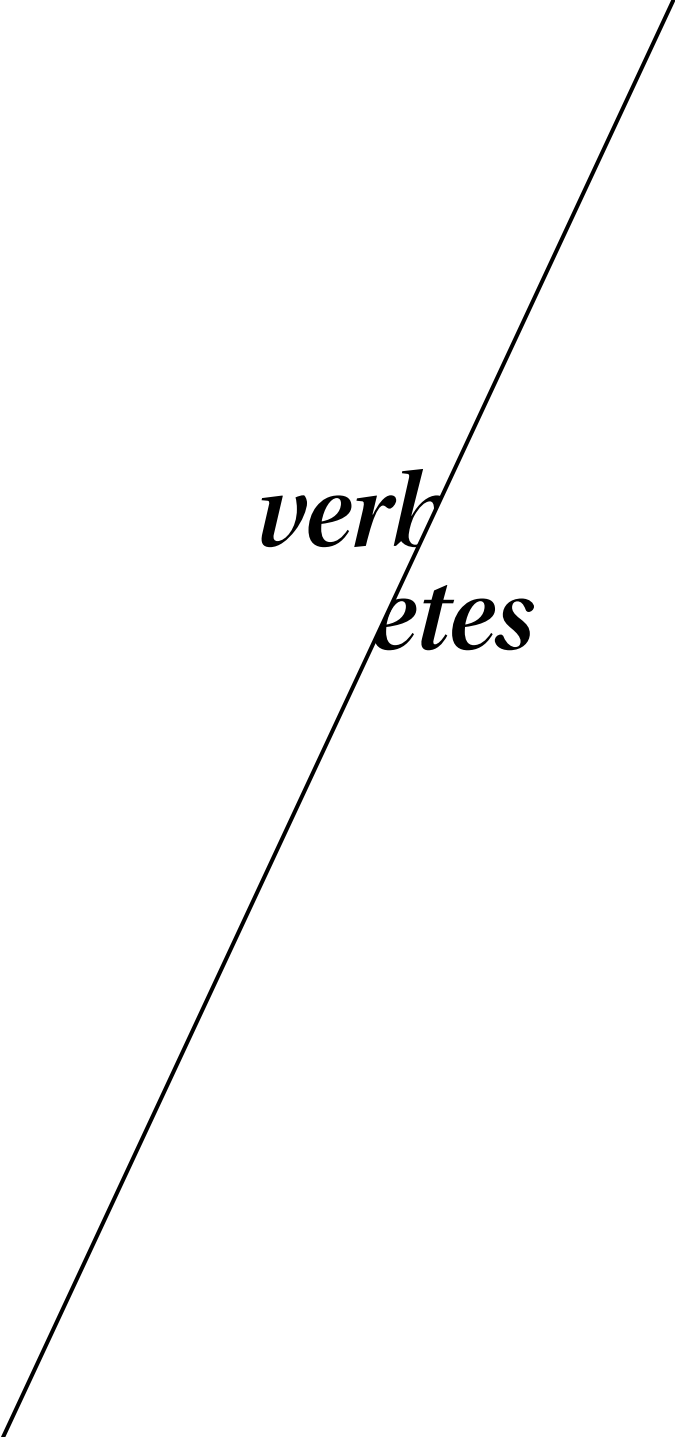
múltiplas maneiras ou, como prefere Margareth da Silva Pereira, em diferentes nebulosas. Ademais, nem todas as palavras ou noções usadas pelo grupo tornaram-se verbetes e, por ora, permanecem em latência ou abertas ao porvir, assim como nem todos os textos dos verbetes são de todo inéditos. Tanto a heterogeneidade entre os verbetes quanto algumas repetições, debates e embates entre eles são voluntários. O que mais nos interessa são as gagueiras, os fios soltos, os possíveis rearranjos, ecos e atravessamentos entre as palavras, entre os verbetes. A ideia de gagueira talvez possa explicar o caminho escolhido para a construção coletiva deste pequeno léxico, pois, segundo Gilles Deleuze em diálogo com Claire Parnet (1998, p. 12): “Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua”.

A gagueira também nos aproxima de nossa escolha pelo pequeno. Nosso léxico é pequeno não somente por sua extensão ou por sua despreensão a qualquer tipo de totalidade ou completude, mas também por buscar estranhar, como um estrangeiro, palavras usuais em nosso próprio campo de conhecimento e, assim, evitar qualquer forma de fixação de sentidos, definições ou significados. Seguimos mais uma vez Deleuze, com Guattari (2014, p. 35), quando entendem Kafka como uma literatura menor: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Buscamos assim, despreziosamente, com nosso léxico menor, aquilo que eles chamaram de “agenciamento coletivo de enunciação”.

Por fim, mesmo não sendo um dicionário ou um abecedário, optamos pela ordem alfabética de apresentação dos verbetes: ordem em princípio aleatória que acaba por fazer misturar palavras trabalhadas em distintos momentos e configurações do grupo, mas que pode facilitar a busca do leitor pelos verbetes escolhidos. Como resultado do acaso, mas não por isso menos poético, nosso

pequeno léxico, desse modo, inicia pelo verbete “afeto” e termina com o verbete “utopia”. Que a busca coletiva e afetuosa por uma outra utopia urbana – seguindo os princípios morelianos, mostrados por Adriana Caúla, da crítica, ironia e bom-humor – exercitada neste pequeno léxico possa dobrar-se, desdobrar-se e redobrar-se pelos próximos anos, guiando nosso laboratório e também os leitores e leitoras que se aventurem conosco nesta experiência!

Os organizadores



*verh
etes*



Ao aproximarmos-nos de um recorte específico dentro do arquivo da produção intelectual do grupo de pesquisa Laboratório Urbano,[1] tentamos pensar nesse instante a noção de afeto.[2]

[1] Boa parte da produção do grupo de pesquisa Laboratório Urbano está disponibilizada e publicizada na página <http://www.laboratoriourbano.ufba.br>. A página eletrônica, nesse sentido, configura-se como um arquivo digital da produção intelectual e das atividades realizadas pelo grupo.

[2] Esclarecemos o recorte ao qual nos atentamos: as revistas *Redobra*; o livro *Corpocidade: debates, ações e articulações* (2010); e a coletânea *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (2015). A partir desse recorte, não elaboramos uma precisa definição do termo “afeto”, mas intentamos estabelecer um modo possível para se pensar a noção dentro desta produção. Por sua vez, a produção destacada pelo recorte se configura como uma série de textos produzidos em consonância de dois grandes movimentos investigativos no interior do Laboratório Urbano, reunindo pesquisadores, professores, estudantes de doutorado, mestrado e iniciação científica em torno de debates estéticos e políticos tecidos pela imbricação de temas como cidade, corpo, experiência, narração, entre outros, sobretudo no contexto da cidade contemporânea. A saber, os dois grandes movimentos investigativos, que se retroalimentaram por muitos anos, são:

O recorte, repleto de narrações de experiências do corpo pela cidade, evidencia o interesse pelo acontecimento do encontro entre estas duas instâncias: um corpo que se faz pela cidade e uma cidade que se faz pelo corpo. Temos, em um primeiro sentido, a elaboração e experimentação de posturas metodológicas de inserção do corpo na cidade, a fim de que se provoquem possibilidades à desestabilização de um suposto comportamento *blasé*, automatizado ou indiferente à alteridade e heterogeneidade da cidade; e, em um segundo sentido, vemos a discussão destas posturas postas em prática pelo pesquisador enquanto estratégias de pesquisa para fomento de um debate crítico sobre os espaços da cidade e relações com seus praticantes e construtores ordinários, nas tensões com um urbanismo disciplinador, espetacular e apaziguador das diferenças. [3]

a plataforma de ações Corpocidade, realizada a partir da parceria entre os grupos de pesquisa Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU), e LabZat, do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança), ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA); e o projeto de pesquisa “Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea”, do Programa de Apoio a Núcleos Emergentes (Pronem), edital nº 028/2010 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb)/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[3] Destacamos, no recorte abordado, a proximidade das discussões sobre as práticas metodológicas nos estudos sobre a cidade e a experiência urbana com a própria etnografia e com as estratégias de pesquisa de um corpo-pesquisador participante. A pesquisa etnográfica como recurso à apreensão da dimensão urbana, como traz especialmente a *Redobra* nº 12 (2013) com os textos: a partir do campo das Ciências Sociais, em particular da Sociologia e da Antropologia, o ensaio de Cibele Saliba Rizek chamado “Etnografias urbanas: cultura e cidade de dentro e de perto”; a entrevista feita por Fabiana Dultra Britto com Rachel Thomas, socióloga e coordenadora naquele momento do laboratório francês Centre de Recherche sur L'Espace Sonore et L'Environnement Urbaine (Cresson), em Grenoble; “Insistência urbana ou como ir ao encontro dos ‘imponderáveis da vida autêntica’”, da arquiteta e antropóloga Alessia de Biase, coordenadora naquele momento do Laboratoire Architecture Anthropologie (LAA) em Paris, e as diferentes narrativas compostas pelos participantes da oficina In-sistir #1! oferecida em Salvador; as provocações da antropóloga Urpi Montoya Uriarte sobre modos

As narrações de experiências pela cidade e as discussões propostas pelo recorte se posicionam dentro de um movimento, no campo interdisciplinar dos estudos urbanos, que mobiliza o debate sobre os afetos na cidade para expansão dos modos de compreensão das práticas urbanas, da cidade praticada, ordinária, ao levar em consideração aspectos que ultrapassam a materialidade e concretude da dimensão do espaço construído.[4] Entram em cena, nesse sentido, por exemplo, os debates sobre a experiência dos sentidos, as subjetividades, ou sobre a cidade a partir da produção e partilha de um sensível que está sempre em movimento, sempre em disputa, em negociação, em atividade a partir de dissensos, conflitos, sobreposições de forças, relações silenciosas microscópicas e micromoleculares.

O uso frequente da palavra “afeto” e de sua variação no plural – “afetos” – nos textos em questão nos permite observar que, apesar dos vários contextos em que a palavra é utilizada e dos vários sentidos que ela passa a assumir, uma noção específica dos afetos parece-nos ser compartilhada pelos autores: fluxos e estados transitórios do corpo – unidade psicofísica – que aumentam ou diminuem a potência de agir. Debruçar-se sobre essa produção é estar diante de uma vasta cartografia dos afetos que não fala sobre os afetos por si só, mas que discorre sobre a experiência na cidade. Nomear o afeto produzido na e pela cidade evidencia um fragmento de cidade incrustado no corpo; o corpo que se afeta carrega consigo estilhaços de uma cidade. Diante das cartografias possíveis: o que os afetos nos dizem sobre as dinâmicas complexas da cidade? Seriam eles capazes de não só denunciar processos muitas vezes traumáticos, mas também ser potência de brecha e tática de resistência e sobrevivência do corpo no ambiente construído?

narrativos apropriados aos trabalhos de campo, em “Como narrar o campo? Reflexões provocadas pela oficina ‘Insistências Urbanas’”; entre outros.

[4] Ganham relevo no recorte abordado as questões, por exemplo, apontadas por Michel de Certeau (2014) em *A invenção do cotidiano*.

Diante disso, suspeitamos que o afeto, no caso desse recorte, transforma-se em categoria analítica para estudo da cidade. Isto é, sugerimos afirmar que os textos produzidos trazem, sobretudo, os afetos como meios, veículos, dispositivos psicofísicos que colocam o corpo na cidade, que o faz ser também cidade, que o imbrica e o agencia como parte de um sistema complexo chamado cidade. Para o pesquisador, o afeto é como vetor fundamental à vivência e prática da cidade, como vetor de análise e discussão sobre os espaços transformados em objetos de estudo. O afeto, seja ele qual for, parece-nos nunca afastar o corpo do espaço vivido, praticado, mas, pelo contrário, o coloca como parte inexorável de uma relação, de um agenciamento, de um fluxo citadino ou fundamento da própria experiência urbana. Fazer dos afetos categoria de análise dos fenômenos observados nos estudos da cidade, portanto, parece-nos não somente ser um mergulho na vida subjetiva das cidades, mas, sobretudo, é debruçar-se sobre um conjunto heterogêneo de forças estruturantes de um jogo político que se dá através dos afetos.[5]

Apesar de a discussão sobre os afetos na cidade ou ainda sobre as questões em torno das subjetividades e sua produção ser muitas vezes subjugada a um lado “outro” dentro de um modo hegemônico de pensar o campo de debates do urbanismo, sabemos que a discussão conceitual sobre o afeto não é de hoje e é vasta dentro de um rastro intelectual muitas vezes inaudito ou ainda silenciado por um modo de pensar cartesiano que opôs os afetos à razão, à ciência das luzes, do progresso. Na direção de uma elaboração teórica que atualiza, ao campo da arquitetura e do urbanismo, os conceitos de subjetividade, corpo, arte e cidade, a partir da leitura deleuziana sobre a ética e a ciência dos afetos em Bento de

[5] Lembramos que a própria noção de política em Hobbes, no século XVI, recuperada contemporaneamente por Vladimir Safatle (2015) ao propor a compreensão de uma teoria da transformação dos corpos políticos, individuais e coletivos, no sentido de um “circuito de afetos”, já antecipa a relação entre os afetos como cerne da questão: a estreita relação entre o medo e a esperança para configuração de um poder absoluto.

Espinosa,[6] os textos de Pasqualino Magnavita (2015) ganham relevo no recorte observado.

Na “sociedade do controle” denunciada por Deleuze (2013), recordada por Magnavita como aquela em que os afetos são controlados sobretudo pelos dispositivos midiáticos e transformados em mercadoria, em capital subjetivo e cultural, é pela atenção aos afetos pelas atividades criativas, em suas práticas projetivas e compreensão filosófica sobre a própria prática, que será possível perceber que os meios à resistência passam pela criação de novos perceptos e afetos. As narrações de experiências na cidade e as discussões teóricas por elas suscitadas, portanto, recuperam a potência do afetar-se não enquanto “fraqueza” ou perturbação corporal, mas como *modus operandi* do corpo na própria construção – criativa, imaginativa e ainda de resistência – de entendimento de mundo.[7] O afeto é como a unidade que nos coloca em relação, a partir da qual estabelecemos singularmente a existência diante e junto ao outro – um arrebatamento, uma desestabilização sensível a partir

[6] Não esquecer que Espinosa, já no século XVII, listou e definiu os afetos: alegria, tristeza, admiração, desprezo, amor, ódio, atração, aversão, adoração, escárnio, esperança, medo, segurança, desespero, gáudio, decepção, comisseração, reconhecimento, indignação, consideração, desconsideração, inveja, misericórdia, satisfação, humildade, arrependimento, soberba, rebaixamento, glória, vergonha, saudade, emulação, agradecimento, vingança, crueldade, temor, audácia, covardia, pavor, cortesia, ambição, gula, embriaguez, avareza, luxúria e também o próprio desejo de existir (*conatus*).

[7] É interessante perceber que o afetar-se em Espinosa tem relação com a naturalização da paixão, ou do entregar-se ao mundo, como parte das condições da existência humana. A “inovação” de seu pensamento “maldito” no século XVII consiste justamente em romper com a concepção de que a paixão estaria vinculada a uma experiência meramente passiva, mas, pelo contrário, a abertura ao que “aí está e é” configuraria a própria possibilidade de movimentação e reestruturação constante do corpo. Nesse sentido exploratório das relações entre a experiência na cidade e a dinâmica dos afetos em Espinosa, ver a dissertação de Ramon Martins da Silva (2017) realizada também dentro do Laboratório Urbano, *Do caminhar que imagina, do imaginar que constrói: a potência da imaginação na construção de cotidianos urbanos*.

de um encontro, uma desterritorialização que produz novos estados de corpo, outras configurações possíveis.

Nesse mesmo sentido, atentas igualmente às relações entre corpo e cidade, as noções de “corpografia”, “incorporação”, “ressonância” e “ambientes de existência”, que extrapolam o recorte da produção observada, [8] parecem também tomar o afeto, mesmo que de maneira não explícita, como cerne de um processo de coimplicação entre corpo e cidade. Tais noções, desenvolvidas a partir da reflexão sobre a narração da experiência urbana, teorizam e conceituam os processos de encontro do corpo com a cidade, encontros múltiplos que vão além de um “saber-mundo”: propõem o corpo fazedor de mundo.

A noção de corpografia se apresenta como

[...] um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta. (JACQUES, 2008)

Para além da inscrição da cidade no corpo, tomar os afetos como categoria analítica no campo do urbanismo nos parece trazer a compreensão de uma corpografia também como um experimento que cartografa a configuração das cidades a partir das relações entre os diferentes afetos. Como um desdobramento da discussão de corpografia, a incorporação – dinâmica processual comum às errâncias urbanas – é definida como ação ligada à materialidade física da cidade, entendida também como corpo, ou coletivo de

[8] Tais noções, para além do recorte observado, mas estando também diretamente relacionadas e reverberando indubitavelmente na produção posterior do Laboratório Urbano, são discutidas sobretudo nos respectivos textos: “corpografia” em Jacques (2008), Britto e Jacques (2008) e Britto (2013); “incorporação” em Jacques (2008, 2014); “ressonância” em Britto (2008); e “ambientes de existência” em Britto (2008).

corpos. A incorporação se dá, nessa relação entre corpos, quando corpo e cidade se configuram mutuamente mediante a experiência urbana: “[...] além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos.” (BRITTO; JACQUES, 2012, p. 144)

Nesses processos, uma corporeidade urbana outra se relaciona, no jogo dos afetos, com a corporeidade do errante e promove uma imanência, a contaminação mútua dessas diversas corporalidades. A incorporação é a relação do corpo com a ação, um engendramento da carne e da pedra. Essa relação entre carne e pedra, inerente ao agenciamento dos afetos e da própria experiência da cidade, parece-nos ser explorada por Britto (2008) como ressonância. Para Britto (2008), são “[...] as propriedades distintivas das coisas que estabelecem as suas condições de relacionamento com outras”, e a ressonância se define como o “grau de sucesso” desses procedimentos relacionais. Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como sínteses transitórias dos seus processos relacionais com outras em seu ambiente de existência, sendo, portanto, os diferentes estados de mundo sempre circunstanciais, mobilizando corpos de naturezas múltiplas em estados coevolutivos.

Assim, entende-se que as coisas existentes são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente, em estados de relacionamento que são criativos, pois continuamente agenciam (novas) estruturas e configurações. É pelos relacionamentos que se estabelecem ambientes de existência. Em conjunto, Britto e Jacques (2008) explicitam a formação desses ambientes de existência como um processo de codefinição entre o corpo e o ambiente em que esse corpo vive, cujo caráter criativo das suas relações e interações não permite pensar em mero ajuste adequatório, mas sim em coimplicação. Aqui, tem-se ambiente entendido como um conjunto de condições para as relações acontecerem, e a corporalidade é

entendida como síntese transitória desse processo contínuo e involuntário de relacionamento do corpo com seu espaço-tempo de existência.

Reconhecer a cidade como coletivo de corpos ou como um ambiente de existência do corpo, que tanto promove quanto está implicada nos processos interativos geradores de sentido, implica reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes. Os afetos como produtividades sensíveis a partir dos encontros do corpo com a cidade seriam, portanto, as possibilidades de incorporação, da cidade pelo corpo e do corpo pela cidade; enquanto os ambientes de existência seriam constituídos como os territórios dos afetos, os ambientes relacionais de encontros entre corporeidades de ordens distintas. É nessa direção, por fim, que estes breves apontamentos estabelecem possíveis formas para, a partir de um recorte sobre a produção do Laboratório Urbano, compreender-se o afeto como categoria de análise nos estudos sobre a cidade e a experiência urbana.

Eliana Rosa de Queiroz Barbosa

Ramon Martins

verbetes correlatos

corpografia; etnografia; experiência.

ana cron ismo

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteadado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

A recusa do anacronismo costuma ser um consenso entre historiadores. A regra é não projetar o presente no passado. Mas como podemos considerar os diferentes tempos que coexistem em cada época e, em particular, as sobrevivências – para falar como Aby Warburg – de uma determinada época que emergem em outras distintas, provocando um choque entre tempos heterogêneos? Não seria possível pensar por montagens sem “correr o risco” do anacronismo, ainda visto por muitos historiadores como esse enorme “pecado capital” a ser evitado, ou “o diabo da história”, como se

refere Georges Didi-Huberman, ao propor o uso do anacronismo de imagens – pensando a imagem como conceito ou gesto, e não somente como suporte iconográfico – como fundamental para o campo da história da arte. Didi-Huberman (2015, p. 42) insiste:

O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão [...]. É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos.

A consideração do anacronismo como possibilidade de compreensão temporal faz parte de um modo de pensar impuro, em movimento aparentemente caótico – ou de fato caótico, se pensarmos o caos simplesmente como uma forma de organização mais complexa – em que se podem perceber os diferentes tempos, como em sonhos ou memórias involuntárias.

Jacques Rancière (2011, p. 46) também retoma a questão no texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, em que escreve: “É a ideia mesma de anacronismo como erro quanto ao tempo que deve ser desconstruída”. Dessa forma podemos, então, ousar o risco do anacronismo para tentar, seguindo ainda Didi-Huberman (2015, p. 42), tornar mais complexa a narração histórica “na contradança das cronologias [lineares] e dos anacronismos”, ou seja, levando em consideração toda a complexidade temporal, com conhecimento de causa, em particular, através da prática de montagens de tempos heterogêneos.

Jamais se dirá suficientemente a que ponto o medo do anacronismo é bloqueador [...] a audácia de ser historiador, o que equivale, talvez, a assumir o risco do anacronismo (ou pelo menos, de certa dose de anacronismo), com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades. (LORAUX, 1992, p. 57)

A aceitação de uma “prática controlada” do anacronismo, conforme nos indica Nicole Loraux em seu texto “Elogio do anacronismo” (1992),[1] não pressupõe nem uma recusa do eucronismo – compreensão de um mesmo tempo – nem a prática de um anacronismo vulgar – projeção forçada de um tempo no outro. Trata-se de uma proposta de considerar a complexidade de tempos através das sobrevivências, das emergências e insurgências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham uma sobrevida em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo; ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera. A “memória involuntária”, como propõe Marcel Proust, é sempre anacrônica, assim como são os sonhos e o momento do despertar. Memórias, sem ser uma rememoração forçada, e sonhos, levando em consideração o despertar, são montagens de tempos e espaços distintos, uma mistura de tempos heterogêneos que podemos chamar de heterocronias.[2]

[1] Conferência de Nicole Loraux em São Paulo, no ciclo de conferências Tempo e História – Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro, coordenado pela Assessoria de Projetos Especiais da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, publicado em *Tempo e história*, em 1992. Depois, o texto foi publicado em nova versão, em francês, com o título: “Eloge de l’anachronisme en histoire”.

[2] Foucault (2003), em seu famoso texto sobre as heterotopias (“Outros espaços”, conferência para arquitetos em 1967), usa o termo, sem desenvolvê-lo, ao dizer que essas heterotopias estariam ligadas àquilo que poderia se chamar, “por pura simetria”, de “heterocronias”. Como as heterotopias nesse texto eram espaços outros isolados na malha urbana (como os cemitérios), poderíamos pensar que essas heterocronias para Foucault, “por pura simetria”, seriam tempos outros também isolados do tempo corrente, o que difere de nossa compreensão de uma coexistência impura de tempos heterogêneos. Marlon Salomon (2018, p. 15), organizador de um livro recente sobre o tema, buscou realizar um histórico do termo desde seu uso pelos biólogos: “Nos campos da biologia, paleontologia e geologia, para os quais o tempo havia se tornado fundamental no século XIX, o próprio processo evolutivo seria dessincronizado. Em 1930, voltando-se contra a lei biogenética de Ernst

Pensar por montagens seria atentar para heterocronias, respeitá-las ou, ainda, provocá-las. É esse choque de tempos heterogêneos que explicita uma coexistência temporal conflituosa, de temporalidades mais complexas ou impuras. Trata-se de quebrar a linearidade sequencial do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar por montagens o inevitável cruzamento, o choque entre tempos heterogêneos; ou ainda, como diz Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 99), trata-se da “lembrança do passado que desperta no presente o eco de um futuro perdido” e que, portanto, deixa de ser perdido, uma vez que pode ser atualizado no presente.

O desafio, portanto, é incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem ser solicitadas – nas narrativas históricas para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais. Como diz Didi-Huberman (2015, p. 17), “o passado nunca cessa de se reconfigurar”, trata-se de uma “construção da historicidade”, com toda a complexidade de temporalidades em disputa.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de *construção da historicidade*. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212, grifo nosso)

Em aula inaugural para seus estudantes, Giorgio Agamben (2009, p. 58) buscou responder às perguntas “O que é o contemporâneo?

Haeckel, segundo a qual a ontogenia recapitularia a filogenia, o biólogo inglês Gavin de Beer atribuía um novo sentido à noção de heterocronia, que havia sido cunhada por Haeckel em 1974.”

De que e de quem somos contemporâneos?” a partir de uma resposta dada por Roland Barthes: “O contemporâneo é o intempestivo”. Barthes, por sua vez, seguia Nietzsche em suas “considerações intempestivas”. Nas palavras de Agamben (2009, p. 58): “Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação”. E completa:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através deste *deslocamento* e deste *anacronismo*, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [3] (AGAMBEN, 2009, p. 58, grifo nosso)

Agamben (2009, p. 71) demonstra que só seria possível pensar a contemporaneidade a partir, precisamente, da pluralidade de tempos ou, como ele diz, “com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade”. Esse tempo “desomogêneo”, deslocado ou anacrônico, seria próximo do que chamamos de heterocronias, ou seja, montagens de tempos heterogêneos. Agamben (2009, p. 71) explica melhor: uma “interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear”. Trata-se, assim, de uma diferente relação com o tempo, não sincrônica e não linear, um tipo de diacronia baseada em dissociações e anacronismos, ou anacronias, como prefere Jacques

[3] Essa passagem de Agamben se assemelha muito ao que Rancière (2011, p. 47) escreve, diferenciando linhas de temporalidades: “Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo”.

Rancière (2011),[4] para tentar retirar a conotação negativa ainda atribuída por vários historiadores ao termo “anacronismo”. O mais interessante nessa compreensão do contemporâneo é, por um lado, a relação anacrônica entre diferentes tempos, tornando a história bem mais complexa; e, por outro, são as interrupções dissociativas, intempestivas, em sua narração, que fissuram qualquer tipo de cronologia mais linear.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a *intempestividade*, o *anacronismo* que nos permite apreender nosso tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 65, grifo nosso)

Ao seguir Agamben e Rancière, pode-se afirmar que, para ser verdadeiramente contemporâneo, é preciso ser anacrônico – “aquele que não coincide perfeitamente” com seu próprio tempo – ou, ainda, ser intempestivo. (AGAMBEN, 2009, p. 58) Para ser contemporâneo, seria preciso deixar que outros tempos emergjam no tempo presente – ou no estudo do passado, para os historiadores, ou do futuro, para os planejadores, arquitetos e urbanistas –, escapando da linearidade simplista ao misturar passado, presente e futuro,

[4] “Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saída do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida da ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade científica e mais preocupada com o que quer dizer ‘história’”. (RANCIÈRE, 2011, p. 49)

como nos sonhos. E, ao despertar destes, seria possível uma melhor compreensão de seu próprio tempo.

Trata-se do que Benjamin (2009, p. 504) chamou de imagem, que forma uma constelação: “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação.”[5]

*Este verbete foi retirado do *intermezzo* do livro *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. (JACQUES, 2020)

Paola Berenstein Jacques

verbetes correlatos

atlas; intervalo; fragmento; montagem.

[5] Tradução levemente modificada. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. (BENJAMIN, 2009, p. 504)



A reflexão realizada através da pesquisa chamada “Arquivo Laboratório Urbano”, que desde 2015 mobiliza e tensiona a produção intelectual e audiovisual do grupo, foi o ponto de partida para a construção do que se apresenta aqui como noção ampliada de arquivo e, mais especificamente, como o modo particular através do qual o Laboratório Urbano, ao longo dos seus 20 anos de existência, vem construindo, mobilizando e tensionando tanto seu próprio arquivo quanto essa noção ampliada de arquivo. Em um primeiro momento, procuramos estabelecer um diálogo com diferentes concepções de arquivo, provenientes de campos diversos, como a história, a psicanálise e a arte.

A partir dos anos 1980, processos de massificação da memória foram deflagrados como resposta sintomática pela consciência de uma ruptura com o passado, consequência da modernidade ocidental, postando questões sobre a história e a memória. Ao mapear esse processo, o historiador Nora (2008) argumenta que o Ocidente moderno desritualizado perdeu consecutivamente a

espontaneidade da memória enquanto habilidade de conviver com o passado no presente, passando a empregar uma noção de memória como dever e a instituição do arquivo como necessidade. Para Nora (2008), a figura do arquivo, então emergente, é um desses chamados “lugares de memória”, originados a partir dessa desritualização do mundo. Lugares de memória são, ao mesmo tempo, uma renúncia de memória espontânea e uma ilusão de eternidade.

Restos, destroços, ruínas da memória, arquivos são simultaneamente instrumentos básicos do trabalho do historiador e objetos simbólicos da memória, mediando essa relação ambígua entre memória e história. Isso nos leva atualmente a explorar criticamente a tríade memória-arquivo-história e a obsessão contemporânea pelo arquivo, exacerbada pelos avanços tecnológicos, que se mostram na aparente necessidade de conservação do que é presente e na preservação íntegra do passado, delegando ao arquivo a responsabilidade de recordar.

Uma década depois, nos anos 1990, Derrida (2001) reelabora a figura do arquivo como o lugar de autoridade, em sua reflexão seminal sobre as implicações psicanalíticas da problemática do arquivo como, simultaneamente, estocagem de impressões, censura e recalçamento.

Suas ideias foram esboçadas pela primeira vez na conferência “O conceito de arquivo: uma impressão freudiana” [1] e publicadas em forma de texto um ano depois, reformuladas e com um título diferente, em que assumia a centralidade da ideia de “Mal de arquivo”. Esse texto tornou-se uma referência na desconstrução do conceito de arquivo, em diálogo com seu contexto, marcado pela abertura de uma série de arquivos sobre o mal, os horrores da Shoah e tantos genocídios do século XX, que eram inacessíveis até

[1] Colóquio intitulado *Memory: The Question of Archives*, organizado pela Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie e de La Psychanalyse, pelo Freud Museum e pelo Courland Institute of Art.

então. Mobilizando alguns conceitos fundamentais da psicanálise freudiana em torno da memória e de processos de recalçamento, repressão, na economia psíquica, Derrida traz para a historiografia uma questão que denominou “mal de arquivo”, uma força interior ao arquivo que trabalha pela sua própria destruição, pelo apagamento de seus traços. É no ato de consignação, na criação do suporte exterior ao arquivo e na possibilidade de repetição que ele terá sua viabilidade. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a vida do arquivo através da repetição é também a sua morte.

Derrida (2001, p. 29) posiciona-se colocando em crise qualquer sonho de estabilidade em torno desse conceito: “o arquivamento tanto produz, quanto registra o evento”; “arquivo sempre foi um penhor do futuro”, “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”. (DERRIDA, 2001, p. 31) Apressa-se em deslocar a questão do arquivo do seu lugar comum, a memória, o retorno à origem, ao arcaico (*arkhé*), e coloca em cena uma visada necessariamente ético-política (e de futuro) para a noção de arquivo. *Arkhé* traz *logos* e *nomos*, lei-princípio, início-primeiro; lei que rege e governa; aponta também para um outro sentido, o de morada, casa dos arcontes, os magistrados superiores que detinham o poder político de elaborar e representar as leis. Nesse sentido, leva-nos tanto à passagem do privado (a casa, o familiar) ao público (a instituição) como também a esse lugar de autoridade do arconte – aquele que guarda os segredos do arquivo, que ordena suas séries e que, além de guardar, o interpreta; o gesto arquivista é criador.

A partir das formulações de Derrida, o tradutor, teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2014, 2019) elabora o conceito de “anarquivamento” através de movimentos da arte desde o final do século XIX e ao longo do século XX, que buscavam, segundo ele, desarquivar a história da arte. Essa história excessivamente comprometida com a razão esclarecida, a um só tempo colonialista, exploradora, homofóbica e feminicida, precisava abrir-se a outras

inscrições e interpretações. Artistas tornavam-se cada vez mais anarquivadores, anarquizadores dos arquivos, tema fundamental das vanguardas do século XX, que se seguiu no século XXI, tornando o arquivo seu tema e seu fazer: coletar, catar, (re)coleccionar, nas ruínas dos arquivos, quase como a célebre figura do trapeiro de Walter Benjamin (1994). Estavam interessados em explodir os arquivos que instituíram as identidades fixas, as fronteiras, as dicotomias, anarquizar/anarquivar para fazer aparecer a brecha, a injunção, a formação de compromisso, os silenciamentos, e então produzir outros tantos arquivos, vivos, outras memórias, trazendo outras vozes e imaginações.

Os autores mencionados apresentam uma série de paradoxos: por um lado, a compulsão arquivística contemporânea e, por outro, a relação ambígua entre arquivo e memória, arquivo (estático) e ação de arquivar e desarquivar (crítica e dinâmica), bem como arquivo e tempo ou temporalidades.[2] Introduzidas as tensões e ambivalências intrínsecas à questão da memória e à noção de arquivo, debruçamo-nos sobre o próprio arquivo do grupo, de modo a identificar e interpretar a relação de sua produção com o tema “arquivo”, com o objetivo de alcançar a formulação de uma noção ampliada de arquivo que abarque as práticas do Laboratório Urbano.

Para tanto, mobilizamos os cadernos de resumo dos Seminários Internos do Laboratório Urbano de 2009 a 2020,[3] nos quais

[2] A crítica à noção de patrimonialização pressupõe o entendimento da materialidade da cidade como arquivo, um repositório cenográfico do passado, fixo, estável e imutável pelos processos de conservação e gestão espetacularizada do patrimônio. Em oposição, a noção de experiência urbana pressupõe a cidade como arquivo e repositório da experiência do corpo, aberto, mutável, em constante atualização. Ambos entendimentos de cidade como arquivo estão descritos nos referidos verbetes.

[3] Os Seminários Internos do Laboratório Urbano acontecem anualmente no segundo semestre letivo do ano (com exceção do ano de 2021). As atas reúnem resumos do estágio de desenvolvimento das pesquisas individuais e coletivas do grupo. As atas funcionam como um registro das atividades

constam os resumos das pesquisas individuais e coletivas desenvolvidas ao longo da existência do grupo. Ao percorrer os cadernos com foco em entender como o grupo vem concebendo e mobilizando arquivos, entendemos que o faz de forma dinâmica e com base na figura conceitual da Experiência,[4] a partir da deliberada mobilização de fragmentos em um jogo constante de temporalidades, bem como através das corporalidades, do corpo da cidade e do pesquisador.

[...] Olhar para esse arquivo onde se vê o futuro como uma produção cultural do presente, nos ensina olhar também para a cidade de Salvador e a rua Chile, que atualmente passa por transformações [...] construção de sínteses e imaginações entre o passado, o presente e o futuro. (SILVA, 2018, p. 43, grifo nosso)

Primeiro, a leitura dos cadernos nos sugere que a forma como o Laboratório Urbano mobiliza diferentes noções de arquivo é

de pesquisa do Laboratório Urbano. O registro digital se iniciou em 2009, como caderno de resumos com o título de “I Seminário de Articulação”. Os Seminários de Articulação e Seminários Internos também possuem registros audiovisuais, que guardam a memória dinâmica desses encontros e das discussões por eles tensionadas. A memória escrita, mais estática, está disponível em: http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?page_id=45.

[4] Corpo, experiência e narrativa são conceitos-tempos que chamamos de marcadores no contexto da pesquisa “Arquivo Laboratório Urbano” e foram levantados como norteadores da produção do grupo. Como síntese provisória do trabalho de pesquisa, a equipe da pesquisa propôs uma cronologia que situa no tempo a dominância desses marcadores nas discussões e preocupações do grupo. Assim, entende-se que “corpo” foi o marcador mais presente desde a criação até 2012. O marcador “experiência” passou a ser proeminente entre 2012 e 2014, período que coincide com a pesquisa “Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea”, do Programa de Apoio a Núcleos Emergentes (Pronem). “Narrativa” é o marcador que surgiu com a pesquisa Pronem e permanece proeminente na produção do grupo até os dias atuais. A reflexão completa sobre essa cronologia se encontra em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2020/08/SEMINARIO-INTERNO-2020-%E2%88%99-Edic%C3%A7%C3%A3o-Remota.pdf>.

através do reconhecimento, recolhimento e aproveitamento de um processo de fragmentação da experiência urbana, da cidade, de uma obra, de um tema, de um conjunto, através do recolhimento de imagens, textos, vídeos, experiências, relatos, narrações, enfim, do colecionamento contínuo de um conjunto de fragmentos, e dessa fragmentação – muitas vezes realizada em ação coletiva – chega-se à construção de um meta-arquivo. Em cada pesquisa, esse meta-arquivo é heterogêneo, composto por fragmentos-documentos, fragmentos-escritos, fragmentos-orais, fragmentos-imagens, entre outros. Na forma benjaminiana como se opera, a construção desse meta-arquivo é ato deliberadamente provocador e acumulador de vestígios: “[...] ao dar a ver parte desse *meta-arquivo* numa montagem que trouxe para a cena contemporânea provocadores *vestígios* para alimentar um campo de debates em torno da tensão moderno/popular”. (LIMA et al., 2017, p. 22, grifo nosso)

Esse meta-arquivo – em sua contínua produção – alimenta os diferentes campos através de montagens, portanto o acúmulo de vestígios dos mais variados é mobilizado pelas montagens, que dá novos usos a esses fragmentos no presente, tensionando temporalidades. Assim, esse arquivo pode ser pensado como uma mesa de montagem. Dispostos os elementos na tábua, papéis, cartazes, livros, fotografias, fragmentos de pedras de uma rua, documentos, projetos, livros, ruínas, futuros interditados, placas de trânsito, elementos catados em um gesto de recolher, guardar, coletar, relacionar:

[...] *constituir um arquivo, para dele selecionar os fragmentos a serem montados na mesa, de onde emergiriam sínteses parciais* [...] e ao mesmo tempo novos fragmentos a serem desmontados e remontados por outros leitores-montadores. Um *objeto inesgotável, instável, sempre aberto e em movimento, que extrapola sua condição física e passa a existir enquanto ação coletiva*, reunindo diferentes estudantes, especialistas, artistas e atores sociais em torno da construção de um saber heterogêneo sobre determinada situação urbana. (BARRETO, 2019, p. 43, grifo nosso)

Diante da mesa de montagem, olhamos para a composição do arquivista, uma síntese parcial, suas escolhas em dispor os elementos, classificá-los, mas não só isso – suas escolhas em recolhê-los. A experiência, o gesto arquivista, faz-se visível quando o conceito de arquivo se desestabiliza.

A prática de construção contínua de um meta-arquivo heterogêneo, particular ao modo de atuar do Laboratório Urbano, possui clara inspiração benjaminiana. Walter Benjamin (1995) tinha um projeto de historiografia calcado no colecionismo, cujo ato descontextualiza os objetos para inseri-los em novas ordens, que serão montadas a cada vez, por cada “tempo presente”; por outro lado, era inspirado na figura do catador, que se volta para o esquecido, o considerado inútil.

[...] realizada esta primeira *fragmentação* dos 18 textos recebidos, *destes fragmentos retirei palavras* que, de alguma maneira, no meu ponto de vista, sintetizavam as questões relevantes trazidas naqueles fragmentos de resumos [...] A *ideia metodológica da fragmentação de documentos*, com inspiração direta no modo de fazer pesquisa do ‘ficheiro’ Walter Benjamin. (LIMA, 2015, p. 13, grifo nosso)

Apoiando-se boa parte de sua trajetória na questão epistemológica da experiência urbana, “arquivo” no Laboratório Urbano pode ser entendido como corporalidade, referidos aqui tanto a cidade como corpo, quando o corpo que a percorre. Um arquivo pode ser pensado como um corpo que se movimenta, recolhendo, produzindo e atualizando memórias, como expresso no trecho a seguir: “[...] arquivos pessoais de moradores deste local, para então *produzir com estes moradores* outras imagens nos utilizando de diferentes práticas de deriva e da montagem/desmontagem/remontagem como metodologias.” (VIANA, 2020, p. 30, grifo nosso) Sob essa perspectiva, arquivo é um corpo qualquer que dança, canta, joga, caminha, atualiza o estar no mundo secular através de seus gestos, “corpo como uma mônada e irreduzível monumento de sua história”, como escreve Margareth Pereira (2000, p. 112).

Pensar o corpo como arquivo pressupõe entender o corpo como um repositório de experiências. Esse entendimento de arquivo-corpo está presente na noção de corpografia. Paola Jacques e Fabiana Britto, com a noção de corpografia (corpo + cartografia) urbana, apontam para o arquivo da memória urbana que está inscrita nos corpos que praticam a cidade. Involuntariamente, cada corpo, ao mesmo tempo que experimenta e lê na cidade as diversas possibilidades de interações, guarda impresso no seu corpo a cidade como ação perceptiva, e essa cidade sobrevive nele, uma certa ideia de incorporação e transformação permanente, um devir corpo da cidade, devir cidade do corpo.

Eliana Rosa de Queiroz Barbosa

Janaina Bechler

verbetes correlatos

cronologia; fragmento; gagueira; memória.

astú *cia*

A astúcia (*ruse*) não está estritamente relacionada ao fato de poder enganar a polícia a fim de escapar pelas ruelas que terminam em *cul-de-sac*, mas, se as conhecemos bem, há sempre uma janela que leva ao primeiro andar do edifício ao lado, que, por sua vez, tem um pátio com uma grande árvore fácil de escalar com vista para um outro pátio de um imóvel com um porão aberto que se comunica com os esgotos... Embora tudo isso surja de um conhecimento profundo e capilar dos lugares, continua sendo, no fim das contas, um saber aplicado. A astúcia que nos interessa, por outro lado, designa uma poética do habitar que emerge de um procedimento hábil nascido de um profundo conhecimento local (no sentido espacial-social-temporal), permitindo que os habitantes possam “desviar” as arquiteturas e os espaços urbanos, bem como inventar artifícios a fim de se apropriar e reinventar seu espaço.

As astúcias são conhecimentos práticos e táticos que identificam um conjunto de recursos importantes para viver e/ou sobreviver em um bairro, para aproveitar as oportunidades que este oferece e para enfrentar os obstáculos e os constrangimentos impostos pelo contexto. Dentro dos limites impostos pelos fatores físicos, temporais, econômicos e relacionais, são oferecidas oportunidades aos habitantes que não têm necessariamente o mesmo valor para todos.

Ouvindo pacientemente os habitantes e acompanhando-os em seus cotidianos, emerge, a cada vez e nos lugares mais diversos, uma multiplicidade de saberes, de competências e de astúcias que fundamentam o ato de viver um lugar. Esse conhecimento se adquire ao longo do tempo, através de uma convivência constante e um conhecimento aprofundado dos lugares e das interações que acontecem ali.

Usamos deliberadamente o conceito de tática associado à astúcia, que Michel de Certeau (1990) teorizou em *L'invention du quotidien* (A invenção do cotidiano). Para Certeau, o uso que os habitantes fazem da cidade, de seus espaços e de seus percursos possíveis constitui uma verdadeira “fabricação”, uma poética que, no entanto, está escondida, pois é obrigada a penetrar nos estreitos interstícios deixados livres pelo sistema de produção.

Nessa perspectiva, uma distinção é feita entre “estratégias” e “táticas”. Enquanto as primeiras se caracterizam, de fato, pelo tempo longo das políticas, as táticas só jogam no tempo curto da vida cotidiana, sobre as oportunidades que se apresentam e que devem ser aproveitadas na ocasião dada. Enquanto as estratégias são relacionadas às dimensões do poder, às políticas e às instituições que governam e pensam a cidade, aos conhecimentos que garantem sua gestão e seu planejamento, as táticas são a prerrogativa dos habitantes (mas também dos grupos não institucionalizados) e se baseiam em conhecimentos práticos adquiridos com a experiência.

Esta dupla face da cidade, a parte constituída de estratégias políticas, socioeconômicas e urbanas e a parte de táticas que organizam melhor a vida cotidiana, coexiste sempre na sua complementaridade, que pode ser conflituosa ou totalmente distanciada. Porém, essa complementaridade faz da cidade uma cidade habitada, e não somente uma cidade projetada. (BIASE, 2014) Poder apreender, dedicar-se, como fez Certeau (1990, p. 149, tradução nossa), às “pequenas práticas, singulares e plurais, que um sistema urbano deveria gerir ou suprimir e que, pelo contrário, sobrevivem à sua decomposição” permite compreender como a cidade é apropriada, vivida e transformada por seus cidadãos e entender como as pequenas lições podem também inspirar, em uma escala maior, as estratégias (e as políticas públicas) a longo prazo.

As astúcias nos mostram as atitudes e as capacidades dos habitantes de reconhecer, explorar ou inventar o que podemos chamar de potencialidades (*affordances*) do bairro: uma disponibilidade prática oferecida a uma dada atividade em um contexto determinado, que faz parte do projeto do espaço físico de maneira mais ou menos deliberada e consciente, deixando espaço à criatividade e à astúcia dos usuários. Assistimos, assim, à emergência de um “oportunismo metódico”, feito de experiência e de competências corporais, capaz de explorar os recursos do lugar e de aproveitar as oportunidades que se apresentam. (JOSEPH, 1997, p. 134)

Se os conhecimentos práticos podem ser acumulados e produzir uma competência estável sobre o bairro e suas possibilidades, as astúcias, ou conhecimentos táticos, são mais frágeis e variáveis, dependendo das contingências e da capacidade de reconhecer e aproveitar as oportunidades de sorte que não estarão garantidas e sempre disponíveis no futuro. Por vezes, trata-se de conhecimentos que não podem ser compartilhados com os outros, porque é precisamente sua invisibilidade, para a maioria, que lhes dá sentido, uma vez que alguns deles estão no limite da tolerância ou da legalidade.

Trata-se principalmente de ganhar tempo ou dinheiro (vendedores de jornais que vendem jornais sem precisarmos comprar também os extras; uma agência de correio onde não há fila; diversos atalhos no bairro; uma cantina mais barata que as outras; um estacionamento gratuito escondido; uma loja onde se compram frutas e legumes a preço reduzido porque são comprados no final da feira; ou lugares onde se colhem ervas aromáticas gratuitamente...). Em outros casos, trata-se de obter informações e produtos úteis à vida prática (um parque com *wi-fi* gratuito; caixas de correios cheias indicando os apartamentos provavelmente disponíveis; lojas onde se podem comprar alimentos específicos...), encontrar lugares onde se pode estar confortável e tranquilo ou se reunir com outras pessoas (um jardim secreto; uma biblioteca e uma sala de leitura onde há sempre espaço; a igreja com uma mesa de pingue-pongue acessível...), identificar lugares para se abrigar dos olhares dos outros, onde se possa esconder ou tomar uma posição ativa enquanto cidadão (lugares onde se pode dormir e se aquecer, onde se pode cuidar dos espaços verdes públicos sem autorização). As rotinas estão posicionadas no tipo de conhecimento prático, que é mais estabelecido e estável, enquanto que as ocasiões pontuais estão mais relacionadas à astúcia, efêmeras e imprevisíveis. (BIASE; BARTOLETTI, 2018)

A fragilidade desse conhecimento está relacionada à sua contingência – oportunidades imprevisíveis a serem aproveitadas rapidamente, passíveis de punição se forem contrárias às regras da vida comum; relacionadas a vantagens que só são tais se algumas apenas pessoas tiverem conhecimento delas; ou, finalmente, oportunidades que dependem da tolerância dos outros, o que pode falhar a qualquer momento.

Na vida cotidiana, para viver o melhor possível, usamos a cada dia, sem nos darmos conta, várias astúcias que nos permitem, graças à nossa experiência, reorganizar nosso hábitat (digital ou analógico) de acordo com os valores que constroem nosso

cotidiano. Esse conhecimento encontrado em várias escalas, da espacial à relacional, transforma a maneira de estar nos espaços, do passivo ao ativo, dos habitantes. A astúcia é uma habilidade construída, fabricada, pensada; um saber-fazer (*savoir-faire*), um truque para desviar dos obstáculos e encontrar uma poética, no sentido de Hölderlin e de Heidegger, do habitar. (BERQUE; BIASE; BONNIN, 2008, 2012) “O humano habita como poeta”, disseram eles. A astúcia urbana (*ruse urbaine*) faz parte desta ontologia do habitar heideggeriana que subverteu os dogmas do movimento moderno em arquitetura e urbanismo e que repropôs compreender as pessoas como habitantes, e não mais como usuárias do espaço. De fato, as astúcias demonstram diametralmente o inverso do que Le Corbusier invocou em sua Carta de Atenas. Uma cidade perfeita, sem as pessoas. As astúcias mostram, pelo contrário, que o espaço humano, aquele da nossa existência, é implantado além dos limites do objeto moderno. É uma estratificação geológico-cultural que permite ao homem a liberdade de inventar seu próprio espaço a cada dia e de gravá-lo *ad infinitum*. As pessoas habitam o espaço público, mesmo que ele seja cada vez mais projetado para circulação; elas vão além de qualquer obstáculo espacial que impeça qualquer apropriação para construir uma poética em que nem mesmo uma figueira nasceria.

*Verbete traduzido por Rafaela Lino Izeli.

Alessia de Biase

verbetes correlatos

cotidiano; prática; profanação.



1. Observar

O que se entende quando se diz “atlas”? Que imagens são mobilizadas quando nos defrontamos com essa palavra, cujos registros mais antigos remontam a pelo menos 3 mil anos? O que suas migrações através de tempos, espaços e usos nos permitem vislumbrar acerca desta tradição que, ocupando lugar central na cultura e ciência dos últimos cinco séculos, dá suporte e documenta o longo processo de expansão do conhecimento e do imaginário ocidental?[1] No limiar entre arte e ciência, esta maneira de operar o pensamento – através da imagem, do espaço e do movimento – configura mais do que um gênero editorial. Constitui-se como modo de pensar – uma “forma visual do saber, uma forma sábia do ver”, nas palavras de Georges Didi-Huberman (2013a, p. 11), “destinada a recolher, em imagens, a dispersão – mas também a secreta coerência do nosso mundo”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 86)

[1] Essa expansão, amparada pelo discurso civilizatório de raiz europeia, subjugou sistematicamente outras formas de vida – humanas e não humanas –, justificando sua dominação cultural, política e epistemológica – e em muitos casos seu extermínio – a partir do pensamento científico e racionalista.

No campo do pensamento urbanístico, os atlas são mais frequentemente mobilizados sob uma perspectiva histórica, principalmente voltada à morfologia urbana e aos processos de transformação socioespacial. Mas essas coleções de documentos, cartografias, representações e traduções gráficas de fenômenos urbanos nos permitem compreender também como o exercício da imaginação é lançado sobre as cidades, desde as características particulares de cada imagem até as relações transversais propostas editorialmente, por sua disposição lado a lado em cada lâmina ou pelo ordenamento sequencial que cria hierarquias, cortes e, sobretudo, percursos.

Dispositivo espacial de triagem da informação, o atlas assume-se como um espaço gráfico no qual se encontram reunidos e organizados, de acordo com uma lógica própria, um conjunto de dados visuais. Mas os atlas são também uma forma de visualizar e de pensar o conhecimento por meio do espaço: realizar um atlas é, potencialmente, organizar uma série de percursos em função de critérios (alfabéticos, geográficos, naturais, iconográficos) muito diferentes. (CASTRO, 2015, p. 44)

Os atlas reduzem o mundo, o corpo, o cosmos, ao tamanho de livros, oferecendo-os ao nosso manuseio. Convidam a um tipo de leitura que é também composição. Vocacionados à grande amplitude – temporal, temática, geográfica –, interessa-lhes menos a definição exaustiva dos objetos reunidos do que as relações que se podem encontrar entre eles. Os espaços vazios – as ausências – são, assim, imprescindíveis: viabilizam a ambição pela amplitude, ao passo que possibilitam as aberturas necessárias para que entre em ação a imaginação. Cada atlas se apresenta como espaço gráfico complexo e aberto, um labirinto composto por múltiplas entradas e percursos a serem explorados pelo leitor; espaços para colocar o pensamento em movimento através das mãos que passeiam entre suas páginas e da imaginação disparada por cada nova imagem que se desvela – sempre parcialmente – diante do olhar.

Observar criticamente a presença sobrevivente de sentidos, metáforas, práticas e saberes que se desdobram a partir da palavra

“atlas”, atravessados por diferentes contextos históricos, políticos e tecnológicos, pode nos ajudar a vislumbrar possibilidades de atualização desta prática que, se pensada apenas como tradição editorial vinculada ao impresso, parece anacrônica e decadente. Os três movimentos a seguir apresentam, de maneira sucinta, algumas das muitas faces desse objeto complexo e difícil de definir, mas que pode nos dizer muito sobre a necessidade humana (ou ocidental) de articular o inarticulável e as estratégias empreendidas para fazê-lo, entre os domínios da razão e da imaginação.

2. Suportar

Olhar os astros e as estrelas foi desde muito cedo uma forma de o homem perceber e determinar sua posição no mundo e no cosmos, e se orientar. Em uma carta celeste, encontramos uma representação do céu por meio de constelações antropomórficas e zoomórficas, em que figuras mitológicas desempenham papel central. [...] a antropomorfização do firmamento é uma tentativa de dominação, de apreensão do imponderável e desconhecido pela via da redução ao conhecido e ponderável. [...] A astrologia é uma forma de conhecer e dominar; a magia é uma racionalização. O procedimento de representação dessa concepção, sua transformação em imagem, é mais uma etapa, também ela central, para o processo de domínio, de tornar algo desconhecido e que foge ao controle dos homens em algo (mais) conhecido e menos incontrolável [...]. (WAIZBORT, 2015, p. 14)

A palavra “atlas”, em grego, significa “aquele que porta, ou suporta”. [2] Nomeia um ser de proporções monumentais que, após perder uma batalha contra os deuses do Olimpo, é condenado por

[2] “A palavra *atlas*, em grego, é formada pela combinação do a prostético (ou seja, da adjunção, no início de uma palavra, de um elemento não etimológico que não modifica o sentido da própria palavra) e de uma forma do verbo *tlao*, que significa ‘portar’, ‘suportar’. *Tlas* ou *atlas* é, portanto, no sentido literal, o *portante*, o *portador* por excelência.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 76)

Zeus a permanecer imóvel no ponto mais extremo do Ocidente, sustentando sobre seus ombros o peso da abóbada celeste. As narrativas mitológicas gregas foram alimentadas por histórias que navegavam entre povos asiáticos, ibéricos e norte-africanos ao redor do Mar Mediterrâneo. Para esses navegantes, o Oceano Atlântico se configurava como um imenso abismo, além do qual não existia mundo conhecido. Eternamente imobilizado pelo peso que carrega sobre seus ombros, Atlas observa as estrelas e o abismo do conhecimento e, através dessa contemplação sem fim, adquire grande conhecimento dos saberes astrológicos e de navegação. Constitui-se assim como farol para aqueles dispostos a enfrentar o desconhecido, iluminando aventuras exploratórias. O conjunto de polaridades que se forma a partir dessa imagem, como nota Didi-Huberman, conjuga extremo poder com extremo sofrimento, força com imobilidade, simbolizando simultaneamente o domínio e a impotência dos homens sobre o mundo.[3]

3. *Subir*

Li num livro sobre a história da pintura de paisagem que Petrarca foi o primeiro homem moderno, por ter sido pioneiro em escalar uma montanha pelo prazer da subida ou para ver o mundo de cima e afastar o horizonte. Ou para saber como se via o mundo sem ele, separado dele, como um espaço em que esse homem não se insere, do qual não participa. Parece mesmo haver uma certa coincidência entre a invenção da era moderna e esse ponto de vista elevado ou à distância, objetivo, como se prefere chamar; porque tudo que não é o homem moderno passa, então, a ser objeto. [...] como se belo fosse ver o mundo de longe, as coisas menores do que são quando estamos com elas. Como se belo fosse ver que tudo se apequena diante

[3] “Porque suporta o mundo inteiro, o Atlas é capaz de personificar o império dos homens sobre o universo. Mas, porque permanece imobilizado sob o peso da abóbada celeste, é igualmente capaz de personificar a impotência dos homens face ao determinismo dos astros”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 79)

desse sujeito, e que, assim diminuto, se apresenta para ele como amostra. É essa posição de sujeito que autoriza o homem a escrever enciclopédias e a fundar museus. (ZACCAGNINI, 2020)

No final do século XVI, o titã Atlas aparece pela primeira vez no frontispício de uma publicação.[4] A obra é dedicada ao príncipe Ferdinand di Medici, a quem seu organizador, Gerardus Mercator, justifica a escolha do nome: “Coloquei este homem Atlas, tão notável por sua erudição, por sua humanidade e por sua sabedoria, como o modelo que procuro imitar.” (CASTRO, 2008, p. 165, tradução nossa) Ao contrário do mito grego, no entanto, não há expressão de sofrimento na representação do titã, que segura uma pequena esfera entre as mãos, na qual marca o desenho de meridianos, enquanto outro globo repousa aos seus pés, marcada pelos contornos continentais. Livre do seu castigo e munido de instrumentos de conhecimento científico, o titã se apodera do mundo, reproduzindo-o como miniatura.

A publicação de Mercator não é a primeira do gênero, mas é responsável pela atribuição do nome que, a partir de então, passou a ser sinônimo desse tipo de publicação. Os atlas respondem ao crescente interesse da aristocracia e nobreza europeia por colecionar cartografias, plantas urbanas e paisagens. Mostrando cidades e paisagens normalmente a partir do alto, passam a apresentar aos seus possuidores não apenas a visualidade de mundos desconhecidos, mas também a possibilidade de possuí-los, colecioná-los e percorrê-los com a ponta dos dedos.

[4] Nomeada *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura* (Atlas ou Meditações cosmográficas sobre a criação do mundo e a forma da criação), a obra – pensada como uma cosmografia que explica toda a criação do mundo e descreve objetos celestiais, terrenos e marinhos, além da genealogia e história das nações – foi publicada em 1595, após quase 30 anos do início de sua organização pelo geógrafo, matemático, astrônomo, cosmógrafo, calígrafo, gravador e editor alemão radicado na Holanda, Gerardus Mercator. A coleção de mapas apresentada foi especialmente produzida para a publicação, que não era uma mera reunião e padronização de mapas existentes, como outras publicações da época.

Grandiosos atlas serviram como instrumento político de divulgação dos domínios imperiais e das cidades em formação nos Estados nacionais europeus. Sua organização atuava no sentido de reforçar conceitos de unidade territorial e de fundir as dimensões políticas com as espaciais, ajudando a consolidar o poder dos Estados sobre seus territórios. Nos séculos seguintes, com o avanço das expedições exploratórias e a especialização da ciência em disciplinas, os atlas ocupam lugar primordial como dispositivo para o acúmulo e divulgação dos novos conhecimentos. Explorar, conhecer, descrever, retratar, catalogar e divulgar informações sobre as mais variadas formas de vida, territórios, paisagens e culturas foram ferramentas poderosas no processo de dominação europeia sobre amplas regiões dos continentes americano e africano a partir do século XV – um duplo gesto de descobrir (no sentido do encontro com o desconhecido) e recobrir (no sentido da substituição do que é encontrado pela sua representação). Aos poucos, como num jogo de espelhos, o mundo passa a ser compreendido como representação que é conhecida através dos atlas.

Com a emergência de novas relações de produção, a explosão demográfica que se acentua a partir da segunda metade do século XVIII, a necessidade de controlar o crescimento populacional e os problemas decorrentes do seu adensamento nas cidades passam, então, a demandar novos mecanismos, voltados à ordenação dos fenômenos coletivos. A geometrização do espaço urbano busca garantir uma melhor higiene, bem como uma eficiente circulação de mercadorias e pessoas. As vistas, predominantes nas primeiras publicações do século XVI, dão lugar a cartografias de pontos de vista mais zenitais, marcando o surgimento das primeiras cartografias temáticas, com a espacialização de dados estatísticos – demográficos, econômicos, médicos, culturais e sociais – sobre o território. Difunde-se, ao longo do tempo, a concepção de uma “planta geométrica da cidade”, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os

seus habitantes e visitantes, seja – principalmente – para os que a estudam e gerenciam.

4. Saltar

[...] o atlas, sob uma aparência utilitária e inofensiva, bem poderia revelar-se, para quem olha com atenção, um objeto dúplice, perigoso ou mesmo explosivo, ainda que inesgotavelmente generoso. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 11)

É preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a simples imagem do discurso que o pronuncia e que o julga. [...] quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume um risco de morte para o sujeito do saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 185-186)

O avanço dos meios técnicos de reprodução da imagem e o advento da fotografia no século XIX fizeram com que atlas de toda natureza – geográfica, urbana, antropológica, anatômica – se proliferassem como nunca, causando o que Didi-Huberman (2013a, p. 178) chama de “explosão da apresentabilidade do saber” – no sentido da sua proliferação, mas também da sua desestabilização. Um atlas, observa Didi-Huberman (2013a, p. 174), “não se limita jamais a ilustrar um saber: constrói-o e, por vezes, chega a desconstruí-lo”. Vilém Flusser faz uma associação semelhante em um curto e não publicado texto, intitulado “Meu atlas”. Segundo Flusser (2012, p. 1), no final do século XIX, torna-se insustentável a separação entre ciência e arte, e os atlas “explodem em várias direções inesperadas, todas elas problematizadoras da faculdade humana de representar o mundo”. Ao promoverem maior domínio sobre a leitura e elaboração de códigos visuais, os atlas possibilitam os primeiros passos na direção do que Flusser (2012) chama de uma “nova cultura de imagens”: um uso crítico, inventivo e novo da imagem, e não mais a sua tentativa de controle, pela explicação escrita – racional, lógica – do que é imaginado. As frestas criadas por essa explosão permitem

entrever o potencial imaginativo e intuitivo que muitas vezes se esconde sob o denso manto de objetividade e racionalidade que domina o pensamento científico.

O historiador da arte alemão Aby Warburg empreendeu, através de sua obra, um enorme esforço teórico-metodológico contra as fronteiras disciplinares que haviam se fortalecido como nunca no século XIX. Em seu *Bilderatlas* (atlas de imagens) *Mnemosyne* – aqui o titã Atlas aparece acompanhado pela deusa grega da memória –, montado entre 1924 e 1929, colocava imagens em movimento para compor painéis em que se teciam relações sempre provisórias e instáveis. Dedicou sua vida à observação atenta das fantasias humanas manifestadas pela arte, contrapondo os engessados esquemas estilístico-formais da história “oficial” da arte em sua época. Com a máxima de que “o bom Deus se esconde nos detalhes”, Warburg (1980, p. 601-602, tradução nossa) reunia pequenas pistas deixadas em forma de expressão pictórica – seja por cosmólogos ou cientistas, cartógrafos ou artistas – tentando tornar visíveis novas relações e problemas. Com seu método, criava aberturas, espaços intersticiais, através das polaridades que colocava em jogo por meio das suas montagens. Transitava, pois, nos intervalos, analisando a dinâmica complexa de forças que reside sob as formas transmitidas e transformadas através dos tempos.

Por estar situado entre a ciência e a arte, o modo de conhecimento dos atlas se constitui como “uma das formas mais pertinentes para pensar e questionar os itinerários do saber”. (CASTRO, 2015, p. 39) Um “[...] objeto tão paradoxal quanto necessário à ciência moderna, [...] acerca do qual nunca saberemos se é extrínseco ou intrínseco à mesma: uma forma de nomear a sua função primeira, que é ‘transpor as fronteiras’ do inteligível ao sensível!”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 175)

Segundo Jacques Rancière (2005, p. 12), a prática artística revela uma “dramaturgia do abismo originário do pensamento”; uma tentativa de articular o inarticulável que torna visíveis formas de

fazer e modos de pensar relações através do sensível. Como o titã grego diante do vasto e desconhecido oceano, os atlas nos permitem contemplar o abismo do pensamento e, mais do que isso, saltar em sua direção, arriscando-nos ao não saber. As aberturas criadas por esse salto nos possibilitam sondar aspectos mais sutis da experiência urbana, através das infindáveis camadas de memória, imaginação e desejo que compõem os monumentais enigmas que são as nossas cidades e de um tipo de pensamento movido mais pela curiosidade de conhecer e pelo gesto de partilhar do que pela necessidade de reconhecer e pela ação de dominar.

Os atlas inspiram a proposição de uma prática do conhecimento através da elaboração de formas-processo contínuas e abertas de experimentação crítica e imaginativa. São um modo de pensar a partir dos gestos de colecionar e de montar fragmentos, reunindo imagens de pensamento que, por meio das suas lacunas inerentes, abrem-se sempre a novas e inesgotáveis relações; uma prática que, se constituída em torno das ideias de movimento, inacabamento e acúmulo, pode criar um importante espaço de construção experimental, crítica e coletiva do conhecimento. Contrapondo-se a ideias convencionais do atlas enquanto instrumento para o ordenamento do pensamento e do urbanismo como prática que espelha modelos preconcebidos sobre os contextos específicos, tais atlas seriam compreendidos antes como meios, ou mesmo como pontos de partida.

[...] um instrumento para começar a conversar, provavelmente sem iniciativas ou referências importantes, mas a tarefa de completá-lo está, em certo sentido, em contínuo desenvolvimento e pensada para aqueles atores que poderão utilizá-lo como ferramenta de trabalho. (BIASE; ZANINI; CATTAPAN, 2018, p. 13, tradução nossa)

Os atlas podem constituir-se, dessa maneira, como suportes para ações, reuniões, conversas, reflexões, cruzamentos e aproximações das quais surgirão sempre novas e imprevistas ideias sobre o passado, o presente e o futuro das cidades. Podem ser um modo

de compreender os tempos que se sobrepõem e se acumulam na paisagem urbana e de buscar, através de uma atitude experimental e crítica, formas de ler e imaginar cada contexto urbano a partir das suas próprias contingências. Prescindindo de conclusões ou fechamentos, tais processos se apresentariam sempre parcialmente, como enigmas ou emaranhados de ideias, costurados com fios suficientemente folgados para que novas imagens sempre possam se atar em futuras tessituras.

Daniel Sabóia

verbetes correlatos

*arquivo; fragmento; imaginação;
intervalo; labirinto; montagem.*

brin cad eira

Quase todo gesto infantil significa uma ordem e um sinal em um meio para o qual só raramente homens geniais descortinam uma vista. (BENJAMIN, 2009, p. 116)

A potência ambivalente da criança está presente nos objetos que a rodeiam, nos seus brinquedos e brincadeiras. Didi-Huberman (2015, p. 140) exalta a loja de brinquedos como o espetáculo mágico desse “imenso *mundus* infantil”, a partir das suas “[...] formas bizarras e cores disparatadas, [...] onde o teto desaparecia sob uma florescência de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas, polaridades do brinquedo de luxo e do brinquedo do pobre”. Para Walter Benjamin (2009), historicamente, a construção do brincar pela criança dá-se inicialmente a partir dos restos dos materiais utilizados pelos adultos. Considerando suas diferentes origens, nos diversos lugares e tempos e suas simbologias, os brinquedos, que descendiam da indústria doméstica, passaram a ser aperfeiçoados em fábricas especializadas.

Assim como o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, assim também ocorrem com seus jogos. O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. Pois que senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos? E, embora reste a ela uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos. (BENJAMIN, 2009, p. 96)

Ao fazer uma classificação filosófica do brinquedo, Walter Benjamin escreve que, na segunda metade do século XIX, não havia nenhuma perspectiva de fazer valer o verdadeiro rosto da criança que brinca, num equívoco básico, que acreditava ser a brincadeira determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade: “A criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se pedreiro, quer esconder-se e tornar-se bandido”. (BENJAMIN, 2009, p. 93)

O brinquedo e o brincar traduzem, nos escritos benjaminianos, o relacionamento entre o adulto e a criança. Enquanto o brinquedo, ao longo da história, representaria a proposta pedagógica do educador, a brincadeira pode agir como resposta, confronto da criança com os resíduos, com a matéria (da e na cidade). É e nesta imprevisibilidade da sua reação, que não se dá exclusivamente numa relação de causalidade, que a criança preserva a sua autonomia e crítica.

Na segunda metade do século XIX, percebe-se como os brinquedos se tornaram maiores e foram perdendo aos poucos seus elementos discretos, minúsculos e sonhadores. Quanto mais a industrialização avançava, mais se tornavam estranhos às crianças. Afinal, parece que elas compreendiam melhor um objeto produzido por técnicas simplificadas do que um outro que se originava de um método

industrial complicado. Para Benjamin, essa falsa simplicidade dos brinquedos modernos subtrai a possibilidade de reconstruir o vínculo com o primitivo e com a questão da técnica e do material, na medida em que ela possa imaginar como esses brinquedos são feitos, numa relação viva com as suas coisas.

Em oposição a uma determinada pedagogia utilitarista, Benjamin defende a ideia de garantia da plenitude da infância. Vê nas crianças a possibilidade de serem e se mostrarem como futuros libertadores que não formam uma comunidade isolada, mas que fazem parte da sociedade e do povo. São indivíduos sociais que veem o mundo com os próprios olhos e que formam, ao longo do tempo, sua própria concepção de mundo. O “gesto adocicado”, que corresponde não à criança, mas às concepções distorcidas que se tem dela, contribui para a ideia de que elas vivem uma realidade tão alheia à do adulto que é preciso ser especialmente inventivo na produção de espaços, objetos, distração ou diversão voltados a elas.

Mas é num verdadeiro jogo de espacialidades e experimentações incompletas e complexas que a criança se encontra. Ela é *limiar* entre o real e o imaginário; entre sonhar e acordar; entre tempos lineares e emaranhados; entre discursos hegemônicos e transversais; entre funções preestabelecidas e práticas desordenadoras do espaço. A experiência do brincar não se baseia somente numa ideia de criação a partir do nada ou do algo dado. A relação da criança com o seu brinquedo também é conflituosa.

A maioria das crianças quer, sobretudo, *ver a alma*, alguns ao final de algum tempo de exercício, outros *imediatamente*. É a mais ou menos rápida invasão do desejo que torna o brinquedo mais ou menos longo. Não tenho coragem de culpar essa mania infantil: cérebro da criança, seus dedos e unhas ganham uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, vira seu brinquedo, arranha, sacode, bate contra as paredes, joga-o no chão. De vez em quando, ela faz com que o brinquedo recomece seus movimentos mecânicos, algumas vezes sem sentido inverso. A vida maravilhosa é interrompida. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141, grifo do autor)

Aí mora a malícia da criança que, segundo Didi-Huberman, tem ao seu favor a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico e até mesmo revolucionário. “Ela é tão eficiente na arte de fomentar situações (o jogo como relação) quanto na de tirar partido de suas máquinas favoritas (o jogo como objeto), a saber, os brinquedos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 139)

A brincadeira consiste numa atividade livre, incerta, improdutiva, governada por regras e caracterizada pela imaginação e pelo faz de conta. Atividade bastante consciente, mas fora da vida rotineira, que absorve a criança intensamente. Diferente do jogo, ela não se processa dentro de seus próprios limites de tempo e espaço de acordo com regras previamente fixas e de um modo ordenado. O lazer produtivo, justamente, surge como uma tentativa de introduzir a brincadeira para educar e desenvolver a criança, a partir do pressuposto de que brincar permite o estabelecimento de relações entre a criança, os bens culturais e a natureza, unificados pelo mundo espiritual. O brincar, nesse sentido, deixa de ser uma atividade livre e espontânea vinda da criança.

No interior de uma brincadeira, o seu sistema de regras é passível de transformação quando há liberdade de negociação. Nessa perspectiva, a brincadeira sempre é um espaço de conflito e decisão. A liberdade da atividade lúdica das crianças, seja através dos jogos, brinquedos ou brincadeiras, está em permitir que livremente possam, segundo os seus próprios desejos, compreender o “mundo real”, sem nunca negar seus desvios, e descobrir outros tantos mundos imaginários. O brincar não é só uma atividade individual vinculada ao desenvolvimento infantil, mas uma prática social que permanece e ao mesmo tempo se transforma a cada geração, intimamente vinculada aos processos sociais e de subjetivação.

[É que as crianças] sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses *produtos residuais* elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles,

estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, *um pequeno mundo inserido no grande*. Dever-se-ia ter sempre vista as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade – com tudo aquilo que é nela requisito e instrumento – encontre por si mesma o caminho até elas. (BENJAMIN, 2009, p. 57, grifo nosso)

Esse “pequeno mundo” criado pela criança não se configura somente como um escape, num descolamento do “grande mundo” adulto, e sim como um desvio; são coexistentes e indissociáveis. São espaços de práticas improváveis e de experimentações radicais dos jogos infantis, aqueles que não se sabe para que servem, muitas vezes de caráter efêmero, mas politicamente subversivos e pertencentes a histórias inimagináveis. Essa criação e produção de outros espaços-tempos só é possível graças ao conflito da criança com o adulto e com a matéria. Nesse pequeno mundo, a criança vive e dá ordens. São *gestos de autonomia* que contribuem para romper com a falsa ideia de um sujeito infante, mudo e do gesto adocicado e inocente infantil. O entendimento dessa coexistência entre mundos se dá não a partir da noção moderna e adulta de infância (do latim, *in*, “não”, e *fans, fantis*, do verbo *fari*, “falar”, “ter a faculdade da fala” – *infans, infantis*, “que não fala”), ou sob o peso da imagem da “esperança” ou de um vir-a-ser futuro útil, mas a partir da autonomia e liberdade.

Por isso, para subverter, perceber e criar os espaços das nossas cidades, para ler e contar nossas histórias, é preciso aprender – e aqui as crianças tanto nos ajudam – a olhar restos e vestígios, a escavar o tempo como escavam numa caixa de areia, tornando suas camadas de tempo vivas, mesmo quando ele tenha passado. Como costumam fazer desde que aprendem a falar, as crianças nos ensinam a olhar o mundo e perguntar, refazer perguntas, fazer perguntas absurdas, por vezes sem respostas. Para isso, precisamos

descobrir outros métodos para o nosso cientificismo: rabiscar papéis e paredes, brincar com o mundo, ser nuvem, montar, desmontar e remontar o brinquedo.

Como não ver, nessa situação exemplar, que duas temporalidades heterogêneas trabalham de concerto? Que a inflexão turbilhante da destruição (sacudir o brinquedo, batê-lo contra as paredes, jogá-lo no chão etc.) acompanha-se da inflexão estrutural de um autêntico desejo de *conhecimento* (experimentar o mecanismo, relançar o movimento em sentido inverso etc.)? Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso ver como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo*? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141, grifo do autor)

A necessidade da criança de brincar com o que a cerca e construir um outro mundo que incorpore as suas vivências, dando nova significação ao cotidiano e aos espaços, enfatiza sua sensibilidade criadora no mundo material. Na experiência da cidade, como a criação de uma possibilidade utópica de questionamento da realidade existente, ou o desejo de construir o seu próprio mundo, a brincadeira pode ser compreendida como uma experiência estética e, sobretudo, como uma atitude ética e política. A criança faz do mundo-brinquedo a sua própria brincadeira; faz o nada virar qualquer coisa e, mesmo depois de a brincadeira ter chegado ao fim, ela permanece como uma criação nova, uma memória guardada em cada um, possível de ser transmitida.

Igor Gonçalves Queiroz

verbetes correlatos

*caleidoscópio; cotidiano; criatividade; desvio; experiência;
fabulação; gagueira; imaginação; jogo; labirinto;
limiar; memória; prática; sujeito; tática; utopia.*

calei ópio dosc

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— *Me ajuda a olhar!*

(GALEANO, 2016, p. 15, grifo do autor)

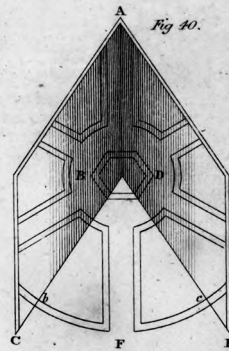
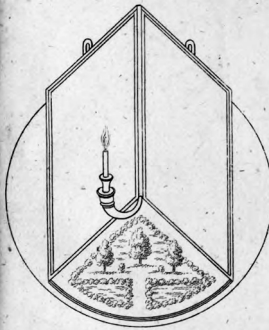
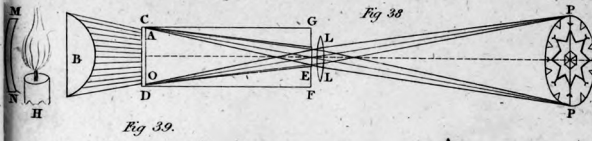
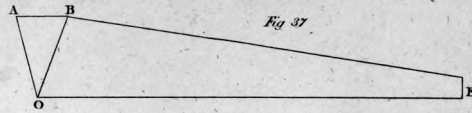
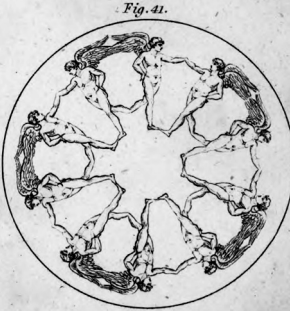
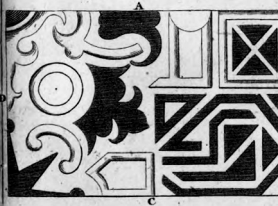


Fig. 42.



11.8.42. Eng'd by W. & A. Mason, Edin.

Engraved by W. Miller, Edin.

Figura 1. *A Treatise on the Kaleidoscope*

Fonte: David Brewster (1819).



caleidoscópica

Figura 2. *A Treatise on the Kaleidoscope*

Fonte: David Brewster (1819).

“A imagem desmonta a história.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131) Assim também a criança, através do seu gesto desenfreado, desmonta e quebra o brinquedo para entender o seu funcionamento, e com isso lança-se ao desejo e à intensidade de um saber sobre o mundo. “E nada além do necessário, para o saber, do que aceitar esse desafio”, alerta Walter Benjamin (1933 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 165). Tudo isso na “potência de colisão em que as coisas, os tempos são colocados em contato, ‘são telescopados’, diz Benjamin, e desagregam-se nesse mesmo contato” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127); e na potência de destruição, através da relação da criança com o seu brinquedo.

“Não teve o mundo dos brinquedos um papel fundador no desenvolvimento das ciências ópticas e, sobretudo, na chegada das ‘artes da luz e sombra’ que são a fotografia e o cinema?” (MANNONI, 1994 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141) Charles Baudelaire e Walter Benjamin interessaram-se justamente por essa potência criativa dos brinquedos infantis, a partir da provocação de que esses objetos não estariam reservados exclusivamente ao mundo infantil, mas pertenceriam à própria “infância da ciência”, aquilo que Baudelaire denominou “brinquedos científicos”: os caleidoscópios, estetoscópios, telescópios, microscópios ou outras lanternas mágicas, objetos que funcionam, tecnicamente, “brincando” a partir da relação entre lentes e espelhos, gerando visões de perto e de longe.

O caleidoscópio – do grego *Kalos* (belo) + *eidos* (imagem) + *skopein* (ver), “instrumento de ver o belo” – é brinquedo de adulto e de criança; objeto da infância da ciência. Um desses “brinquedos científicos” consiste num jogo de espelhos, formado por pecinhas coloridas em seu interior, compondo infinitas relações a partir das transformações que são acionadas pelos nossos gestos e pelo nosso olhar; instrumento de fazer ver, pensar, criar e (re)inventar o mundo sob diversas perspectivas: focos, borrões, fragmentos, totalidades, formas e cores.

O caleidoscópio, um brinquedo de estrutura simples, que toda criança já experimentou, nos mostra uma forma complexa de ver, de compor, de pensar, desmontando qualquer tipo de unidade, qualquer tipo de certeza fixa, sedentária ou sedimentada, e remontando, a partir da complexidade caleidoscópica, uma multiplicidade de outras possibilidades compositivas, de outros pontos de vista, e também, de outras formas de apreensão e outras maneiras de compreendermos a complexidade da cidade contemporânea. (JACQUES; DRUMMOND, 2015 apud JACQUES; BRITTO; DRUMMOND, 2015, p. 13)

Essa estrutura caleidoscópica não pode de forma alguma se deixar ser reduzida a um procedimento específico. O caleidoscópio, em Benjamin, é um paradigma, um modelo teórico. Ele surge, de forma significativa, no contexto onde é questionada a estrutura do tempo. Sob o ângulo da variedade cintilante de suas combinações, o caleidoscópio caracterizará, por exemplo, a modernidade segundo Benjamin. (DIDI-HUBERMAN, 2000 apud JACQUES; BRITTO; DRUMMOND, 2015, p. 26)

Essa brincadeira com o tempo e nas cidades, cujas peças são restos da história, dá-se numa espécie de jogo ao acaso. O caleidoscópio é, reafirmamos, um objeto de fazer pensar, “[...] é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados”. (DIDI-HUBERMAN, 2011 apud JACQUES; PEREIRA, 2018, p. 212) Quando manipulado a partir de gestos brincantes, na relação entre a criança e o seu brinquedo, entendemos que “[...] todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa desmontada e o tempo do conhecimento pela montagem”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141) Está, ainda, no intervalo de composição entre as pequenas peças do seu interior, imagens de fragilidade e potência como aquelas que sobrevivem, latentes, no curso de histórias aparentemente homogeneizadas.

Nunca houve uma época que não se sentisse ‘moderna’ no sentido excêntrico e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da

humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O ‘moderno’, porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio. (BENJAMIN, 2009, p. 587)

No caleidoscópio, a poeira de pequenos objetos continua errática, mas ela é fechada em uma caixa de truques, uma caixa inteligente, uma caixa para e de visibilidade. Lente ocular, vidro fosco, e pequenos espelhos habilmente dispostos dentro do tubo, transformam assim a disseminação do material – disseminação portanto reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto – em uma montagem de simetrias multiplicadas. Nesse momento, os agregados se tornam formas, estas ‘formas brilhantes variadas’ [...]. Mas, nessa mesma variedade, o espectador não pode se esquecer, balançando o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas se deve a sua disseminação e ao agregado como princípio construtivo, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio depende disso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos. (DIDI-HUBERMAN, 2000 apud JACQUES; BRITTO; DRUMMOND, 2015, p. 13)

Igor Gonçalves Queiroz

verbetes correlatos

brincadeira; criatividade; fabulação; fragmento; gagueira; imaginação; intervalo; jogo; labirinto; montagem; nebulosa.

con stel açã

O termo “constelação” emerge numa acepção epistemológico-crítica na filosofia de Walter Benjamin (1892-1940) e ocupa um lugar importante em sua obra, seja na primeira fase de seus escritos, com o texto “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, que abre a *Origem do drama trágico alemão* (2004b), publicado originalmente em 1925, sua tese de livre docência; seja nos textos finais, as notas para o *Passagens* (2006) – ou *Passagen-Werk*, escrito em 1927-1940 – e as “Teses sobre a história” (1989), escrito em 1940.

Por constelação, Benjamin designava a relação entre os componentes (as estrelas) de um conjunto (as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar), relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído.

A constelação é uma imagem na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que a liga a outra estrela, outro extremo

singular. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro – no centro da constelação sempre está o vazio. Essa imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata de imaginar um caminho ou a construção do pensamento – o que faz Benjamin no seu prólogo ao *Drama trágico* é apresentar um programa para a própria escrita.

Para o filósofo alemão, as ideias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas. As constelações são ferramentas de um método. Coisas são o análogo das estrelas, e coisas são fenômenos particulares. Como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Assim, o filósofo se vale dos conceitos. Para classificar os fenômenos, conceitos são mediadores. Conceitos concretizam ideias, posto que são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento.

No esforço da construção de um pensamento sobre o urbano com Walter Benjamin, muito embora não exclusivamente com ele, é necessária a meu argumento a estratégia benjaminiana segundo a qual os conceitos são construídos a partir dos extremos dos fenômenos – agrupando-nos para traçar distinções – a partir de suas diferenças, e não das homogeneidades. Logo, para ver e falar sobre o urbano, devo colocar sob a lente não apenas a forma da cidade, sua ordenação física e seus desdobramentos materiais num determinado território – ou ainda os planos para seu desenvolvimento –, mas também aquilo que historicamente excedeu sua forma, seja enquanto crescimento desordenado, suas franjas e periferias contrariando a ordem do desenho e do planejamento, como, ao mesmo tempo, a ação de seus habitantes, os conflitos, reivindicações, suas demandas por espaço, suas formas de vida.

Quando se trata de escrever sobre a espessura histórica de uma cidade ou de uma proposição urbanística, a constelação é uma estratégia de pensamento de grande valia: permite pensar por extremos, desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade

ou o vazio como algo incontornável no esforço do conceito. A constelação do urbano e o método que lhe corresponde podem ser estudados paradigmaticamente em relação a algumas áreas de pensamento (filosofias da história e da linguagem), a gêneros filosóficos e literários privilegiados por Benjamin (ensaio *versus* tratado, fragmento e citação, comentário e crítica) e a objetos urbanos específicos (entre os quais estão a passagem, os monumentos, as barricadas) compreendidos como teoria. Em carta a Buber, em fevereiro de 1927, Benjamin (2004a, p. 291) afirma que deseja apresentar a cidade “sob o fato de que nela, ‘todo fato já é teoria’, e abstendo-se de qualquer abstração dedutiva, de todo prognóstico e, dentro de certos limites, de todo julgamento também”.

Considerando o método de Benjamin no que diz respeito ao urbano, constata-se rapidamente que o problema da historicidade ocupa ali um lugar central. Segundo Molder (2010), a filosofia benjaminiana da história reposiciona a questão da origem: ao colocar a origem como um momento ou um instante originário, que se dá no fluxo da experiência atual para iluminar o passado e reciprocamente o presente, a origem é um fenômeno, aquele originário da história.

O conceito de origem ressurge na análise da forma-vida denominada “cidade”. Se a origem é sempre histórica, pois se dá num momento específico, num contexto determinado, aqui me interessa refletir sobre de que urbano é possível falar a partir da matriz do pensamento constelar de Benjamin?

“Cidades são campos de batalha”, Benjamin (2001, p. 165) escreveu ao comentar *O livro de leitura para habitantes de cidades*, de Brecht. Naquele “oceano de casas”, onde homens e mulheres citadinos experienciam múltiplas e contínuas interações sociais, dá-se o epicentro do conflito social que surge da tradicional relação entre propriedade, poder político e poder econômico. Uma cidade, não obstante ser o lugar da luta (individual e coletiva) pela existência e da disputa entre classes sociais, exige que os indivíduos adaptem seus atos e suas disposições de espírito à sucessão de encontros

casuais, habituais ou fortuitos. Viver num ambiente urbano implica a capacidade humana de construir laços, reconfigurar relações sociais e lidar com objetos e coisas em meio à vida cotidiana.

A cidade moderna, originariamente, decorreu dos processos de industrialização vigentes desde o século XVIII; por isso, chamamos de metrópole aquele território dominado pela técnica, no qual o capital se movimenta em meio a contradições.

Ora, para Benjamin, “origem” é uma categoria histórica, e não uma categoria lógica – é um determinado passado que revela o presente a si mesmo. Dessa forma, uma investigação começa quando o pesquisador demonstra que o fato que ele investiga pode revelar-se como um fenômeno de origem, algo autêntico – aquilo que se chama de selo de origem dos fenômenos, e sua descoberta será aquilo que traz à luz esse fenômeno –, seja através de experiências ou manifestações da consciência, possibilitando, contudo, o reconhecimento dos fenômenos que se relacionam em certas investigações. (BENJAMIN, 2011, p. 35)

[...] a origem, mesmo sendo uma categoria histórica, não tem nada a ver com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que é nascido, mas aquilo que está nascendo no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no fluxo do devir... em cada fenômeno de origem define-se a figura na qual uma idéia não cessa de confrontar-se no mundo histórico até que ela se torne, se encontre incluída na totalidade de sua história. Em consequência, a origem não emerge de fatos constatados, mas ela toca sua pré e pós história. (BENJAMIN, 2011, p. 44)

É preciso recolocar em pauta a relação cidade-política – e é dela exatamente que Benjamin nos falava em sua estratégia-método de pensar por fragmentos em outras filosofias, de antes e coetâneas a ele. Senão, vejamos.

A modernidade urbana europeia, desde os anos de 1750, marcada por grandes transformações sociais e perceptivas, tornou a questão da crítica e do conhecimento mais complexa.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

Ao falar de sua atualidade por meio da barbárie da guerra de 1914, bem como do que dela advém – pobreza, inflação, violência –, Benjamin expressava e radicalizava o sentimento moderno de exílio em seu próprio tempo, homogêneo e vazio, no qual se perdia progressivamente a capacidade de produzir experiências partilháveis, a capacidade real de comunicação numa sociedade que se esgarçava.

De acordo com Benjamin (2011), a quintessência de seu método é a apresentação. Método (*Weg*) é caminho indireto, é desvio (*Umweg*). Incansável, o pensamento começa sempre de novo e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. No “Prólogo” do *Drama trágico*, o autor define que cabe ao âmbito filosófico o exercício da busca da representação “da verdade da verdade”, em contraposição à sua antecipação num sistema, contra os sistemas filosóficos oitocentistas que tentavam “se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair ali”. (BENJAMIN, 2004b, p. 14) De acordo com o filósofo, ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, o pensamento toma fôlego: recebe, ao mesmo tempo, um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência de seu ritmo. (BENJAMIN, 2004b, p. 15) Tal é o sentido de seu pensamento constelar.

A proposta de Benjamin é construir uma constelação que ofereça, sem descrevê-la, a imagem da verdade, e o método a ser utilizado é o da apresentação.

método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar... Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os

farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 1030)

Tal apresentação exige a capacidade de perceber a verdade na forma produzida através da justaposição de elementos heterogêneos, que mostram o objeto de modo sempre novo. O movimento é comparado à construção do mosaico, no qual as imagens são produzidas a partir da justaposição de elementos isolados. A Benjamin interessa fazer ver que, nos mosaicos, quanto menor a relação dos fragmentos com a imagem resultante, maior será o valor de apresentação. Isto é, o valor da apresentação é inversamente proporcional à distância entre ela e os elementos que a compõem.

A imagem da constelação é elaborada no contexto de uma epistemologia proposta por Benjamin, em que o conceito, como afirma Eagleton (1993, p. 239), “[...] se funda não na ideia por trás do fenômeno como uma essência que o informa, mas, antes, na ideia como modo segundo o qual um objeto é configurado conceitualmente desde os seus elementos diversos, extremos e contraditórios”. Sua expectativa é de um materialismo da imanência no qual os menores objetos tragados pelo que chamamos civilização (a história dos vencidos, sempre ocultada) e relegados pela própria dinâmica dessa construção histórica da destruição (a flecha sempre apontada para frente, o progresso) pudessem revelar seus diversos aspectos, trazendo, junto com seu abandono, sua redenção. É uma imagem da história radicalmente negativa e, ao mesmo tempo, profana; que se alimenta das imagens do passado em busca da redenção da humanidade, e só essa humanidade redimida pode apropriar-se totalmente desse passado, conforme ressoa no conjunto das “Teses sobre a história”. Essa imagem pode, afinal, preencher uma função revolucionária: a de arrancar do esquecimento o mundo urbano ainda presente, mas camuflado sob as ruínas de edifícios ou em narrativas fraturadas, de falas cada vez menos proferidas.

O método da filosofia crítica benjaminiana, que formula conceitos estabelecendo um conjunto de correlações entre fenômenos, de modo a aproximá-los sem, contudo, reduzi-los a uma unidade identitária, pode ser resumido numa afirmação do autor: “fórmula: construção por disposição e reunião de fatos”. (BENJAMIN, 2006, p. 1033)

Com todo o risco de conduzir sua construção teórica a uma dificuldade irreduzível diante de seus objetos históricos, a Benjamin interessa chegar ao conceito por meio de uma montagem, isto é, aproximando fenômenos em suas heterogeneidades. Ora, é exatamente na cidade que se dá a diversidade incontornável dos fenômenos que a caracterizam, o que justifica o emprego do método benjaminiano. Trazida à cidade, a empiria que funda a filosofia de Benjamin faz justiça à multiplicidade dos sedimentos da experiência urbana – a imagem, o tempo, a ação, a política –, em que se cruzam natureza e comunidade humana, artefatos e corpos, de tal modo que só poderá ser uma configuração de extremos, historicamente específica. Uma constelação, afinal.

Rita Velloso

verbetes correlatos

caleidoscópio; cotidiano; montagem; nebulosa.



“Corpografia” é uma palavra composta cujo sentido extrapola o significado das suas duas partes: corpo e grafia. Não apenas porque a junção delas compõe uma terceira, outra e diferente em seus propósitos semânticos, mas porque o próprio gesto de composição dela expande o significado de cada termo, enunciando novos sentidos desse “composto”, conforme o contexto de justificação e uso que lhe situa.

É, portanto, uma palavra que pouco se presta a definições de dicionários e muito sugere como possibilidade de conceituação para ideias formuladas nos mais diversos campos disciplinares, cujos repertórios consolidados ao longo do tempo se mesclam às inquietações insurgentes do cotidiano que lhes atualiza oscilando os enfoques e expandindo os limiares das suas especificidades.[1]

[1] O termo “corpografia,” para designar um tipo de registro da cidade no corpo de seus habitantes, foi inicialmente sugerido pelo arquiteto urbanista Alain Guez, a partir da leitura do artigo “Éloge des errants l’art d’habiter la ville”, apresentado por Paola Berenstein Jacques no Colóquio Cerisy-la-Salle em setembro de 2006, publicado em Berque, Biase e Bonnin (2008). Desde 2007, a ideia vem ganhando novos contornos pela articulação do enfoque coevolutivo dos estudos sobre processos de coimplicação entre corpo e ambiente (BRITTO, 2008) com a crítica aos processos de espetacularização das

A suposta grafia conferida ao corpo pelo composto “corpografia” é obviamente uma força de expressão que terá o peso próprio do campo disciplinar que lhe reivindica o uso.

Há quem reivindique usar corpografia pesando a noção de marca (grafia) trazida no corpo como um desenho de corpo individual e distinto de outros pela sua forma aparente. Há quem pese a noção de desenho de movimento produzido pelo corpo como grafia resultante da sua ação. São enfoques sobre uma espacialidade corporal entendida como consequência dessa conjugação de termos.

Aqui, para nós, que nos atentamos para a vida na e da cidade e nos dedicamos a coextensões teóricas e metodológicas ainda pouco praticadas nos estudos urbanos e nas pesquisas em dança, o peso atribuído à palavra “corpografia” não está nas unidades dos seus componentes ou no composto que integram, mas está no modo como eles interagem nessa composição – que é sempre situada, contextual. O enfoque privilegiado pelas nossas abordagens está nas temporalidades que instauram os processos e são por eles instauradas (BRITTO, 2008), a partir das condições relacionais emergentes das circunstâncias em que se pronunciam as singularidades – ou coletividades – que estão interagindo.

Nossa proposição, por um lado, parte de concepções de corpo e ambiente como instâncias de um mesmo e único processo coevolutivo de continuidade da vida pela ininterrupta transformação das suas dinâmicas interativas e suas formas expressivas, cuja estabilidade oscila conforme os nexos de coerência instaurados a cada circunstância. Por outro, parte de concepções de cidade como construto-ativo, indutor de usos e instigador de desvios aos planejamentos urbanos que pretendem disciplinar os usos. Cidade entendida como um tipo de ambiente que se formula

cidades e o elogio à errância (JACQUES, 2012) e aos desvios como prática urbana, método de apreensão das cidades e categorias teóricas nos estudos da história do urbanismo, desenvolvidos respectivamente por Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques.

em coimplicação com tudo o que lhe concerne e se afirma como conjunto de condições para as interações ocorrerem constitui um “parâmetro de permanência”, como bem explica Jorge de Albuquerque Vieira (2006) acerca dos sistemas que se organizam como resposta interativa entre informação, energia e matéria submetidas à ação do tempo. Na interessante perspectiva da Teoria Geral dos Sistemas, o que permanece não é o que se mantém tal qual, mas o que continua a existir por força de contínua transformação.

A corpografia, assim, não enuncia uma definição unívoca, mas descreve uma condição de coimplicação: a de um corpo cuja própria corporalidade é continuamente elaborada a partir de suas interações com os ambientes que lhe concernem e são reciprocamente constituídos. O enfoque busca, portanto, eliminar hierarquias de determinância sempre alegadas pelas compreensões de ambiente como “lugar” a ser ocupado ou como regra absoluta de conduta a ser assimilada, reconhecendo-o como conjunto de condições para os processos se instaurarem.

Como todo processo, a corpografia se expressa como síntese transitória das coafetações entre corpo e seu mundo de referência e descreve, assim, um *modus operandi* de coimplicação intrínseco a todo corpo: cada um compõe sua corporalidade (se autografa) à medida que interage com seu contexto de existência (passado, presente e futuro), compondo-o reciprocamente.

Compreendida como forma de corpo dinâmica, essa noção de corpografia não se presta à sua inclinação verbal “corpografar”, pois não designa uma ação voluntária de algum sujeito sobre si ou sobre outros e, portanto, também recusa sua tradução como método das abordagens interessadas em moldar procedimentos generalizadores para sistematizar situações complexas. Do mesmo modo, a processualidade enfatizada na concepção de corpografia que formulamos ressalta a impertinência de pensá-la como uma qualidade distintiva de alguns entre outros, pois, nesta concepção, não há corpo que não expresse uma corpografia.

A denominação “corpografia urbana” não propõe adjetivar corpografias para tipificá-las, mas tão somente situa a reflexão sobre corporalidades – e suas respectivas performatividades[2] – no âmbito do ambiente urbano. “Corpografia urbana” designa e qualifica os processos de coafetação corpo/cidade[3] que são experimentados por meio da percepção corporal, entendida como ação do corpo, e não uma resultante dela. (NOË, 2004) Nossas experiências cotidianas como praticantes da cidade ou, mais amplamente falando, praticantes das disputas inerentes à constituição da esfera pública nos corporificam como “vetores” de continuidade da própria dinâmica que constitui corpos e cidades, movida pela oscilação de forças reiterativas ou disruptivas do *status quo*.

Essa noção processual de corpografia urbana nos parece relevante para o avanço de um pensamento crítico acerca das gestões e planejamentos de cidade cujo comprometimento com a lógica capitalística (de espetacularização das cidades) resulta no controle autoritário das condições participativas na vida pública e das expectativas de cidadania democrática plena.

Fabiana Dultra Britto

verbetes correlatos

cotidiano; deriva; dobra.

[2] A correlação entre corporalidade e performatividade foi desenvolvida por mim e Jussara Sobreira Setenta junto ao Grupo de Estudos Performatividades que integrou as atividades do Corpocidade 5, em 2016, e encontra-se resumida no capítulo “Performatividades” do livro *Gestos urbanos* (2017).

[3] Esse interesse temático embasa a proposta do encontro bienal Corpocidade (<http://www.corpocidade.dan.ufba.br>), idealizado por Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques, realizado desde 2008, em parceria entre os grupos de pesquisa Laboratório Coadaptativo (LabZat), do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança), e Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU), ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

coti- dia no

Pode haver algo como uma ‘arquitetura cotidiana semelhante à noção de ‘vida cotidiana’? [...] Talvez a melhor resposta seja dada por Jun, o turista japonês que aparece no filme *Mistery Train*, de Jim Jarmusch, de 1989. Jun fotografa apenas os interiores dos quartos de motel em que ele dorme durante sua turnê pelos Estados Unidos. Perguntado por que ele tira fotos desse tipo de material banal, mesmo trivial, ao invés das cidades, monumentos e paisagens que ele visita, ele responde que ele fotografa o que facilmente esqueceria: ‘essas outras coisas estão na minha memória. Os quartos de hotel e os aeroportos são as coisas que eu esquecerei.’[1] (TEYSSOT, 1995, p. 8-35, tradução nossa)

[1] “Can there be anything like an ‘everyday architecture’ similar to the notion of ‘everyday life’? [...] Perhaps the best answer is given by Jun, the Japanese tourist who appears in Jin Jarmusch’s 1989 film *Mistery Train*. Jun photographs only the interiors of the motel rooms in which he sleeps during his tour of the United States. Asked why he takes pictures of this kind of banal, even trivial, material, rather than the cities, monuments, and landscapes he visits, he answers that he photographs what he would easily forget: ‘those other things are in my memory. The hotel rooms and the airports are the things I will forget’.

Pensar o cotidiano enquanto conceito implica problematizar o que Walter Benjamin (1989) chamou de “o menos idealista dos objetos” – a grande cidade em sua tessitura, isto é, considerar a vida urbana nas metrópoles, tratando dos desdobramentos da vida diária causados por ações dos habitantes, e não somente pela forma durável de edifícios. Como afirma Bernard Tschumi (1994), “a arquitetura tanto é definida pelas ações que ela testemunha quanto pelo invólucro de suas paredes”.[2]

Investigarei na arquitetura o que justamente excede o artístico e, entretanto, reside no estético; por isso, parto de uma definição dada por Maurice Blanchot (1987, p. 17), para quem o cotidiano

[...] não está no lar, em nossas moradias; não está nos escritórios ou igrejas, menos ainda nas bibliotecas ou museus. Ele está na rua – se estiver em algum lugar. [...] A rua [...] tem o caráter paradoxal de ter mais importância que os lugares que ela conecta, mais realidade que as coisas que ela reflete.

A rua retira da obscuridade o que está escondido, torna público o que aconteceu em segredo fora dali – a rua deforma o acontecimento, dando à textura social a forma do cotidiano. Segundo Blanchot (1987, p. 13-15),

O cotidiano é o suspeito e o oblíquo que sempre escapa à definição da lei. [...] O cotidiano é uma categoria, uma utopia e uma ideia, sem a qual ninguém sabe como alcançar o que se esconde no presente ou o futuro a ser descoberto [...]. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante não tem verdade, não tem realidade ou segredo, mas talvez seja também o lugar de toda significação possível [...]. Ele é o desaparecido [...], isto é, [está] incluído numa visão panorâmica (genérica demais para captá-lo); mas, tratado de outro modo, o cotidiano é o que nunca vemos à primeira vista, apenas se olhamos de novo e mais uma vez, já o tendo visto desde sempre, na ilusão

[2] “[...] architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of it walls”.

que o constitui. [...] Não há como não perdê-lo se por meio dele buscamos conhecimento, dado que pertence a uma região em que nada há para conhecer; mesmo antes de toda e qualquer relação, ele já está dito, mesmo se permanece não formulado.

Um conceito de vida cotidiana designa uma tentativa: só pode descrever um território aberto e irregular, talvez inexato, mas necessário, pois somente sua delimitação permite explorar diferenças e particularidades que demarcam o uso dos espaços, dando aos lugares o que pode ser denominado seu relevo originário, isto é, o uso que se confirma num espectro de possibilidades funcionais e que deixa traços na superfície das formas. Com isso, então, o objeto deste trabalho não são os edifícios tomados exclusivamente em suas formas, mas em determinadas estratégias cotidianas de uso da arquitetura em âmbito urbano, as quais se revelam importantes para uma discussão da dupla recepção da obra arquitetônica, ou seja, recepção por meios táteis e por meios óticos.

Chamo a tal objeto “arquitetura urbana”, a qual, em suas raízes, designa uma particular experiência do espaço e do tempo que está além do olhar superficial, desenhada no modo de olhar “à segunda vista” de que falava Blanchot ao definir o cotidiano. É preciso desacelerar para perceber uma cidade em seus humores cambiáveis. Só assim se pode reparar nas árvores nuas sorvendo a luz nas manhãs ainda geladas de um começo de primavera, nos edifícios desabitados à margem de avenidas rápidas, parecendo ainda mais desolados sob o mormaço do verão, ou nas ruas se enchendo de gente e promessas com o nascer do dia. É quando a cidade dá-se como acontecimento, pondo em curso uma descrição fenomênica da vida urbana, que pressupõem encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos. À vida urbana, Henri Lefebvre chamava “morfologia sensível e social da cidade”:

A cidade depende também, e não menos essencialmente, das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e os grupos que compõem a sociedade (famílias, corpos organi-

zados, profissões e corporações, etc.) [...] Ela se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de ordem próxima (relações de indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a ordem distante, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado). Abstrata, formal, supra sensível e transcendente na aparência, não é concebida fora das ideologias. Comporta princípios morais e jurídicos. Esta ordem distante se projeta na realidade prático-sensível. Torna-se visível ao inscrever-se nela. Na ordem próxima, e através dessa ordem, ela persuade [...]. Ela se torna evidente através e na imediatez. A cidade é uma mediação entre as mediações. Contendo a ordem próxima, ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade; é o local de sua reprodução. Contida na ordem distante, ela se sustenta; encarna-a; projeta-a sobre um terreno, (o lugar) e sobre um plano, o plano da vida imediata; a cidade inscreve essa ordem, prescreve-a, escreve-a. (LEFEBVRE, 1968, p. 46-59)

A ordenação espaçotemporal da arquitetura urbana tanto é linear como circular: são os tempos históricos, assim como o ciclo das estações de um ano; é a memória inscrita nas paredes dos edifícios, mas também os seus futuros não realizados, movendo-se furtivos e subterraneamente nos porões dos lugares ou guardados nos relatos dos habitantes. A metrópole é um amálgama de objetos gestados na cultura que a abriga; é mais que um conjunto de redes de transporte, edifícios, parques, rios. É mais que suas políticas públicas de segurança, serviços de saúde, sua legislação para o uso da terra, seus programas de habitação coletiva: a cidade é um contexto de significação e uma estrutura suportando o corpo de seus habitantes. Nesse sentido, a experiência do ambiente urbano dá-se para o indivíduo como nível primeiro de sua realidade material e cotidiana, aquele em que ele pode testar e reagir às mudanças à sua volta.

Pensar o cotidiano implica afastar-se de noções caras à arquitetura, tais como forma e estilo, as quais denotam a prevalência de

um produto sobre o caráter de execução ou ocasionalidade[3] concernente às obras arquitetônicas. Processos, imperfeições e ocupação de edifícios traduzem a ideia de vida cotidiana que está em jogo neste trabalho. Nela, a forma arquitetônica pode ser qualquer, pois interessam os resíduos e os vestígios deixados por quem a utiliza e ocupa. Trata-se de compreender a cidade pelo avesso do que foi desenhado pelo urbanismo moderno, descrevendo-a através das práticas sociais que se revelam sob as superfícies de concreto, asfalto, vidro e aço. A cidade não é um sistema: é um arranjo mental e social, o arranjo, segundo Lefebvre (1968, p. 81), “da simultaneidade, da reunião, da contingência, do encontro (ou antes, dos encontros). É uma qualidade que nasce de quantidades (espaços, objetos, produtos)”. Isso é o que Benjamin (1989) dizia sobre fazer botânica no asfalto, o *modus operandi* do *flâneur*, que, mais que um simples caminhar, designa uma prática espacial urbana que é tentativa de examinar a cidade em detalhe de modo a encontrar seus segredos escondidos e rastrear suas histórias não de todo realizadas. Assim agirá também o teórico da arquitetura que assuma a tarefa de analisar a metrópole: somente um trabalho de detetive recolhe as imagens da cidade cunhada nos vestígios do cotidiano.

[3] Retomo aqui o sentido que Gadamer (1990) confere aos termos em sua hermenêutica da arte, referindo-se ao significado de uma obra que é determinado a partir da situação na qual esta se faça apresentar. Para o filósofo, execução é o que emerge da obra a cada novo encontro (cada ocasião) e que, entretanto, faz com que a obra seja sempre a mesma – a ocasião revela da obra o que lhe é próprio. “É a obra mesma aquela que pode responder a cada ocasião em virtude da sua capacidade de falar” (GADAMER, 1990, p. 592, tradução nossa). Gadamer (1996, p. 297, tradução nossa) se pergunta sobre o que é propriamente a execução e conclui: “como começa, acaba, quanto tempo dura, como alguém a alcança e como se chega ao final, permanecendo, não obstante, em algum lugar, e podendo voltar a surgir. Uma coisa assim não a perguntamos. Isso é o que aprendemos precisamente na energia de Aristóteles, esquecendo assim o perguntar. Certamente, é um ‘momento’, mas um momento que ninguém mede”.

A tais imagens, Siegfried Kracauer chamou de “expressões superficiais,” que, pertencendo à esfera do inconsciente, permitem ver a substância das coisas; e, de modo reverso, qualquer conhecimento das coisas passa a depender da interpretação dessas expressões em nível de superfície, também denominadas “imagens espaciais.” (KRACAUER, 1979, p. 75)

Interlocutor de Benjamin, Kracauer (1979 apud VELLOSO, 2007, p. 18) afirmava que as imagens espaciais são os sonhos da sociedade: “onde quer que os hieróglifos de qualquer imagem espacial sejam decifrados, ali se apresenta a base da realidade social”.[4] Assim, a compreensão da cidade depende diretamente da habilidade de decifrar as imagens de sonho que ela produz em suas contradições e contrastes, sua rudeza e esplendor, suas justaposições e simultaneidades.

Na desconsideração de tais imagens foi exatamente onde falhou o ideário do urbanismo funcionalista moderno, pelo qual, ainda que fundado sobre uma racionalidade organizadora e operacional, não foi possível quantificar e planejar minuciosamente uma cidade. Há na cidade um sem-número de experiências sendo vividas, múltiplas relações de poder e formas de resistência – para que tudo possa ser captado pela norma. Ao contrário, a vida no espaço urbanizado dá-se no tecido de seus paradoxos, espaços a uma só vez contínuos e fragmentados, dos quais se constitui nossa percepção. Para a arquitetura urbana, não há respostas simples, tampouco há significados únicos a serem ali depositados e retirados a bel-prazer de arquitetos, publicitários e planejadores. Vivemos a cidade constantemente pelo seu avesso, atravessando-a e sendo por ela atravessados, e isso é algo inquantificável. É um modo de

[4] Também diz Kracauer (1979 apud LEACH, 1999, p. 60) no texto sobre a agência de empregos: “Each typical space is brought into being by typical relationships that, without the distorting intervention of consciousness, express themselves on it. Everything that would otherwise be intentionally overlooked, contributes to its construction.”

experimental o espaço necessariamente indiferente à quantidade, cuja análise deve-se fazer de um ponto de vista das práticas espaciais socialmente consolidadas, jamais tomadas exclusivamente segundo seu desenho e forma.

A entrada do cotidiano no pensamento e na consciência contemporâneos deu-se através da literatura, com autores bem conhecidos: Balzac, Flaubert, Zola, Broch, Joyce. Entretanto, somente depois do colapso que representou, para todo o mundo, a Segunda Guerra Mundial, mais exatamente a partir dos anos 1970, a análise do cotidiano ganhou força no ambiente intelectual, em parte decorrente da incapacidade do capitalismo industrial em suas principais figuras (instituições políticas, poder corporativo, inovações tecnológicas, publicidade) de conferir maior liberdade à massa da população, vivendo sob as regras do sistema capitalista, em parte graças ao intenso debate acerca das liberdades civis em meados de 1968.

A atenção deslocou-se para a interação humana na microescala de ações das pessoas comuns; o foco das análises sociais voltou-se para a experiência qualitativa desse contingente de indivíduos comuns que formam a multidão sem nome ou rosto. Essa abordagem, crítica das concepções liberais de modernidade, concebe os movimentos históricos duradouros como práticas dinâmicas nas quais as pessoas comuns contribuem mais que as estruturas impessoais ou forças impostas pelo Estado ou por um mercado abstrato. O objetivo dos estudos do cotidiano, que utilizam ferramentas derivadas da antropologia social e cultural, é principalmente capturar a vida individual na rede complexa das questões sociais e políticas, reconstruindo e explicando as relações recíprocas entre ações e experiências individuais, por um lado, e a vida material, os processos e as instituições, por outro. O mundo cotidiano, pré-conceitual, demarca uma experiência cujo modo é subjetivo-relativo, conjugada “aos gestos repetidos, às histórias silenciosas e como que esquecidas dos homens, às realidades de longa duração cujo peso foi imenso e o ruído, imperceptível”. (BRAUDEL, 1997, p. 17)

A rigor, a expressão “vida cotidiana” surge do movimento de transformação das relações sociais a partir do século XVIII. Já naquela época, o conceito receberia alguns dos seus contornos atuais, sobretudo correlativamente aos espaços arquitetônicos, pois é também a partir desse mesmo século que podemos designar algo como uma arquitetura de interiores, isto é, desenho e configuração específicos para os lugares de moradia. Quando a esfera do privado emerge no Ocidente, denotando a separação dos âmbitos de vida social e privada, isso vem ao encontro da autonomia da vida familiar e do espaço doméstico como esfera da reprodução da existência. A vida social, ao contrário, passaria a significar a face pública da vida, isto é, a esfera dos espaços de produção das condições materiais de sobrevivência.

Trazer a categoria da vida cotidiana à análise da arquitetura urbana expõe o desencantamento do racionalismo e representa uma tentativa de pensar uma arquitetura capaz de resistir ao paradigma de consumo e conforto a qualquer preço, ou que possa dar conta de estratégias anônimas de apropriação espacial, precisamente aquelas que, como nos lembra Henri Lefebvre (1972, p. 22, tradução nossa), entregam ao cotidiano a obra inacabada, “a atividade criadora inerente a ele”, em que “há fissuras, mas não princípios; descontinuidades, mas não fins. Intervalos, mas sem atos nem acontecimentos propriamente ditos”. (LEFEBVRE, 1972, p. 19, tradução nossa)

Para Walter Benjamin e Henri Lefebvre, a experiência do cotidiano se oferece como problema; para ambos, essa é a forma da experiência vivida que mais diretamente envolve a habilidade para tornar as coisas estranhas. Considerada sob esse aspecto crucial, a vida cotidiana permite a Benjamin (a imagem dialética, o tempo do agora) e a Lefebvre (teoria dos momentos) formularem, cada um, sua teoria da experiência estética, a partir da configuração moderna do cotidiano esboçada no surrealismo, quais sejam, as justaposições surpreendentes e o resgate do cotidiano aos hábitos

convencionais. Em outras palavras, o cotidiano sobre o qual se debruçam esses autores é o da vida urbana experimentada em seu equívoco, ambiguidade e instabilidade.

A domesticidade produz modelos que agem de dupla maneira: como rascunhos de formas, prefigurações que expõem quanto do comportamento é governado pela convenção; ou como relações entre viver e viver ao redor, entre forma positiva e forma negativa. Ora, desempenhar tal análise da vida urbana significa lidar no domínio de uma “vaga racionalidade,” que é da ordem do mundo da vida, ou seja, na vida real com suas existências e contradições, sua comunicação difícil e distorcida. A ideia de uma “razão da vida real” fundou duas teorias filosóficas que devem ser lembradas aqui.

Em primeiro lugar, o conceito fenomenológico de *Lebenswelt* (mundo da vida), em que a racionalidade se dá de modo difuso, a que Edmund Husserl chamou verdade cotidiana, isto é, verdade prática e situacional, relativa, “mas exata no que a práxis demanda.”[5] Qualquer experiência desenrolada no cotidiano pressupõe um horizonte, ou seja, o conjunto das expectativas que cada usuário traz consigo, aquilo que, no conhecimento individual temático, é percebido ou antecipado atematicamente. Toda experiência tem a estrutura do horizonte, na medida em que é determinada por um saber prévio, de novos conteúdos que ainda não chegaram a ser dados tematicamente. O horizonte é um conhecimento prévio não totalmente determinado quanto a seu conteúdo, mas não totalmente vazio – um desconhecimento que é, ao mesmo tempo, um modo de conhecimento.

[5] Os seguintes textos de Husserl fundamentam minha abordagem: *Philosophy in the Crisis of European Mankind* (1935), *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (1970), *L'origine de la Géométrie* (1962), *The Life-World and the World of Science*, de 1937 (1970) e *Objectivity and the world of experience*, de 1936 (1970).

Que sentido pode ter o conceito husserliano de “horizonte” [6] no contexto da paisagem urbana? O mundo da vida é um conceito desenvolvido para abarcar o horizonte de compreensão do cotidiano. Ao considerar a vida cotidiana como *medium* da experiência arquitetônica, é possível estabelecer como hipótese um paralelo entre a forma do hábito em Walter Benjamin e aquela que nos apresenta a fenomenologia de Husserl, na qual o hábito está sempre vinculado ao mundo da vida, demarcando o terreno das ações humanas. O hábito pode ser pensado, em Husserl, como elemento em que se estabelece a referência espacial, antecedendo a reflexão.

Husserl considera o cotidiano para além da noção de que a vida cotidiana esgota-se na rotina administrada de indivíduos frágeis, sempre dominados pela experiência inescapável da repetição, uma vez que é ele ao mesmo tempo prático e simbólico, real, mas também imaginário e, por isso, evidente e contraditório. É próximo e distante, mas jamais direto; pelo contrário, revela-se precário e opaco. É preciso tomar a vida cotidiana de modo a transpor suas hierarquias e formas de controle e, assim, avançar através da opacidade. Se cada momento da experiência de um lugar arquitetônico resultar em apreensões diversas, articuladas entre si, seja pela reversão ou confirmação das expectativas, a recepção desses lugares no mundo da vida pode se tornar fértil e não somente repetitiva. Cada momento de experimentação dos espaços, desde que articulados, pode criar uma combinação intrínseca de perspectivas diferenciadas, seja de horizontes de memórias, de modificações presentes ou de futuras expectativas.

O mundo da vida é um conjunto de fenômenos linguísticos, de padrões discursivos e de instituições sociais, tudo isso aliado a uma frouxa mas onipresente regulação dos comportamentos.

[6] “[...] with the concept of ‘horizon’ borrowed from the perceptual experience of a landscape, what kind of ‘horizon’ would ‘Times Square’/or similar urban ‘landscapes’ then provide?”. (MADSEN, 2002 apud VELLOSO, 2007, p. 21) Benjamin esteve bem próximo de Husserl em Freiburg.

As instituições operam em estruturas físicas, edifícios e outras configurações de ambientes construídos.[7] Todavia, considerar a arquitetura não como espetáculo ou vertigem de profusão de imagens, e sim como lugar da acomodação do olhar e do corpo pela familiaridade adquirida implica atribuir à obra a tarefa de indagar o usuário, expô-lo ao impasse de não saber como proceder, mas querer desvendar. A razão da arquitetura está, então, na sua imediatez, sua capacidade para articular a vida em sua circunstância. (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p. 20)

No que concerne à arquitetura da cidade grande e moderna, escrever sua história de um ponto de vista do cotidiano exige fazer a crítica da quantificação das coisas configurada nos ideais racionalistas da planificação e da tipologia, conceitos estes que tomaram o lugar da experiência concreta. Implícita na ideia funcionalista de que o arquiteto é o único habilitado a prever o uso de um edifício está a presença de um usuário controlável e passivo, incapaz de transformar o uso, o espaço e a sua significação para a própria vida.

A arquitetura funcionalista produziu um tipo de espaço que é justamente o resultado do raciocínio que se abstrai do mundo e da vida cotidianos. Tal raciocínio, afeito ao mundo técnico-científico, explica-se também para o planejamento dos espaços tal como foi concebido sob a rubrica do movimento moderno. O arquiteto do movimento moderno, para seus desenhos, apropriou-se de modelos reducionistas de experiências, que não raro implicavam uma formalização da realidade, uma quantificação das coisas, o que ocupava o lugar da experiência concreta – separando coisas do seu entorno vital, no qual o conhecimento é de caráter pessoal e vem dado na experiência cotidiana. O resultado desse procedimento – cuja vigência fica estabelecida –, pelo menos teoricamente

[7] Lembrar a epígrafe de Leach (2002, p. V), dedicada à memória do 11 de setembro de 2001: “the potential of architecture to convey a level of symbolic meaning beyond the materiality of its fabric”.

no ideário arquitetônico a partir da redação da Carta de Atenas, é bem conhecido. O texto que se segue é evidentemente uma resposta àquela declaração de princípios da arquitetura moderna:

[...] à nossa frente, como um espetáculo, [...] os elementos da vida social e do urbano, dissociados, inertes. [...] Eis uma vida cotidiana bem decupada em fragmentos: trabalho, transportes, vida privada, lazeres. A separação analítica os isolou como ingredientes e elementos químicos, como matérias brutas, quando na verdade resultam de uma longa história e implicam uma apropriação de materialidade. Ainda não acabou. Eis o Ser humano desmembrado, dissociado. Eis os sentidos, o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, uns atrofiados, outros hipertrofiados. (LEFEBVRE, 1968, p. 97)

cotidiano

Ora, a matéria da arquitetura urbana – a cidade vivida cotidianamente, como nos recordou Lefebvre – não é uma linguagem, mas uma prática. De um ponto de vista fenomenológico, isso significa que ela deve ser compreendida na circunstância que rodeia o sujeito (*Umwelt*), captada no horizonte de sua ação (horizonte é uma totalidade percebida de modo não explícito, pressuposta, mesmo quando não tematizada – e que, não obstante, condiciona e determina o sentido de cada coisa nela demarcada; horizonte é demarcação de possibilidades). O mundo da vida, posto em relação com qualquer atividade do homem, atua como suporte subjetivo de toda objetividade.

Se “o mundo da vida é uma sedimentação histórica produzida pelos homens enquanto pessoas e assumida pela subjetividade individual” (GÓMEZ-HERAS, 1989, p. 249, tradução nossa), pautar novamente o cotidiano implica assumir que a cidade experimentada não pode ser descrita em sua totalidade nos termos dos urbanistas e dos planejadores, tampouco nos termos dos geógrafos. Ninguém tem, para dizer as palavras de Lefebvre (1968, p. 107), “os poderes de um taumaturgo”. Antes, a cidade é um conjunto de relações sociais; portanto, deve ser analisada como um ponto nevralgico da experiência intersubjetiva, como o local híbrido e heterogêneo

da representação de um si e de outrem. Nenhum profissional cria as relações sociais:

Apenas a vida social (a práxis) na sua capacidade global possui tais poderes [...]. Os arquitetos parecem ter estabelecido e dogmatizado um conjunto de significações mal explicitado como tal e que aparece através de diversos vocábulos – ‘função’, ‘forma’, ‘estrutura’, ou antes, funcionalismo, formalismo, estruturalismo. Elaboram-no não a partir de significações percebidas e vividas por aqueles que habitam, mas a partir do fato de habitar, por eles interpretados. Esse conjunto é verbal e discursivo, [...] é grafismo e visualização. (LEFEBVRE, 1968, p. 109)

Para compreender o uso da arquitetura, é preciso mergulhar na conjunção do mundo da vida com o horizonte da cultura, o mundo da práxis; isto é, para responder à pergunta acerca de como usuários lidam com lugares, é preciso pensar nos grupos de habitantes que modelam o espaço urbano com seus modos de viver – em nível das relações imediatas, pessoais e interpessoais (família, vizinhança, profissão, corporações, divisão do trabalho entre as profissões). Tais comunidades urbanas efetivam os processos que constroem uma cidade, nela se introduzindo, dela se apropriando, inventando e atribuindo a si novos ritmos. São esses habitantes urbanos que

inovam no modo de viver, de ter uma família; [...] essas transformações da vida cotidiana modificaram a realidade urbana, não sem tirar dela suas motivações. A cidade foi ao mesmo tempo o local e o meio, o teatro e a arena dessas interações complexas. (LEFEBVRE, 1968, p. 52)

Viver numa cidade envolve uma experiência das instituições sociais, das estruturas materiais, dos meios de transporte e comunicação; implica adquirir habilidades para interagir com os mais variados fenômenos, mover-se num mundo cada vez mais plástico e aprender a lidar com conflitos – significa a aquisição de consciência. Viver num ambiente urbano, em cidades que crescem e se transformam de modo extremamente rápido, onde milhões e milhões encontraram seu próprio mundo da vida, que é radicalmente diferente

das gerações que os precederam, é trafegar entre a tradição e o horizonte posto por seus novos hábitats, suas novas situações.

Se releio o pequeno trecho de Georges Teyssot que serve de epígrafe a este texto, penso em como a representação das coisas que preenchem o espaço humano por meio de um aparato pode produzir inesperadamente uma intensificação da experiência arquitetônica. Naquele caso, a câmera se incumbiria de dar relevo ao que ficou mergulhado na inconsciência – na penumbra do momento vivido. O aparato fotográfico permite guardar o avesso da experiência, como se a memória, graças à câmera, pudesse expor suas camadas. Aquilo de que você se lembra sozinho é sua experiência forte; o que a máquina guarda para lhe fazer lembrar, sua experiência fraca – mas ambas somam-se, remetem uma à outra, a cada vez que a lembrança daquele lugar estiver em pauta na sua existência.

cotidiano

Rita Velloso

verbetes correlatos

astúcia; caleidoscópio; labirinto; memória.

cria ade / *tivid*

O termo “criatividade” encontra-se com muita frequência presente nas narrativas das atuais sociedades de controle, e isso se dá intuitivamente, pois, de fato, a maioria daqueles que se referem à criatividade não tem conhecimento de quando, por que e como esse acontecimento ocorre no sentido um devir-outro da existência. Vale constatar que, na primeira década deste milênio, emergiu em nosso país a expressão “economia criativa”, que provocou muita curiosidade e foi muito bem recebida pela elite cultural, ignorando talvez que essa expressão já circulava pelo mundo afora desde 1992. E isso ocorreu por se tratar de palavra de ordem do capital, o qual, apropriando-se do termo relacionado com a criatividade, adjetivou a sua economia, todavia sem explicitar o sentido dessa apropriação, pois, se o fizesse, perderia a ilusão do que de fato propõe essa economia, a qual visa apenas “recriar” a velha roupagem especulativa do capital.

Vale lembrar que, desde meados do século XVI, o *cogito* cartesiano evidenciou uma nova conceituação do “Eu” com as seguintes atribuições: “Eu existo, Eu penso, Eu duvido”. No entanto, na oportunidade, o capitalismo então nascente evidenciou dois de seus principais axiomas: a propriedade privada e a competição, axiomas considerados verdades necessárias e evidentes por si mesmas. Todavia, essas verdades já existiam de alguma maneira nas precedentes sociedades soberanas, sob diferentes modalidades e condições, expressando o valor de troca de “bens materiais” em competição. Por sua vez, o capitalismo nascente transformou as coisas, dando-lhes uma diferente condição enquanto “bens imateriais”, todavia as transformando em mercadoria. Nesse sentido, o conceito “Eu”, o nome de um indivíduo enquanto “propriedade intelectual”, recebeu um valor de mercado. O Eu tornou-se uma mercadoria.

Para o capital, não existe nenhum interesse em explicitar o que ocorreu com o corpo/cérebro/objetivável (analogico) nas sociedades disciplinares a partir da Revolução Francesa e, menos ainda, explicitar o que vem ocorrendo com o corpo/cérebro inobjetivável (virtual) nas atuais sociedades de controle, ambas sob a égide do capital. Nas sociedades disciplinares, o corpo/cérebro era “modelado” por diferentes instituições do aparelho de Estado do capital: família, escola, fábrica, hospital, mercado, entre outras. Por sua vez, nas atuais sociedades de controle, o corpo/cérebro passou a ser “modulado permanentemente”.

Nesse sentido, por exemplo, se considerarmos os módulos pelos quais pode um indivíduo passar em sua existência, a partir de sua infância até chegar à terceira idade, passando por diferentes módulos, desde a escola infantil, primária, secundária, graduação, pós-graduação, poderia-se considerar então que esse indivíduo estaria sempre sob a condição de estar empregado ou desempregado, ou mesmo aposentado, entre outras modulações. É verdade que nem todos os seres humanos passam por essa variedade de módulos, no entanto a modulação permanente promovida pelo

capital envolve a quase totalidade das atividades sociais, políticas, econômicas e culturais.

Vale lembrar ainda que os seres humanos são perpassados por diferentes linhas (enquanto ações, fluxos, forças, poderes, intensidades, *quanta*), linhas essas molares ou moleculares, levando em consideração os “agenciamentos coletivos”, enquanto interseções sem “Sujeito”. As linhas são as seguintes: linhas duras, linhas flexíveis e linhas de desterritorialização (linhas de fuga). No entanto, são estas últimas linhas que promovem os processos criativos enquanto micropolítica do virtual e do atual, diferente da macropolítica que se relaciona com o real e o possível, lembrando que estas duas políticas, macro e micro, são coexistentes e interagem entre si, embora sejam de naturezas diferentes.

São exatamente as linhas de desterritorialização (de fuga) que promovem a saída de um território consolidado, passando para um território por vir, o qual se configura ainda desconhecido. Tal fato constitui um devir-outro, um acontecimento, um ato criativo, ou seja, a criatividade. Para tanto, segundo o pensamento rizomático que é uma micropolítica do virtual e do atual, torna-se necessária a construção de um “corpo sem órgãos”, o qual nada tem a ver com o “organismo” da macropolítica, mas se trata de um corpo desejante, o desejo de criar que se relaciona com a virtualidade no cérebro, a qual se atualiza nas práticas sociais.

No entanto, considerando as estratificações históricas de conhecimentos agenciados, elas permitem a construção de dois diferentes territórios: o “fora” da macropolítica e o “dentro” da micropolítica. Esta, por sua vez, pressupõe a construção de “um território existencial autorreferente” conectado ao cérebro de um indivíduo, ou de um grupo de diferentes indivíduos, ou ainda a uma territorialidade enquanto formação social. Todavia, essas territorialidades devem ser sempre consideradas enquanto agenciamentos coletivos, enquanto interseção “sem Sujeito” (Eu). Essa questão é de difícil assimilação pelo senso comum e também pelo senso erudito, considerando o

atual modo de produção capitalista, em que o Eu continua sendo exaltado, pois é considerado uma propriedade intelectual competitiva inalienável.

Em conclusão, pode-se afirmar que a criatividade resulta de uma micropolítica do virtual com base na atividade do cérebro e de sua atualização nas práticas sociais. No entanto, a criatividade enquanto pleno conceito, aplicado à economia, sociologia, política e cultura, vai depender da desterritorialização do capitalismo, ocorrência esta que visa a uma sociedade mais justa. Todavia, essa desterritorialização não vem ainda ocorrendo, pois o que de fato vem ocorrendo é o apelo ao termo “inovação” ou apenas “inovação tecnológica”. No entanto, constata-se a ambiguidade no uso dos verbos “inovar” e “criar” – por vezes são considerados equivalentes, no entanto são coisas diferentes. A inovação pertence à macropolítica e não é de fato uma criatividade em seu pleno desempenho, mas uma criatividade que difere apenas em grau e em nível em relação às coisas já criadas. Trata-se de uma recriação sobre produtos já existentes. Diferente é a criatividade, a qual é uma micropolítica do virtual e de sua atualização nas práticas sociais e se caracteriza por sua “diferença de natureza.” Justamente por isso, a criatividade necessita desta condição.

criatividade

Pasqualino Magnavita

verbetes correlatos
astúcia; dobra; prática.



[APRESENTAÇÃO]

Uma *ferramenta* e um *modo de narrar* se aproximam aos movimentos relacionados ao trabalho arqueológico, de escavar e revelar as camadas de fragmentos e vestígios das temporalidades; ou de alguém que observa a imensidão do céu, as nuvens que condensam, fazem chover e se dispersam revelando outras constelações. Por vezes esses movimentos ebulem, conformando novas nebulosas, neblinas e até rastros de poeira que podem deixar a visão turva. Há de se ter ginga[1] para cavucar esses conjuntos de nuvens em constantes fluxos. Recolher e recortar histórias e colocá-las em choque, em questão umas com as outras, não somente na intenção da organização e partilha de conteúdos, mas utilizando dessas técnicas e práticas para tecer e elaborar, através desses fragmentos, vestígios ou coleções, outras construções e pensamentos possíveis – outros *modos de pensar, fazer e narrar* a história do pensamento urbanístico. A pesquisa Cronologia do Pensamento Urbanístico

[1] Referência a *Estética da ginga*, de Paola Berenstein Jacques (2001), em que a noção de ginga é entendida por nós enquanto uma sabedoria popular que emerge nas práticas urbanas e no constante movimento de dançar e se achar nos *labirintos-favela*, “da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros”.

dedica-se à historiografia e à tentativa de construir uma cronologia que questiona o pensamento linear, contínuo, evolucionista, icônico e fechado. Sua proposta mais relevante não é desenvolver simplesmente uma linha do tempo, mas, graças a ela, chamar a atenção para a circulação sistêmica de dados entre determinados círculos urbanísticos, formando vastas redes de conhecimentos que atuam de maneira complexa e que permitem analisar, cotejar informações relevantes e visualizar seus desdobramentos e repercussões.

cronologia

[FRAGMENTO 1]

“A teoria da história benjaminiana, de inspiração nietzschiana e surrealista, aponta que é ao presente que reivindicamos as imagens do passado. No presente, reelaboramos o passado reincidentemente, ele nos pertence enquanto imagem para o futuro com a qual exorcizamos a tirania doce da nostalgia. Assim, uma cronologia nunca seria um projeto fechado em si mesmo, reafirmando o erro de que deve conter todos os acontecimentos, em ordenação temporal e sucessiva. Entretanto, se pensarmos uma cronologia em sua própria historicidade, nos perguntaríamos: quais seriam os perigos que ameaçam os eventos atuais e atuam nas escolhas dos eventos (temas, acontecimentos, discursos) incluídos? Qual a força de sedução dessa situação de perigo para os que a vivem?”. (DRUMMOND, [2007])

[FRAGMENTO 2]

“[...] uma ferramenta e um modo de narrar – que intenciona não somente uma digitalização de conteúdos, mas que se utiliza de técnicas e práticas virtuais para tecer e elaborar, através de suas coleções, outras construções e pensamentos possíveis – outros modos aventureiros de narrar a história do pensamento”. (BELITARDO; QUEIROZ; SOUZA, 2020, p. 194)

[FRAGMENTO 3]

“Memória e História são narrativas que evocam experiências e temporalidades que não são nem lineares, nem cíclicas, mas também não são aleatórias e relativas. Na ação evocativa de reminiscências, a historiografia busca tomar distância crítica em relação tanto aos discursos coletivos sobre o vivido quanto às suas lacunas e, assim, aos seus modos de legitimação. Entretanto, nem a historiografia nem a posição do historiador são neutras. São práticas e lugares discursivos situados que, por sua vez configuram formas de linguagens e de leituras. [...] A ideia de tempo parte assim da certeza de um anacronismo para introduzir a possibilidade de uma sincronia, ou pelo menos uma sincronização”. (PEREIRA, 2013)

[FRAGMENTO 4]

“[...] cartografar e historiografar as redes complexas, os campos de debates, de forças ou de tensão entre diferentes ideias [...]”. (JACQUES, [2007])

[FRAGMENTO 5]

“[...] Fazer cronologias foi sempre fazer várias dessas anotações e pensar com elas, pensar com os intervalos silenciosos entre ‘palavras’ soltas, nas aderências e conflitos de sentidos.

[...] Continuei usando cronologias não para ver histórias lineares mas como uma ferramenta metodológica para pensar a diferença entre tempos e para tudo [...]”. (PEREIRA, 2020 apud FABIÃO, 2020, p. 323-324)

[FRAGMENTO 6]

“Herança de uma forma de conhecimento que não apenas se faz desviante a um determinado modo narrativo linear, celebrativo e apologético da história, mas, sobretudo, leva a um esforço movente que toma o gesto imaginativo enquanto motor da narração por relações. Ao entendermos o próprio exercício e prática de escrita da história como ação intelectual que se desenrola no campo da política, das escolhas e dos jogos de visibilidade, concentramo-nos em pensar narração e história de modo a nos furtar de uma tradição historicista calcada na escrita e ecoada pela perspectiva hegeliana. Essa tradição nos conta a história a transcorrer linearmente, com um único sentido racional de emancipação humana, a forjar uma narrativa com a pretensa reconstrução totalizante do passado e da fixação dos momentos históricos em quadros fechados, estáveis, resolvidos em correntes, estilos e escolas que se superam umas às outras de maneira consecutiva.” (ALMEIDA JUNIOR; JACQUES; SILVA, 2020, p. 25)

cronologia

[FRAGMENTO 7]

“De que maneira narrar pelas relações, e não só pela cronologia linear dos fatos, poderia abrir brechas e frestas, tais quais os intervalos fundamentais no modo de narrar benjaminiano e, também, warbuguiano, solicitando a produtividade da imaginação para fazer emergir sentidos outros, heterogêneos? Se propomos pensar que tecer relações não significa reconstituir a totalidade de um acontecimento, em que medida narrar por relações seria também a produção de intervalos que se abrem à possibilidade da emergência de outros nexos, capazes de desvelar as falhas dos processos homogeneizantes, fazendo emergirem resistências e sobrevivências históricas?” (ALMEIDA JUNIOR; JACQUES; SILVA, 2020, p. 26)

[FRAGMENTO 8]

“Talvez, a potência métrica das cronologias seja que ela permite ver fugas, fragmentos e as próprias ruínas, que não são nem ponto de partida nem de chegada.

Constituí-las como objeto teórico, inventá-las como possibilidades de semelhanças ou dissemelhanças é também de certo modo falar sobre estados nômades, atravessados por trânsitos e passagens perdidas em relatos, testemunhos, velhas fotografias em arquivos e bibliotecas. É ler e reler as mesmas páginas, é ir e voltar entre impressões, intuições, hipóteses, relações sobre formas historicamente situadas e ao mesmo tempo anacrônicas, que ao emergirem são, de novo, vestígios de experiências, vestígios de ações e de busca de sentidos. Forças e formas que evanescem”. (CAÚLA et al., 2020, p. 184)

[FRAGMENTO 9]

“Entre-ver ou trans-ver as imagens. Olhe sempre para elas. O olho demora a acostumar. Movimento geral e vivo das línguas, das culturas e das linguagens, inquietamente encarnados. Transgressão ao pensamento causal, linear. Contínuos rearranjos de camadas geológicas. A potência métrica das cronologias: fugas, fragmentos e as próprias ruínas, que não são nem ponto de partida nem de chegada. Propor linhas de fuga ao confinamento de um lugar ou à de uma ideia fixa de tempo. Verso, e mais ainda, trans-verso, pode ser ‘o outro lado’, um volteio, uma volta, e parece poder evocar também a flutuação e as sínopes da flauta dionisíaca”. (CAÚLA et al., 2020, p. 179)

[FRAGMENTO 10]

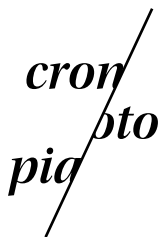
“[...] as cidades comportam coexistências dinâmicas dessa multiplicidade e constroem complexas redes de conexões de elementos heterogêneos em permanente transformação e onde emergem Acontecimentos de imprevisíveis destinos caracterizados por sobreposições, misturas, zonas de vizinhança, contaminações, temporalidades diferentes, entre outras modalidades de processos de composição, e isso, no sentido dinâmico de uma Totalidade segmentaria”. (MAGNAVITA, 2008)

cronologia

Alyssa Volpini
Júlia Domínguez
Leonardo Vieira
Nathan Bastos
Sophia Lluís

verbetes correlatos

fragmento; intervalo; montagem; nebulosa.



1. Cronos-topos

Associação de *cronos* e *topos*, tempo e lugar, “cronotopo” é uma noção sem qualidade *a priori*. Contudo, a pesquisa de articulações entre *cronos* e *topos* parece significativa e operativa para práticas e disciplinas tradicionalmente orientadas para questões espaciais, como arquitetura, urbanismo ou paisagismo. O “cronotopo” foi utilizado pela primeira vez nessas disciplinas com a equipe do Politécnico de Milão. (BONFIGLIOLI, 1997) O objetivo era ligar a abordagem histórica da constituição dos lugares com as práticas dos habitantes da cidade atual, sejam eles residentes ou temporários. Em 2007, estendi essa abordagem delineando uma definição da noção de “cronotopo”[1] e do seu interesse não só em termos descritivos, mas também em termos de concepção e de projeto:

[1] A noção de cronotopo foi introduzida pela equipe de pesquisa liderada por Sandra Bonfiglioli no Politécnico de Milão em meados da década de 1990. Trabalhamos na teorização, problematização e representação dos indicadores que emanam de uma descrição de cronótopos, dos quais uma primeira definição teórica é expressa no artigo seguinte: “Che cos’è un cronotopo?”. (BONFIGLIOLI, 1997)

Um cronotopo é um lugar caracterizado por uma composição singular de velocidade e de lentidão, de traços, de usos contínuos e temporários, de construções mais ou menos permanentes. Todas estas dimensões caracterizam um lugar através de práticas e sentimentos temporais singulares. Em outras palavras, uma cronotopia da cidade contemporânea pode ser alcançada pela observação e análise das temporalidades em jogo em um lugar habitado, bem como projeto de uma acção transformadora: conceber uma arquitetura significa propor uma forma de estar no tempo, um presente possível. (GUEZ, 2007, p. 149, tradução nossa)[2]

2. Temporalidades tangíveis: escalas e horizontes

A escala humana invocada na arquitetura e no urbanismo refere-se geralmente a dimensões e proporções espaciais, mas implica certamente dimensões temporais, o que é útil explicitar. A temporalidade corresponde ao tempo próprio de um fenómeno e define o seu carácter temporal. A análise das temporalidades permite-nos então identificar possíveis acordos, bem como possíveis conflitos, disjunções temporais ou mesmo discronias (TAZI, 2021) entre experiências e fenómenos sociais e ambientais temporalizados. As disciplinas do espaço, como a arquitetura, urbanismo e paisagismo, são aqui consideradas como trabalho de materiais espaço-temporais – e, portanto, cronotópicos – numa abordagem que é simultaneamente cultural e material.

Ao investigar os tempos específicos dos ambientes habitados, pode-se fazer emergir temporalidades significativas. (WATSON, 2019) Estas manifestam-se em formas concretas, com suas expressões, estéticas, dimensões, dinâmicas ou mesmo modalidades de

[2] Esta definição é uma extensão da definida com a equipe do Politécnico de Milão, que insistiu nas organizações espaçotemporais diárias em conexão com a morfogênese territorial e urbana.

metamorfose singulares. A partir dessas formas concretas, podem ser identificadas escalas, relevantes e situadas, de reflexão e de trabalho. Por exemplo, no que diz respeito aos dispositivos de gestão territorial de recursos hídricos, estes são inerentes às condições climáticas e às limitações de retenção, fluxo, infiltração etc., que são específicas das características topográficas, hidrográficas, climáticas e sazonais de um ambiente habitado. Da mesma forma, a dinâmica específica dos fenômenos que coconstroem uma situação dada define os horizontes temporais pertinentes para a observação e ação. Para além dos exames cíclicos anuais, existem os perigos e ciclos de desgaste e as durações de transformação. As cheias decenais ou centenárias moldaram contextos hidrogeológicos espontâneos e/ou planejados, constituindo um ambiente que pode tornar-se habitável para as sociedades sedentárias. As alterações e perturbações climáticas atuais levam a transformações não só em termos de infraestruturas, mas também em termos temporais, que podem modificar localmente os períodos e regimes de precipitação, levando a mudanças nos ciclos e práticas sazonais. (GUEZ; SUBRÉMON, 2013)

A interpretação dos desafios ambientais em termos espaçotemporais parece relevante na medida em que nos permite repensar as disjunções entre as temporalidades específicas dos recursos necessários à vida humana na terra (água, solo, ar, alimentação ou, ainda, energia). Como exemplo, podemos mencionar as emissões de gases de efeito estufa induzidas pelos métodos de produção/consumo atuais. Alguns sonham em comercializar o tratamento desses gases – através, por exemplo, de tecnologias “solucionistas” de captura de CO₂ [3] – e outros preveem novas formas de vida ligadas a ciclos de remediação livres que valorizam os serviços ecossistêmicos da natureza no vasto mas limitado “jardim planetário”, como o arquiteto paisagista Gilles Clément (1999) chama.

[3] Veja, por exemplo, o XPRIZE Carbon Removal, em: <https://www.xprize.org/prizes/elonmusk>.

Essa articulação entre os recursos necessários para a vida humana e as dinâmicas de sua economia e regeneração é certamente da ordem de um acordo temporal que não pode, na era do Antropoceno, ser realizado apenas localmente, mas sim em várias escalas espaciais e temporais, tendo em vista os quase 10 mil milhões de seres humanos que habitam o planeta. Esses ciclos geológicos podem ser comparados aos programas florestais, que podem durar até 100 anos, às rotações de culturas perenes em ciclos plurianuais da ordem de 5 a 20 anos, até mesmo mais de 1.000 anos para certas espécies de árvores frutíferas, como a oliveira.

No entanto, todos esses recursos necessários à vida humana na Terra não são infinitos. São renováveis segundo períodos de tempo variáveis, tais como o solo cultivável ou o ar respirável, e exigem a procura de economia e da dinâmica de regeneração de suas qualidades, bem como de suas quantidades. Poderíamos falar do desafio de transmissão e desenvolvimento de um patrimônio dinâmico, um patrimônio que não é fixo, como no caso dos solos cultiváveis cuja riqueza pedológica é construída ao longo de décadas.

Parece necessário compreender os ambientes vivos em suas dimensões temporais e procurar os dispositivos que permitam a construção de acordos desejáveis e processos de transformação habitáveis.

Se uma posição antropológica nos permite colocar a humanidade – com todas as suas nuances e variantes culturais – no centro de nossas preocupações, não é menos verdade que é necessária uma pluralidade de pontos de vista para analisar e interpretar as questões e os significados das temporalidades estruturantes de um ambiente.

Como Mikhail Bakhtin (1978) salientou na década de 1930, para o campo literário, ele mesmo inspirado pelas teorias da relatividade sobre o espaço-tempo, a noção de cronotopo é operativa na medida em que associa, de forma indissolúvel, forma e conteúdo. De fato,

para Bakhtin, o cronotopo concentra e condensa concretamente as dimensões históricas, sociais e biográficas – devemos acrescentar, hoje em dia, ambientais.

Poderíamos falar da arquitetura como uma cronotopia do mundo habitado, ou seja, uma proposta para uma forma de habitar o tempo. Certos artefatos[4] – nas suas formas, materiais ou ainda processos – põem em causa concepções da nossa relação com o tempo, levando em conta diferentes ciclos, períodos, durações ou, ainda, modalidades de projeção e processos de transformação.

Trata-se, então, de identificar e interpretar artefatos significativos, analisando tanto suas dimensões materiais quanto simbólicas. Em particular, o valor cultural de um projeto teórico ou concreto pode e deve também ser apreendido dentro de uma dinâmica, ou seja, no movimento que o projeto envolve não só ao transformar concretamente o mundo, mas também ao modificar nossas representações. Certas arquiteturas e certos artefatos formam, assim, marcadores de nossa história cultural e fornecem pistas significativas de nossa relação com o tempo e de nossa concepção das articulações entre espaço e tempo: representam formas concretas de nossas concepções de espaço-tempo.

3. Apropriações do tempo e cotemporalidades

Ao interpretar as entrevistas etnográficas que realizamos na pesquisa *Exploração cronotópica de um território parisiense* (GUEZ et al., 2018), fiquei surpreso com a importância das “astúcias temporais” (*ruses temporelles*) desenvolvidas por nossos interlocutores para se apropriarem do tempo, buscados à margem dos

[4] Expliquei essa questão através da análise de um *corpus* (de projetos e abordagens de *design*) que consiste em uma seleção de projetos premiados no concurso European 12 e 13 sobre a Cidade Adaptável e de autores premiados no Global Awards for Sustainable Architecture. Ver: Guez (2019).

tempos estruturantes, muitas vezes percebidos como restritivos (quer sejam sociais, familiares, profissionais ou culturais). Esta “descoberta” é bastante relativa na medida em que corresponde a uma busca legítima de liberdade – tanto mais significativa no período de restrições sanitárias (GUEZ, 2021b) – e ao mesmo tempo revela o seu valor para os interlocutores das nossas entrevistas. Isso convida-nos a desconstruir situações de modo a torná-las apropriáveis, ou mesmo reconfiguráveis, em um sistema de valores necessariamente discutido, negociado, coconstruído e aceitável para ambas as partes. Nessa perspectiva, seria então uma questão de questionar como tornar possíveis as cotemporalidades desejáveis para “fazer sociedade” em ambientes terrestres.

Este foi, em parte, o projeto cultural e societal das políticas temporais, que nasceram em meados da década de 1980 na Itália, por iniciativa de grupos de mulheres[5] que trabalharam para fazer do tempo um objeto político e, portanto, uma questão pública. Um primeiro momento de pesquisa-ação, iniciado na Itália nos anos 1990, foi orientado para a investigação de possibilidades de conciliação dos tempos da cidade. (BAILLY, 2002) Estes foram considerados como um contrato social e territorial negociável.[6] Essas políticas públicas exploram e experimentam possíveis e, sobretudo, desejáveis adaptações temporais, essencialmente orientadas para a melhoria da vida cotidiana, principalmente no contexto urbano. As temporalidades sociais, consideradas como objeto político, não são desencarnadas nem deslocalizadas; elas são um recipiente articulado desde que encontremos os meios para perceber e compreender suas tramas e interdependências. As políticas temporais territoriais são, assim, um vasto projeto, não só político mas também cultural, que

[5] Lei de iniciativa popular de 1985 intitulada “Mulheres mudam o tempo”. Ver: Alain Guez (2001).

[6] Essas políticas públicas continuam hoje na França, particularmente graças à ação federada da associação Tempo Territorial, que as promove e difunde suas práticas. Ver: <http://tempoterritorial.fr>.

permanece atual e cujas questões profundas são certamente revolucionárias, particularmente em termos de equidade, de empatia e de solidariedade. Trazer a experiência vivida para a arena pública, interpretando-a de um ponto de vista antropológico, é um projeto que abre campos de pesquisas, de experimentações, de debates e, certamente, também de controvérsias virulentas, ao colocar em jogo questões e sensibilidades profundas, particularmente em termos de cotemporalidades sociais e ambientais.

Parece-me que a procura de um presente espesso e extenso é um desafio ao mesmo tempo pragmático e poético. Novas expressões concretas do presente certamente ainda devem ser inventadas em formas não alienantes (ROSA, 2010), conciliando “espaço de experiência” e “horizontes de expectativa” sustentáveis, como Reinhart Koselleck (1990) nos convidou a fazer. Espaço de experiência e horizonte de expectativa moldam o presente. Seria, então, uma questão de explorar as suas características temporais tangíveis, habitáveis, sustentáveis e qualitativas de um ponto de vista antropológico.

4. Regimes temporais dominantes e contraditórios

As escalas temporais e os horizontes da experiência humana são plurais, permeáveis e interarticulados. A relação estabelecida entre o passado e o futuro num determinado período histórico, que pode ser traçada através de seus regimes temporais dominantes, é certamente uma questão problemática e reveladora de uma forma do presente. As críticas de aceleração alienante (ERIKSEN, 2020; ROSA, 2010), de ausência de pausa (CRARY, 2014), de presentismo (HARTOG, 2003), de patrimonialização museificante (POULOT, 2006) ou mesmo da “colapsologia” (SINAÏ, 2011) moldam, através de injunções por vezes contraditórias, as escalas e os horizontes temporais das sociedades contemporâneas, particularmente as ocidentais. Contudo, o que emerge das experiências e práticas dos habitantes a partir de etnografias (GUEZ; ZANINI, 2021) não é tanto

a busca de uma mudança no regime temporal dominante, mas sobretudo a possibilidade de uma policronia em que se articulam diferentes temporalidades (velocidade e lentidão, longo e curto prazo, cotidiano e excepcional, memória e expectativa).

Jacques Rancière, em *Les temps modernes* (2018), volta à crítica do presentismo desenvolvida por Hartog (2003). Ao questionar o carácter hegemônico do presentismo, Rancière (2018, p. 16-17) pontua – a meu ver, com razão – que

[...] rapidamente se tornou evidente que este presente, declarado absoluto, não havia rompido tão bem com as paixões alimentadas pelo peso do passado ou pelas promessas do futuro. Os países libertados do império comunista do futuro se viram logo afetados pelo retorno das grandes narrativas nacionalistas e dos ódios étnicos ou religiosos ancestrais.

Uma verdadeira batalha cultural está sendo travada entre concepções contrastantes do presente que acabam por estruturar as nossas formas de habitar a Terra e, mais amplamente, de fazer sociedade.

O momento presente, na história ocidental, poderia ser sacrificado com o pretexto de uma promessa *post-mortem*. O projeto moderno, mesmo se tenha tendido a objetivar a nossa relação com o tempo (BOUTINET, 1990), também abriu o futuro a um determinismo que se pensava, particularmente durante o período *Trente Glorieuses*, ser emancipado das temporalidades dos vivos, bem como das promessas do além. A denúncia da redução do presente ao presentismo, assim como as tendências do seu ancoradouro em enclaves passadistas, convida-nos a procurar uma qualidade do presente, emancipado dos únicos refúgios passadistas, presentistas ou futuristas.

O filósofo Jean-Luc Nancy (2020) insiste, nesta perspectiva, sobre o risco de hegemonia dos regimes de antecipação e de ansiedade em que o “sabor do presente” dos mais vulneráveis é quebrado. Jérôme Baschet (2018) prosseguiu recentemente a reflexão denunciando

o “presente perpétuo” do mundo ocidental contemporâneo, que ele propõe superar e implantar, baseando-se em particular no seu conhecimento da experiência de Chiapas. A relação estabelecida entre o passado e o futuro num determinado período histórico, identificada através dos seus regimes dominantes de historicidade, é certamente uma questão problemática e reveladora de uma forma imposta de presente pelos discursos, bem como por dispositivos sociotécnicos.

Parece, assim, legítimo e necessário se perguntar qual seria um bom regime temporal do ponto de vista antropológico. Não se trata aqui de defender valores, mas sim de revelar tensões possíveis e trabalhar sobre elas através de situações e dispositivos mais ou menos críticos e que proponham poéticas do habitar desejáveis.

5. Concepções e experiências cronotópicas

Concepções e experiências de tempo estão inter-relacionadas, e explorar suas relações é certamente necessário e significativo em termos do habitar. O trabalho de François Jullien (2011) coloca claramente em evidência as diferenças profundas entre as concepções chinesas e ocidentais do tempo. O termo “tempo” não existe em chinês, mas é substituído pelas noções de “momento oportuno” ou “estação” (JULLIEN, 2001), o que poderia estar mais próximo de uma noção de *kairos* do que de *cronos*. “Momento oportuno” e “estação” correspondem a apreensões situadas e circunstanciadas do tempo e, em última instância, referem-se a dimensões concretas, dinâmicas e ativas de nossa relação com o tempo.

Da mesma forma, o *Ma* japonês, intervalo no espaço-tempo concreto (BERQUE, 2014), refere-se certamente a uma experiência espacial e temporal particular. É provável que só possa realmente “saborear” o *Ma* quem for iniciado nele. Sendo assim, a poética do *Ma* pode nos emocionar através sobretudo da linguagem não verbal ou pré-verbal – de acordo com a proposta de Philippe Bonnin e

Nishida Masatsugu (2014) – de objetos, jardins, paisagens, cidades ou, ainda, arquiteturas.

Nessa perspectiva, a investigação sobre os ambientes e dispositivos cronotópicos merece ser continuada com a mesma atenção às dimensões abstratas, conceituais e concretas que os constituem: a abordagem cronotópica sendo claramente orientada para tornar explícitas as relações entre essas dimensões. Assim, a cronotopia é uma atitude “questionadora”, que pretende ser ao mesmo tempo crítica e poética.

O prisma do atual ou do cotidiano não parece suficiente. Na era do Antropoceno, um novo horizonte é necessário: perturbador e, portanto, aberto. Assim, o horizonte ântropo-geológico contemporâneo não tenderia a se impor como um novo higienismo? O ambientalismo não corre o risco de se tornar uma nova doutrina que legitimaria uma base sociotécnica com forte impacto antropológico, a ponto de esmagar e restringir o presente, de sacrificá-lo novamente? Como podemos criar um horizonte sustentável, do ponto de vista ambiental, e habitável, do ponto de vista antropológico?

Uma possível postura construtiva seria situar-se entre as temporalidades numa perspectiva fenomenológica. Em outras palavras, em uma intertemporalidade que exige vigilância sobre os riscos de deriva alienante. Assim, parece necessário imaginar dispositivos originais para enfrentar os desafios contemporâneos. Esses dispositivos estão certamente na interface entre as questões sociais, ambientais e econômicas, mas eles são, acima de tudo, de natureza antropológica. Em outras palavras, são dispositivos que carregam significado individual e coletivo. A partir dessa abordagem, um “urbanismo de possíveis” poderia emergir (GUEZ, 2021a) entre a abordagem e a tomada de perspectiva cronotópica.

De forma geral, trata-se de compreender o que rege e dirige os tempos da sociedade, da cidade e dos territórios em termos do imaginário e da fabricação, mas também em termos de sistemas

dinâmicos nos quais práticas e experiências individuais e coletivas, existenciais, sensoriais ou mesmo poéticas podem ser expressas e desdobradas.

O contexto brevemente aqui descrito certamente exige respostas em termos de projeto capazes de articular as temporalidades factuais e ficcionais – em diferentes escalas e em diferentes horizontes – específicas às situações, aos recursos, processos, atores e habitantes de um lugar em transformação, já habitado ou que será habitado.

Através desta breve identificação dos desafios espaçotemporais do habitar contemporâneo, desenham-se perspectivas científicas, artísticas e sociais, em particular em termos de descrição, assim como a pesquisa de horizontes e dispositivos cronotópicos, capazes de trabalhar em intertemporalidades significativas, sustentáveis, praticáveis e desejáveis.

*Verbete traduzido por Paola Berenstein Jacques.

Alain Guez

verbetes correlatos

astúcia; cotidiano; cronologia; paisagem.

deri va

O que faz andar são relíquias de sentido e às vezes seus detritos, os restos invertidos de grandes ambições. Pequenos nada, ou quase-nada simbolizam e orientam os passos. Nomes que no sentido preciso deixaram de ser 'próprios' (CERTEAU, 1994, p. 172)

A teoria e prática da deriva correspondem ao pensamento urbano da Internacional Situacionista, presente em textos de Guy Debord, Vaneigem, Jorn ou Constant, grupo de artistas, pensadores e ativistas que, no final da década de 1950, no contexto europeu, questionava diretamente a “cultura espetacular” e a “espetacularização”, efeitos do modernismo. Uma prática de “andar sem rumo”, uma “errância” urbana que, a partir da renúncia dos motivos para deslocar-se, propõe-se a construir situações lúdicas ou, nas palavras de Debord (2003 apud JACQUES, 2003, p. 87): “entregar-se às solicitações dos terrenos e das pessoas”.

As derivas, como imaginadas pela Internacional Situacionista (apud JACQUES, 2003), apresentam-se como um “modo de comportamento experimental”, “técnica de passagem rápida por ambiências variadas” implicada ao “reconhecimento da natureza psicogeográfica” e à “afirmação de um comportamento lúdico construtivo”, questionando de forma radical os princípios funcionalistas do urbanismo moderno.

A disposição para sentir e perceber o espaço tinha como base a psicogeografia, conceito desenvolvido pela Internacional Situacionista que aproximava geografia e práticas cartográficas à psicologia, analisando os efeitos do meio geográfico sobre o comportamento dos indivíduos, e descrito nas palavras de Debord, na revista belga *Les Lèvres Nues*, nº 6, de setembro de 1955:

A psicogeografia se propõe ao estudo de leis exatas e os efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, agindo diretamente sobre comportamentos afetivos dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, conservando-se suficientemente vago, pode ser aplicado aos domínios estabelecidos por esse gênero de investigação, aos resultados de sua influência sobre seus sentimentos humanos, e mesmo mais geralmente à toda situação ou conduta que parecem necessitar do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD, 1955, p. 11, tradução nossa)

É importante situar que as derivas são uma crítica referente ao modernismo pós-guerra que sucede outras duas experiências de errância urbana. A primeira, a *flânerie*, em meados do século XIX até início do século XX (BAUDELAIRE, 1988, 2019; BENJAMIN, 1989) surge como crítica à modernização das cidades e aos modos de vida resultantes desse processo. E a segunda, os passeios dadaístas realizados nos anos 1920, a deambulação surrealista, fez parte das vanguardas modernas, mas também criticou algumas das ideias urbanísticas no início dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciams). As derivas se distinguem de seus precedentes quando não se submetem à divisão entre o tempo regrado do trabalho e o tempo estipulado para o lazer, criando uma narrativa

urbana que opera por desvios, mas que também guarda a utopia de uma abolição do trabalho. Antes de tudo, a deriva constitui-se em um modo de vida poético, uma proposição de trazer para o cotidiano a poesia que até então se encontrava no domínio da arte enquanto instituição.

Os desenhos singulares feitos no espaço urbano através dos deslocamentos produzidos pelas derivas poderiam se tornar projetos arquitetônicos lúdicos, mapas afetivos, representando, além de ruas e outros elementos de orientação, os afetos e as zonas de climas psíquicos salientes. A passagem por diferentes ambientes é um elemento fundamental para esse estado de deriva, pois é possível estabelecer, a partir do corpo em deslocamento, relações entre espaços muito distintos e, dessas diferenças atritadas, produzir novas, estranhas, nômades sensações que podem modificar a percepção para a cidade.

A Internacional Situacionista também foi uma forma de manifestação contra a arte e seu lugar consagrado (MARCOLINI, 2013) e tinha intenções revolucionárias de modificar a relação dos homens com o espaço urbano, e isso partia de uma crítica aos padrões vigentes na arte moderna. Acreditavam em uma arte que fosse diretamente relacionada à vida, que fosse integral, participativa, e perceberam que essa arte total estava em relação direta com o cotidiano, a cidade e a vida urbana em geral; essa revolução seria no âmbito do urbanismo.

Os situacionistas, a partir do momento em que afinam suas experiências urbanas, passam à crítica feroz contra o urbanismo e o planejamento em geral, mas, mesmo eles se posicionando cada vez mais contra o urbanismo, ficaram sempre a favor das cidades. Ou seja, eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades. Para eles, qualquer construção dependeria da participação ativa dos cidadãos, o que só seria possível por meio de uma verdadeira revolução na vida cotidiana. (JACQUES, 2012, p. 210)

No Brasil, foi no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que as ideias situacionistas e a teoria da deriva ganharam mais popularidade, ainda que antes disso diferentes movimentos artísticos – literários, de artes visuais, performance, música e também vertentes teóricas na filosofia, antropologia, sociologia, estudos urbanos – estivessem já operando esses conceitos. Paola Jacques (2012) apresenta essas conexões evidentes na arte de Hélio Oiticica e entre os tropicalistas nas décadas de 1950 e 1960. Além da publicação tardia do livro de Debord em português, *A sociedade do espetáculo* (1997), houve a publicação da biografia de Debord pelo filósofo Anselm Jappe (1999), e a editora Conrad reuniu na coleção Baderna alguns livros situacionistas, entre eles a coletânea *Situacionista: teoria e prática da revolução* (2002).

Em 2003, Paola Jacques publica *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*, uma tradução de textos situacionistas selecionados com o interesse de elaborar uma crítica à espetacularização urbana que, apesar de ser um pensamento que ganhou força nos anos 1950-1960 em um contexto europeu, ainda se faz atual nas cidades contemporâneas. Mas seu livro anterior, *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, já trazia as ideias incorporadas do surrealismo, do movimento Dadá do modernismo, mescladas com a brasilidade e a experiência corporal da cidade do Rio de Janeiro, presentes na obra-vida-pensamento de Oiticica, para discutir a cidade.

A circulação desses livros coincide com os primeiros anos do Laboratório Urbano na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde os escritos sobre a teoria da deriva, já permeados por essas outras experiências muito distantes das referências corpóreas europeias, potencializaram um território de experimentação e debates que se aproximava de uma antropologia urbana, ou de uma cartografia sentimental, ou das etnografias, através do corpo, dança, artes, performances, fenomenologia. Tratava-se de abrir uma janela de desvio no campo do urbanismo. O Laboratório, ao nosso ver, nasce

imerso nesses conceitos situacionistas, porém em uma relação de incorporação antropofágica, e não de reprodução/representação, com imenso faro crítico ao que deles foi pacificado/normalizado pela pasteurização capitalista.

Em *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*, publicado em 2006, o Laboratório Urbano discute as relações entre urbanismo e corpo partindo de uma hipótese de que a cidade contemporânea vive processos de empobrecimento da experiência corporal correlatos a um movimento de espetacularização e privatização do espaço público. A partir da ideia de corpografia urbana, noção desenvolvida por Paola Jacques e Fabiana Britto desde 2007, o grupo dá um protagonismo ao corpo na formulação da espacialidade e das dinâmicas urbanas, buscando:

Uma espécie de cartografia da cidade que se formula pela ação do corpo no ambiente urbano e se expressa como corporalidade daqueles que protagonizam essa experiência. A corpografia urbana seria, assim, um processo pelo qual o corpo ‘cartografa’ seu ambiente de existência, estabilizando como padrão seu os acionamentos sensoriais-motores – e, portanto, cognitivos – mais repetidos ao longo do tempo. Numa corpografia não se distinguem o objeto corpografado (mundo) e sua representação gráfica (corporalidade), tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui, simultaneamente. (BRITTO, 2015, p. 48)

Nesse campo efervescente, em 2008, nasce a primeira edição da revista *Redobra* e o primeiro Corpocidade, em parceria com o grupo de pesquisa Laboratório Coadaptativo (Labzat), do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança) da UFBA, encontro em que debates em estética urbana aprofundam as reflexões acerca das esferas da subjetivação enquanto processo fundante da nossa condição singular e coletiva na vivência urbana e também do entendimento da cidade como campo ampliado da arte, espaço em que se estabelecem relações e situações com a arte, pensada pelo urbano e no urbano.

Logo em seguida, em 2010, em sua segunda edição, no Rio de Janeiro e em Salvador, o Corpocidade propõe uma politização das discussões realizadas em 2008, agregando um caráter de ação na pesquisa através de experiências colaborativas entre professores universitários, artistas e líderes comunitários da comunidade da Maré (RJ) para debater os entrecruzamentos possíveis entre corpo e cidade como tática de redesenho da formulação da vida pública por ações participativas. O trabalho “Pororoca”, de Lia Rodrigues, sintetizava coreograficamente as percepções corporais e afetivas derivadas da experiência de convívio na comunidade da Maré. Em Salvador, as experiências foram orientadas por Alejandro Ahmed, do Grupo Cena, com “SIM – ações integradas de ocupação e resistência”.

Os debates e as experiências do segundo Corpocidade foram fundamentais para acrescentar uma instância de ação nas movimentações do grupo, que em seu terceiro encontro, em 2012, deu lugar a diversas oficinas, trazendo o debate para o campo das experiências metodológicas de apreensão da cidade, um eixo que atravessa a produção do grupo em seus diferentes momentos. Experiências de deriva estiveram presentes tanto como atividades práticas durante as oficinas quanto também como método de preparação do campo, conforme descreve o arquiteto e artista italiano, convidado dessa edição do encontro, Francesco Careri, sobre a oficina proposta por ele e seu grupo de trabalho, o Laboratorio Arti Civiche (LAC):

A preparação da oficina começou através de uma deriva, uma das modalidades usuais de ação do LAC: o termo ‘deriva’ (passeio, volta) carrega duplo significado do termo um andar desviado do que é hegemônico e a possibilidade de maior diversão na própria ‘deriva’: pode ser definida como uma forma de projeto aberto e indeterminado, que procura obter – e depois deixa seguir – uma ação espontânea para o território em que atravessa, ao invés de impor um projeto fixo e predeterminado sobre ele. (CARERI; TALOCCI; ROCCO, 2012, p. 96)

Careri tem uma extensa pesquisa sobre derivas e caminhadas na cidade. Em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*

(2013), cujo prefácio é assinado por Paola Jacques, o caminhar é entendido como “forma de intervenção urbana” e a “errância como arquitetura da paisagem” (CARERI, 2013, p. 8), nas palavras de Paola Jacques no prefácio da publicação. Outro ponto de inflexão importante para as experiências desse Corpocidade foi a publicação *Elogio aos errantes*, na qual Jacques (2012, p. 23) aborda o andar nas cidades através de uma perspectiva histórica das narrativas construídas pelas experiências realizadas pelo sujeito que erra na cidade de forma inconsciente, entendendo errância urbana como “tipo de experiência não planejada ou desviatória dos espaços públicos, [...] usos conflituosos e dissensuais que contrariam [...] os usos planejados”. A errância urbana se aproxima da teoria da deriva dos situacionistas, em que se situa esse errar como uma potência de alteridade radical no meio urbano, mas se distancia a partir de que o “errar na cidade” pode acontecer de forma inconsciente e, em contrapartida, os situacionistas buscavam uma consciência desse processo.

O encontro Corpocidade seguiu acontecendo em sua quarta edição, em 2014, na qual os debates tinham foco nas formas de apreensão das experiências de cidade em correlação com temas como memória, narração e história. Esse encontro tem um contexto quase simultâneo com as atividades da pesquisa *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (2015), realizada pelo Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA), com colaboração de professores da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e outros pesquisadores convidados, e financiada pelo Programa de Apoio a Núcleos Emergentes (Pronem), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). A partir dessa pesquisa, foi publicada uma coleção homônima, nos três eixos que a pesquisa aborda: “Experiência, apreensão, urbanismo”, “Subjetividade, corpo, arte” e “Memória, narração e história”, em que as ideias de deriva e errâncias foram amplamente debatidas.

O Corpocidade 5, em 2016, foi um encontro em formato de grupos de estudos em torno da ideia de gestos urbanos, para “explicitar sua potência crítica, criativa, analítica e política” através de quatro eixos pensados como promotores da emergência dos gestos urbanos, ao apresentarem seus tensionamentos: visibilidades, liminaridades, performatividades e temporalidades. Partiu-se de uma imagem-pensamento de Ana Clara Torres Ribeiro (2005, p. 416), *gestos-fios*:

[...] pois costuram saberes à co-presença, estimulando a superação do prestígio ainda mantido pelas leituras mecanicistas e funcionalistas da vida urbana. [...] Dos gestos-fio ‘impensados’ podem advir descobertas radicalmente novas e vínculos imprevisíveis, o que também é necessário à tessitura do social, especialmente num período caracterizado pelo esgarçamento de relações sociais.

Assim como o 5, o Corpocidade 6, em 2018, não abriu inscrições para oficinas ou experiências urbanas conduzidas por participantes do evento pela cidade. Porém, convidou alguns artistas/pensadores da relação corpo-cidade para realizarem ações, e duas delas aconteceram na rua. O encontro teve como tema a “atualização crítica” dos dez anos desde o primeiro evento, 2008. Sem a intenção de promover uma rememoração dos encontros anteriores, buscava instaurar um campo de debates em torno das perspectivas acadêmicas que concebem corpo e cidade como instâncias coimplicadas no processo de constituição e instauração do espaço público e também para pensar perspectivas futuras da proposta do Corpocidade.

As caminhadas, errâncias e práticas de deriva fizeram parte de todos os eventos, seja em forma de ações realizadas em sua temporalidade, seja em forma de relatos e reflexões acerca desse tema, sempre evidenciando um protagonismo do corpo no pensamento urbano e também a abertura do projeto aos encontros que acontecem e que têm efetivamente o poder de mudar o rumo que se imaginava seguir. Essas práticas aconteciam fundamentalmente como disponibilidade ao Outro, tanto às outras pessoas como ao outro da cidade, do espaço e também ao outro em mim, uma

dimensão do desconhecido radical de si mesmo. Derivar pode ser entendido como um jogo, uma busca, de outramento:

A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai ao encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes. (JACQUES, 2012, p. 23)

Esse Outro da cidade, que se manifesta em cada sujeito ordinário, também é um Outro para o próprio conceito de cidade e de urbanidade, que nas práticas de deriva pode se atualizar como ruptura, eclipse, sentido em falta, um tensionamento com a linguagem, como aparece neste relato de oficina:

Sabíamos àquela altura, no entanto, que as ‘jogadas’ que fazíamos tinham como estratégia operar tensões. Não exatamente nas compreensões de cidade marcadas por diferentes olhares e perspectivas sobre um mesmo objeto (fosse ele uno ou múltiplo) que tinha cada um dos participantes daquela experiência – na qual estávamos, indubitavelmente, inseridos –, mas inscrever tensões na própria palavra cidade. Acionávamos, assim, o entendimento de que a palavra cidade é expressão cujo significado é historicamente variado e cujo sentido se especifica na relação interdiscursiva em que se faz presente, relação sempre constituída entre agentes heterogêneos em disputa. Isto é, tensionávamos com a linguagem, entendida enquanto possuidora de caráter ontológico, enquanto modo de pensamento representacional, marcado por dicotômicas distinções entre totalidade/parte, aparência/essência. (ARAUJO, 2012, p. 80)

As artes, muito presentes no conceito do evento Corpocidade e nas práticas investigativas sobre métodos de apreensão da complexidade da cidade, cumprem um papel muito importante, provocando “dissensos necessários ao redesenho participativo das forças em disputa no espaço público”. (BRITTO, 2015, p. 50) Porém, não raro as propostas de ação no espaço público podem também reproduzir a

deriva

lógica da espetacularização, ainda que o objetivo seja oposto a isso, e para este trabalho vamos considerar duas situações. A primeira, que acontece a nível subjetivo/singular, foi um tema de discussão no Laboratório Urbano, até que ponto as práticas permitem perceber o que Fabiana Britto (2015) chamou de “paradoxo da intencionalidade de emancipação”, a partir de Rancière:

O paradoxo refere-se ao caráter autofágico que muitas práticas artísticas experimentadas como modo de apreensão da cidade acabam por revelar, quando seus propósitos críticos assumem perfil de missão emancipatória. Fundada na presunção de uma assimetria de poder (nesse caso pensado como consciência crítica) entre o artista e o público e de sua ação, essa ação conscientizadora afirma uma supremacia do sujeito-autoral particular onde se pretendia afirmar um sujeito. (BRITTO, 2015, p. 53)

A segunda situação de ações de deriva que reproduzem a lógica espetacular aparece nas capturas da ideia da ocupação da rua, da caminhada, em proveito de mecanismos mercantis que atravessam a experiência do espaço urbano. Um exemplo muito explícito, problematizado na dissertação de mestrado de Bárbara Brena Rocha dos Santos (2018), é uma peça publicitária desenvolvida pela montadora de automóveis Fiat, “Vem pra rua”, em São Paulo, no ano de 2013, durante a Copa do Mundo e os levantes populares das Jornadas de Junho. A campanha se valia da potência emergente de transformação naquele momento, da ebulição que questionava o sentido da política, da vida na cidade, da mobilidade, com um refrão do jingle, desenvolvido pela banda O Rappa, que dizia: “Vem pra rua porque a rua é a maior arquibancada do Brasil”, que acabou sendo um dos gritos das manifestações, porém com essa vinculação a uma empresa cujo objetivo é vender automóveis, associando a ideia de liberdade, da potência do estar na rua, um paradoxo do capitalismo ou, para dizer com Jacques (2010, p. 109), uma “zona de tensão entre essas duas esferas – resistência e espetáculo – que não somente coexistem nas cidades como estão sempre co-implicadas”.

Flanâncias, deambulações, derivas foram – e são – experimentações fundamentais para os *saltos*, tropeços e curvas de uma historiografia do pensamento urbanístico, e os esforços metodológicos do Laboratório Urbano são reverberações que sucedem essas experiências. Entretanto, Paola Jacques (2012) atualiza as noções sobre deriva e errância trazendo o atravessamento com experimentações que já vinham sendo praticadas no Brasil por outra nebulosa de pensadores e artistas, como João do Rio, Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica, entre outros. Seus experimentos de corpo, arte e cidade contemporâneos dos modernismos europeus, com sua diversidade e fluidez, complexificam e apontam outras origens das formas de narrar, pensar e fazer as cidades através do que está cada vez mais raro: a experiência urbana da alteridade.

deriva

Janaina Bechler
Maria Eduarda Azevedo

verbetes correlatos
corpografia; dobra; espetacularização; experiência; sujeito; tática.

doh
ra



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]

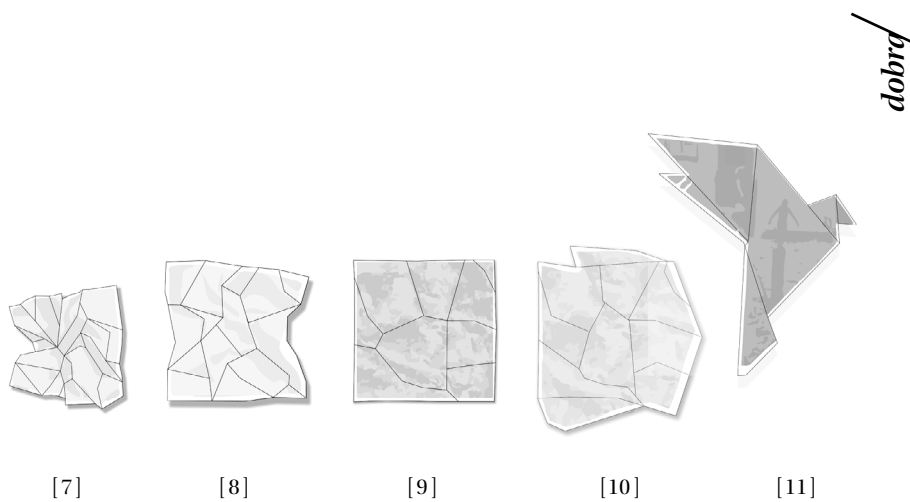


Figura 1. Dobra
Fonte: elaborada pelos autores.

[1] “A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar o papel”. (DELEUZE, 1991, p. 18)

[2] Deleuze apresenta o conceito de dobra a partir da interpretação do barroco proposta por Gottfried Wilhelm Leibniz em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991). Uma das muitas imagens que utiliza para pensar esse conceito é a do labirinto: “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”. (DELEUZE, 1991, p. 13-14)

[3] “O conceito Dobra em Deleuze torna-se indissociável do conceito Subjetivação, enquanto processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais auto-referentes, e isso, tanto individualmente quanto coletivamente. [...] Para Deleuze (1988) a Subjetivação constitui um modo intensivo de ser e não é propriamente como normalmente se pensa, um sujeito pessoal (um Eu), mas, um modo singular de dobramento, ou seja, um tipo de ser afetado ou afetar, e isso, frente a uma composição variável de forças (de ações sobre ações e que configuram composições diagramáticas de forças). Historicamente, em qualquer formação social, existiram diferentes modos de constituição da Subjetividade, e isso, enquanto relação de si para si, ou seja, uma relação de si consigo mesmo e para com os outros e com o mundo. A Subjetividade é produzida socialmente e [...] é o lugar da Criatividade”. (MAGNAVITA, 2018, p. 2)

[4] “A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até a outra dobra”. (DELEUZE, 1991, p. 18)

[5] “A divisão do contínuo deve ser considerada não como a da areia em grãos, mas como a de uma folha de papel ou a de uma túnica em dobras, de tal modo que possa haver nela uma infinidade de dobras, umas menores que outras, sem que o corpo jamais se dissolva em pontos ou mínimos. Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha”. (DELEUZE, 1991, p. 17)

[6] “A cidade pressupõe Dobras, Redobras e Desdobras, mas também, pressupõe um conceito em zona de vizinhança: Inflexão [...]. Em primeira instância, as dobras, redobras, desdobras e inflexão da Cidade se manifestam em suas configurações exteriores, visíveis e resultam de Agenciamentos maquínicos (ações, intervenções) sobre o Lugar e que pressupõem Agenciamentos coletivos de enunciação, ou seja, o que se enuncia (o que se diz) para a efetuação das intervenções urbanas, como se diz e para quem? O mesmo, quem faz e como faz e para quem faz?”. (MAGNAVITA, 2011, p. 210-211)

[7] A revista *Redobra*, em seu primeiro editorial – intitulado “Primeira dobra” –, apresenta dobra como “dispositivo de expansão de possibilidades, de intensidades, de direções, de significações” (LIRA et al., 2008), e utiliza esse conceito para nortear suas elaborações: “É neste movimento, operado em planos, dimensões, estratos ainda não estabilizados que iniciamos nosso processo”. O intuito, portanto, era articular diferentes reflexões, atuações, enredamentos, buscando afetar, provocar dobras – desdobrar-se – e constituir um campo de debate para o evento Corpocidade 1. “Neste movimento de dobra-des-dobra, alguns pensamentos, trabalhos, intervenções pulverizadas por diferentes corpocidade poderão dobrar-se uns sobre os outros e encontrar nessas articulações outros ângulos para sua atuação; virar-se um na direção do outro, ou em direções tangenciais; e descobrir que corpocidade instiga processos instáveis, imprevisíveis, paralelos e simultâneos. Corpo desdobrado em cidade, cidade desdobrada em corpo, Corpocidade desdobrado em Dobra.” (LIRA et al., 2008)

[8] “[...] ao formularmos os números da revista estávamos, de alguma maneira, tateando e reduplicando vozes que dispersas só a posteriori se apresentariam como linhas de força temáticas duplicadas em vozes outras, inclusive provenientes de campos disciplinares diversos, que atritavam os limiares institucionalmente estabelecidos de nosso campo principal, o urbanismo, que buscávamos ampliar a partir de tensões, cruzamentos, dobras e redobras com outros campos: arte (e estética), etnografia (e antropologia) e história (e historiografia). A Redobra, enquanto metaforicamente tomada como um sismógrafo musical, entretanto, não se limitou a redobrar as vozes e os campos, buscando apresentar sua singular contribuição, isto é, provocar outros desvios, dissensos e dispersões.” (JACQUES; BRITTO; DRUMMOND, 2015, p. 31)

[9] “A análise do material coletado deve ser feita de modo que se crie uma ordem das coisas na narrativa que será apresentada ao leitor. Contudo, esta não é uma tarefa fácil, pois a escrita da tese, além de ser um processo bastante solitário, requer um esforço para estruturar uma discussão que articule a teoria que sustenta a argumentação e a análise das observações, informações, questionamentos etc. Sobre esse processo, Urpi Uriarte acrescenta que ‘somos autores, pois pôr as coisas em ordem – montar o quebra-cabeça – é um exercício criativo autoral’ (URIARTE, 2012, p. 178). Montar esse quebra-cabeça requer uma escrita que conduza o leitor a compreender as questões levantadas, as conclusões e também as ‘peças soltas’. Numa perspectiva deleuziana, este momento de análise e escrita corresponderia a um processo em que o pesquisador dobra os dados da pesquisa, constituindo um ‘Lado de Dentro’, um virtual (DELEUZE, 2005). Então, os dados são organizados segundo um processo de subjetivação, no território existencial do pesquisador [...]. Nesse sentido, ‘pensar é dobrar, é duplicar o fora com um

dentro que lhe é coextensivo' (DELEUZE, 2005, p. 126). Desse modo, o virtual, constituído nesse dobramento, é atualizado pelo pesquisador na escrita, que agora já se insere no campo do real e do possível". (PENA, 2020, p. 26)

[10] "Na Torre também foram expostas, até mesmo nos vitrais (alguns expostos hoje no Patrick Geddes Centre) de suas janelas, algumas máquinas pensantes geddesianas (*thinking machines*), grandes esquemas diagramáticos que Geddes criou para guardar e depois expor suas ideias a partir de uma cegueira temporária causada pelo excesso de uso do microscópio. [...] Eram palavras em papéis que se dobravam, criando diferentes possibilidades de associações de ideias, uma forma de pensar por dobras, redobras e desdobras". (JACQUES, 2020, p. 297-298) "O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por 'afinidades eletivas', como diriam Goethe e Benjamin, ou pela 'lei da boa vizinhança', como na biblioteca Warburg. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites ou fronteiras, como na torre de Geddes". (JACQUES, 2020, p. 381)

[11] "Eis por que há metamorfose, ou 'meta-esquematismo', mais do que mudança de dimensão: todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta e que se desdobra". (DELEUZE, 1991, p. 23)

Marcos Britto

Rafael Luis Silva

verbetes correlatos

*criatividade; fragmento; imaginação; labirinto;
micropolítica; montagem; sujeito.*

err ia *anc*

Os errantes são aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben, que radicaliza a questão ao sugerir o que seria uma expropriação da experiência. Mesmo vivendo um processo de esterilização da experiência hoje, esse processo – que, no caso das cidades contemporâneas, seria o processo de espetacularização urbana – não consegue destruir completamente a experiência – o que se aplica especialmente às cidades brasileiras –, embora busque cada vez mais sua captura, domesticação, anestesiamento.

As errâncias urbanas, as experiências de apreensão e investigação do espaço urbano pelos errantes, interessam aqui quando transmitidas por narrativas errantes. Como a maioria dos errantes não deixou

narrativas de suas errâncias, deslocamos a questão das errâncias urbanas, da experiência errática da cidade como possibilidade de experiência da alteridade urbana, para sua forma de transmissão pelos errantes, através das narrativas errantes. Nosso foco passa, então, dos errantes em geral, das errâncias urbanas, para as narrativas dessas experiências erráticas. Em vez de repetir nostalgicamente qualquer tipo de tradição da transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades. Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades.

Podemos relacionar as narrativas errantes com o que Georges Didi-Huberman chamou recentemente de *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), título do livro que parte do protesto – ou talvez do lamento fúnebre – de Pier Paolo Pasolini (*L'articolo delle lucciole*) sobre o desaparecimento dos vaga-lumes diante dos holofotes do fascismo triunfante e persistente na Itália. Didi-Huberman (2011) retoma de forma brilhante a questão dos pirilampos, da “dança dos vaga-lumes”, para mostrar que “esse momento de graça que resiste ao mundo do terror” é uma sobrevivência potente, apesar de extremamente fugaz e frágil. Ele mostra como no próprio trabalho artístico de Pasolini, em particular em seus filmes, ou seja, nas suas narrativas cinematográficas, são mostrados momentos de exceção em que “os seres-humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23)

Didi-Huberman termina por fazer uma clara crítica à ideia de destruição da experiência proposta por Agamben, sobretudo quando afirma:

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido ‘destruída’. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos à noite. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148)

Podemos relacionar a sobrevivência resistente dos lampejos errantes dos vaga-lumes à sobrevivência dos próprios errantes urbanos, através de suas narrativas errantes, que resistem aos projetores do espetáculo, e afirmar, em coro com Didi-Huberman (2011, p. 154):

Devemos, portanto [...] nos tornar vaga-lumes e, assim, formar novamente a comunidade do desejo, a comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em dizer o não da luz que nos ofusca.

errância

Seria interessante também articular melhor a relação entre experiência e alteridade. Gilles Deleuze (1989, p. 95) relaciona diretamente experiência com o princípio da diferença e diz: “a experiência é a sucessão, o movimento das ideias separáveis à medida que são diferentes, e diferentes à medida que são separáveis. É preciso partir *dessa* experiência, porque ela é *a* experiência”. A experiência da diferença, do diferente, do Outro, seria então uma experiência da alteridade. A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade. A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, confronta-se com os vários outros urbanos.

A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias

são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos; são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben (2007), os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes, seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade.

O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária. O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante. Essa postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos modernos mais difundidos da disciplina urbanística – como o tradicional “diagnóstico”, baseado majoritariamente em bases de dados estatísticos, objetivos e genéricos – quanto ao próprio processo de

esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos. As narrativas errantes foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo. Elas constituem outro tipo de escrita da história: uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia mais tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, que não está fixo, mas sim em movimento constante.

*Verbetes retirados do prólogo do livro *Elogio aos errantes* (2012).

Paola Berenstein Jacques

errância

verbetes correlatos

brincadeira; deriva; experiência; jogo; profanação.

espetacularização

[...] de quem é o espetáculo? Quem disputa a superfície da experiência urbana? Qual é a essência da aparência? Como acontece, atualmente, a tensão entre visibilidade e invisibilidade? (RIBEIRO, 2010, p. 37)

Esses questionamentos fazem parte das tangentes que Ana Clara Torres Ribeiro constrói no desenvolvimento do seu texto “Dança de sentidos: na busca de alguns gestos”, no livro *Corpocidade: debates, ações e articulações* (2010). Em uma crítica à cidade capitalista em que grandes projetos estratégicos privatizam memórias e reduzem experiências, a autora denuncia o aumento do consumismo e do individualismo, mas alerta para a insistente reflexão isolada que tais questões introduzem sobre a alienação do sujeito. Afirma que a tendência precipitada e até arrogante do pensamento crítico em considerar os sujeitos manipulados e alienados, sem capacidade de reação às práticas dominantes, reforça os mecanismos hegemônicos por não reconhecer as “racionalidades alternativas” que permitem as manipulações das regras dos jogos sociais.

O espetáculo, que reúne espaço-tempo-ação, constitui-se numa expressão condensada de embates simbólicos que tocam dimensões subjetivas e cognitivas do poder. Neste sentido, a espetacularização pode ser refletida como impedimento do exercício do direito ao espetáculo. Um direito que, para o

sujeito, corresponde ao direito de ser visto, lido e conhecido em seus próprios termos e, assim, com a máscara e o roteiro de sua escolha. (RIBEIRO, 2010, p. 32)

Ribeiro traça uma diferenciação entre a “espetacularização” e o “dar espetáculo” do sujeito corporificado, insinuando a necessária libertação do segundo termo do controle e dominação do primeiro. “Sujeito corporificado” desafiaria os controles das experiências urbanas – reiterando seu direito em aparecer e transformando-se em acontecimento quando seu apagamento é esperado – e tensionaria, portanto, os modelos e as imagens urbanas espetacularizadas, permanecendo latente no cotidiano da cidade e criando microrresistências na pacificação do espaço.

Diferente do “espetáculo” de Guy Debord, que o definiu como um conjunto de relações sociais mediadas pelas imagens, impossível de separar das relações de produção e consumo de mercadorias, “[...] o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 27, grifo do autor), o “dar espetáculo” então, libertado da espetacularização, buscaria por uma visibilidade que confrontaria a “violência simbólica.” “Esse confronto enreda sujeitos sociais e protagonistas, ação espontânea e ação planejada, ajustes e desajustes sociais, cenas e contextos, transformação social e ação possível”. (RIBEIRO, 2010, p. 36)

Filósofo, artista e agitador cultural, Guy Debord teve sua obra *A sociedade do espetáculo* publicada no Brasil em 1997, 30 anos após a original francesa. Logo depois, outras importantes publicações trouxeram as ideias do movimento situacionista e suas metodologias de intervenção no cotidiano da vida urbana, de modo a estabelecer uma quebra na lógica do espetáculo, que consistia na criação e aposta em um sistema de representações tão ou mais real que a própria vida vivida, produzindo necessidades alheias à experiência dos sujeitos e das coletividades e instaurando uma sensação de separação dos sujeitos em relação a suas próprias vivências:

Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação [...]

As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudônimo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo das imagens autonomizadas, no qual o mentiroso mentiu pra si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo. (DEBORD, 1997, p. 13)

Em forma de pequenos aforismas, Debord apresenta essa modulação em diferentes aspectos da vida em que a lógica do espetáculo se atualiza: tempo, espaço, mercadoria, cultura. Lá de onde o espetáculo desmorona, advém um sujeito ativo, capaz de transformar sua vida. Com esse teor revolucionário, a revista *Internacional Situacionista*, que Debord criou e integrou durante os anos de 1956 a 1972, em sua primeira época, propunha procedimentos para realizar esse desmonte. Através da criação de situações na vida cotidiana, seria possível “[...] reinventar tudo a cada dia, tornar-se patrões e possesores da própria vida.” (DEBORD, 1997, p. 39) Essa dimensão estética contra a banalização do cotidiano presente na criação de situações traria a possibilidade de realização de uma experiência geradora de conhecimentos e, com isso, a instauração de um tempo criador no cotidiano. A deriva e a psicogeografia eram ferramentas para desviar dos caminhos preestabelecidos – tanto no andar pela cidade como nos textos produzidos – e, através desse desvio, entender a relação entre a qualidade de vida criativa e o ambiente urbano.

No livro *Apologia da deriva*, a autora Paola Jacques (2003) organizou a tradução de textos da *Internacional Situacionista* sobre a cidade e, na introdução do livro, trazia a atualidade desses pensamentos em uma época em que o conceito de participação (núcleo de todas as propostas da revista) “parece estar cada vez

mais ‘burocratizado’ em prol de uma ‘espetacularização’ urbana generalizada”:

[...] qual seria o interesse hoje – quase meio século após a publicação dos primeiros textos – de se resgatar o pensamento situacionista sobre a cidade? Talvez simplesmente como provocação diante de uma simples constatação: a quase completa ausência dessa paixão – proposta e vivida pelos situacionistas – na vida e no pensamento urbanos contemporâneos. (JACQUES, 2003, p. 13)

O espaço da rua, imagem do coletivo e campo possível de validação de uma experiência – como dizia André Breton (1964) –, tem perdido força enquanto espaço-reflexão de convivência e cocriação, evidenciando essa possível ausência de uma paixão na vida urbana. Para Jacques (2008), “o processo de espetacularização parece estar diretamente relacionado a uma diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo”. Essas experiências corporais, sobretudo, serão os principais temas das primeiras revistas *Redobra*, [1] em que estar na rua produzindo, intervindo a partir de processos artísticos no cotidiano dos lugares, visibilizando tensões, modos de se mover, chamando para uma relação criativa, lúdica, participativa da produção de sentidos na cidade, aparecia como uma chave para desautomatizar o ciclo da espetacularização.

As cidades incorporadas, corpo-cidade, corpografia, sobretudo produzidas em poéticas artísticas, eram apostas de experiências e narrativas possíveis de intervir na lógica da separação espetacular

[1] *Redobra* é uma publicação que integra a plataforma de ações Corpocidade, realizada a partir da parceria entre os grupos de pesquisa Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU), e Laboratório Coadaptativo (LabZat), do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança), ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ver: <http://www.redobra.ufba.br/>.

na cidade contemporânea. As discussões e produções do grupo, a partir de então, apresentavam o conceito de espetacularização como um modo de entendimento e problematização do sujeito e das coletividades contemporâneas, e as cidades como cenários onde o espetáculo acontecia. Estava evidente na época, entre os diversos autores presentes nos números da revista *Redobra*, que era preciso encontrar formas de resistir a esse modo hegemônico de produção de subjetividades. Arte, experiências urbanas baseadas na deriva situacionista, na deambulação surrealista, apresentavam-se como possíveis modos para desestabilizar a imagem espetacular e produzir singularidades, ainda que momentâneas e fugazes. Uma cidade permeada de imagens subjetivas, coreografada pelo corpo de quem a caminha, poderia abrir brechas na esmagadora lógica do espetáculo. O evento Corpocidade, espaço primordial dos debates da revista, era ele mesmo um dispositivo de ação na coprodução desse corpo-cidade, um espaço-tempo para a experiência.

Acompanhando as discussões do Corpocidade 1 e também da primeira edição da *Redobra*, era perceptível a aposta na necessidade de experimentar e suscitar modos de estar na cidade produzindo situações que apresentassem diferenças, dissensos em relação ao discurso dominante. As intervenções artísticas e poéticas iam nessa direção: caminhar de maneira diferente; caminhar como planta; deitar no asfalto; caminhar com grades, formas de experimentar e tornar visíveis/sensíveis os dissensos, os conflitos nos modos de vida na cidade contemporânea. Tais reflexões conduziram também a pesquisa do Programa de Apoio a Núcleos Emergentes (Pronem)[2] e foram publicizadas no conjunto de quatro tomos da coleção *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (2015), assumindo a consolidação dos processos de espetacularização urbana e a

[2] Realizada entre 2011 e 2015 pelo grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU/UFBA), em colaboração com pesquisadores da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e convidados.

necessária experimentação de metodologias de apreensão que instaurassem táticas de enfrentamento e “fabricassem cidades”. (CERTEAU, 2014)

Uma das principais reflexões críticas acerca do cotidiano da vida urbana contemporânea, tematizada em diferentes campos e focalizada na pesquisa PRONEM, refere-se ao processo denominado ‘espetacularização urbana’, em alusão ao caráter cenográfico conferido às cidades submetidas ao processo de privatização dos espaços públicos pela especulação imobiliária e a consequente gentrificação. Em tais circunstâncias, a experiência urbana cotidiana acaba resumida a práticas de uso e produção disciplinadas por princípios segregatórios, conservadores e despolitizadores que conferem um sentido mercadológico, turístico e consumista ao seu regime de sociabilidade. De tão consolidado esse processo de espetacularização, muitos de seus efeitos acabam por tornar-se a própria lógica organizativa da dinâmica urbana, atuando de modo estrutural e não mais apenas contingente, na medida em que desvinculam-se de sua justificativa contextual para generalizarem-se como um padrão lógico de pensamento e comportamento. (BRITTO, 2015, p. 49)

Em uma análise crítica da sociedade pós-moderna, Debord ressalta que a lógica organizativa e estrutural de pensamento e comportamento é reflexo de uma sociedade de consumo que visa à aparência como principal valor, degradando o “ser” para o “ter”, a partir de uma intensificação das dinâmicas tecnológicas nas cidades, com seus avanços imediatos e urgentes. Em consonância, Fredric Jameson (1985) aponta que a emergência da pós-modernidade associada à emergência do capitalismo avançado, multinacional e de consumo, faz com que o sujeito desta época perca a capacidade de preservação da própria história, vivendo em um presente perpétuo, considerando ainda que os meios de comunicação vêm para reforçar o esquecimento das experiências do passado. Pode-se, portanto, dizer que a pós-modernidade é “a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos”. (JAMESON, 1985, p. 26)

Entende-se, contudo, que a resposta e/ou a resistência a essas transformações espetaculares e imagéticas podem ser mais interessantes e efetivas quando olhadas de dentro, através de outros caminhos, desvios, fendas, rugas, fissuras dessas “outras cidades” que potencializariam a condição heterogênea da vida urbana cotidiana. Nas palavras de Paola Jacques (2010, p. 109):

Como poderíamos então pensar essas resistências, ou desvios, ao processo de pacificação e espetacularização urbana? Talvez seja importante começar pela compreensão não dualista entre resistência e espetáculo, buscar pensar em ‘zonas de tensão’ entre essas duas esferas que não somente coexistem nas cidades como estão sempre co-implicadas, ou seja, são interdependentes. Seria importante entender que a crítica ao espetáculo pacificador também faz parte deste processo de espetacularização e que a resistência a este processo lhe é inerente, intrínseca, e mais, que esta crítica só pode ser de fato tensionadora ou problematizadora de dentro do próprio processo, mas em outra escala ou registro, em forma de infiltração, de pequenos desvios, ações moleculares (GUATTARI; ROLNIK, 1968), ou seja, enquanto micro-resistências. Seria importante compreendermos também que existe sempre uma ‘outra cidade’ escondida, ocultada, apagada ou tornada opaca – por todas essas estratégias de marketing que criam imagens urbanas pacificadas e consensuais – que resiste (e, assim, coexiste) por trás dos cartões postais globalizados das cidades espetaculares contemporâneas. As imagens consensuais não conseguem apagar essa ‘outra cidade’ opaca, intensa e viva que se insinua nas brechas, margens e desvios da cidade espetacularizada.

Eloisa Marçola

Janaina Bechler

Rafaela Lino Izeli

verbetes correlatos

deriva; patrimonialização; rua; sujeito.

etno *grafia*

As sociedades, como as culturas, estão por assim dizer já escritas e ao mesmo tempo continuam sempre por ser escritas. (STRATHERN, 2014, p. 375)

Há alguns anos, escrevi para uma mesa-redonda e posterior publicação na revista *Redobra* um texto sobre etnografias urbanas. Nele pude ler as palavras que se seguem:

[...] ser afetado não é manter relações de empatia, tampouco praticar como o outro ou pelo outro as práticas que se quer analisar. Ao contrário: é exatamente porque não estamos no lugar do outro que é preciso representar ou imaginar como e o que significa estar naquele lugar. Dessa perspectiva, trata-se de uma distância e não de uma aproximação. Ser afetado é aceitar estar nesse lugar experimentando suas intensidades, modificando o próprio estoque de imagens prévias que os pesquisadores levam consigo ao campo de investigação. (RIZEK, 2013, p. 20)

A referência mais importante daquele texto era uma concepção que poderia ser identificada como *Ser afetado*, especialmente a partir do texto clássico de Favret-Saada (2005). Assim como Favret-Saada, Marilyn Strathern e muitos outros pesquisadores e pesquisadoras pensaram e discutiram o que a etnografia parece representar e talvez tenham anunciado o que posso denominar aqui como “questões etnográficas” no momento em que as ciências humanas e sociais sofriam o que ficou conhecido como crise de paradigmas. Essa crise, que assolou com questões as mais diversas tanto os procedimentos como a legitimidade do conhecimento produzido pelas ciências sociais, foi experimentada como crise das categorias, como crise teórica, mas também como crise metodológica. O mal-estar provocado pelo fato de que os modos de apreensão e explicação do mundo social pelas chamadas teorias clássicas tinham sido deslegitimados enfrentava o fato de que as ciências sociais acabavam ou por se perder nas exigências de generalização e de prova compatíveis com as assim chamadas ciências da natureza (elas também sacudidas por crises sísmicas, como apontam autores como I. Stengers, I. Prigogine e muitos outros), ou no lodo escorregadio dos relativismos que podem apontar (e frequentemente apontam) para uma pluralidade de formas de apreensão e explicação que anula a efetividade da produção científica e da produção do conhecimento num vale-tudo muito problemático, como, aliás, os negacionismos contemporâneos parecem atestar.

Entre as exigências de generalização que lançavam mão de pesquisas quantitativas organizadas por categorias sempre passíveis de discussão e o enfrentamento das singularidades apreendidas pela pesquisa qualitativa, a sociologia e a ciência política enfrentaram, assim, crises das formas de apreensão e compreensão que atingiram suas certezas de modo contundente. Nesse movimento pendular, foi preciso operar uma forte reversão das relações entre teoria e empiria e, nessa operação delicada, de grande complexidade, a etnografia despontou como uma espécie de saída para disciplinas que mantiveram com a antropologia social relações

de aproximação bastante significativas, embora não pudessem se autodissolver numa assimilação que anularia as diferenças. Foi, então, como saída de uma crise de paradigmas dos modos de apreensão e de explicação – que foi e continua sendo uma crise de categorias e uma crise metodológica –, crise que questionava permanentemente as relações entre as dimensões conceituais e as dimensões empíricas, que a etnografia se afirmava como método de investigação e, talvez mais do que isso, como esperança de trânsito entre empiria, descrição, modos de narração e modos de explicação (quando possível, quando necessário, sempre provisoriamente) do mundo.

A etnografia como característica bastante afeita aos procedimentos e a uma escrita dos etnólogos não se confunde, porém, com as práticas de outras formas de investigação qualitativa. Essa diferença, tantas vezes obscurecida, é fundamental. Assim, a partir de leituras e aproximações com o que fazem os antropólogos, tenho buscado uma outra forma de denominar o que fazem os sociólogos que trabalham qualitativamente. Tenho nomeado essas práticas e visitas a campo como incursões etnográficas. E isso porque se a etnografia supõe um contato com o campo, que conduz à contínua problematização do(a) pesquisador(a), suas negociações com suas próprias matrizes de percepção, com seus modos de descrição, muitas vezes a observação e o registro dessas incursões etnográficas não obedecem inteiramente aos parâmetros clássicos de imersão no campo; muitas vezes são de outra natureza e acabam por ser nomeadas – pela necessidade de atualização ou busca de legitimidade – como etnografias.

Trata-se, sem dúvida, de pesquisa qualitativa; trata-se também de um conjunto de modos de registro e de escrita. Porém, aprendemos, sobretudo com as etnografias e as etnografias urbanas em particular, a problematização permanente da presença do(a) pesquisador(a), o questionamento do fato de ser quem ele(a) é naquele lugar específico, a indagação crítica do que se vê e do que

não se vê, do que se escuta e do que não se escuta, colocando a pergunta permanentemente reposta sobre o lugar de observação, sobre falas, presenças e ausências, suas molduras e enquadramentos e seus desdobramentos sobre o que e como o que descrevemos foi apreendido, descrito e pensado. Cabe então apontar o que se ilumina com esse conjunto de incursões etnográficas e o que se apaga; ou antes, cabe apontar o que Strathern (2014) identificou como “pontos cegos” da prática etnográfica e, sobretudo, da prática dessas incursões etnográficas que são um modo de operação de sociólogos e outros cientistas sociais.

Se, por um lado, os recursos aos modos de investigação etnográfica apareceram e continuam operando como saídas, como reconfiguração necessária das relações entre teoria e empiria, por outro lado esses mesmos modos de operação parecem se constituir em movimento incessante de aproximação e distanciamento continuamente refeitos, já que a elaboração que resulta das imersões em campo supõe uma escrita peculiar. Essa escrita criaria, então, “um segundo campo”, de relações muito complexas com um primeiro campo. Primeiro e segundo campo estão permanentemente em relação, na medida em que cada um, de acordo com Strathern, constitui-se num modo peculiar de envolvimento e na medida em que esses dois campos se tangenciam continuamente, mas nenhum deles pode ou deve assimilar o outro. Eles teriam, então, órbitas próprias que reposicionam ou reordenam narrativas, observação e escuta.

Nessa medida, Strathern aponta ainda que a pesquisa etnográfica, ou mesmo a pesquisa que provém do que venho nomeando como incursões etnográficas, envolve permanentemente um sentido de perda, uma sensação de incompletude que resulta do fato de compreendermos que nenhum desses campos pode ser identificado ao outro e que aquilo que narramos e descrevemos não pode e não estará em conformidade com o que experimentamos em nossas práticas de imersão e observação. Dessa perspectiva, ela nos avisa que a pesquisa de natureza etnográfica traz consigo

a perda da imersão em campo na escrita e na descrição, a perda do que se pretende observar (em fuga permanente do campo de visão, no momento da elaboração e da explicação) sempre em busca de nexos e sentidos (no decurso da descrição e da narração).

Curiosamente, a partir de uma problematização permanente, a saída etnográfica não se livra – ela também, ela sobretudo – de uma reflexão crítica que se volta reflexivamente para inquirir seus próprios modos de apreensão do mundo. Ainda assim, os modos de apreensão da realidade social que têm por base as regularidades apreendidas quantitativamente levantam o dedo em riste para acusar as formas de pesquisa qualitativas, a partir dos procedimentos etnográficos, de apreender apenas (“apenas”?) singularidades. E, no entanto, nas singularidades observadas e descritas, desvendam-se de modo exemplar complexidades surpreendentes, elementos que tomam de assalto os projetos de pesquisa e suas inquietações e que os substituem por relações, preocupações, sentidos, práticas, universos de corpos, de pessoas encarnadas, numa espécie de aqui e agora avassaladores. Nessas singularidades, afinal, os processos de constituição e destituição de práticas, significações e relações pulsam reconfigurando tramas cuja apreensão exige um trânsito de escalas, um vaivém entre a observação de práticas e sujeitos e a apreensão de processos que os estruturam.

De um lado, há uma espécie de luto, de perda de pedaços do que se vive em campo; de outro, nas idas e vindas entre observação, registo e escrita, aquilo que nos surpreendeu em contato com a vivacidade do campo é sempre avassalador, ainda que permaneça inacabado, já que em cada incursão etnográfica é possível perceber que o lugar do pesquisador, sua morada, se faz no fluxo entre uma e outra atividade, entre observação, descrição e narração permanentemente ameaçadas umas pelas outras. Habitar esses campos, estabelecer os trânsitos entre eles obriga assim, como aponta Strathern, a retomar as ideias, proposições e categorias que levaram à construção da pesquisa e, com elas, as razões que levaram

cada pesquisador ao seu campo de observação. Esse movimento frequentemente conduz a mais uma “volta a campo” (sempre mais uma vez), volta que inverte as orientações iniciais, já que a escrita e a descrição impelem as novas incursões.

Assim, cabe ainda sempre observar que algumas das descobertas de campo e algumas das mais finas apreensões de relações e sentidos que fomos capazes de empreender, compreender e descrever foram obtidas por imersões parciais que fornecem exatamente... o que não estava sendo procurado. São muitos os exemplos de surpresas de campo que não caberiam num verbete. Mas talvez, em resposta às várias crises de paradigmas, às crises epistemológicas, e em contraste com a expectativa de pesquisa, as incursões etnográficas forneçam um método para encontrar, às vezes de forma quase paralisante, o que não imaginávamos procurar.

Novas questões, injunções inesperadas, justaposição de fenômenos, constelação de sentidos insuspeitados e trajetórias que se cruzam (tal como se cruzam continuamente observação e análise) fazem das etnografias – e das etnografias urbanas em particular – um método que responde à contínua necessidade de não redução da multiplicidade e dos hibridismos das cenas urbanas, das explosões e das surpresas que vêm das observações de campo às suas formas de cristalização em dimensões modelares.

Para além do imprevisível, da surpresa que a observação de campo nos traz continuamente, a inversão etnográfica, a precedência do que foi apreendido em campo, as dimensões exploratórias, as incursões e as voltas a campo colocam ainda como enorme desafio definir a amplitude das informações de pesquisa. Assim, é preciso ter em conta que as idas a campo têm como pressupostos as perguntas que se desdobram sobre o previsível e o imprevisível que provêm muitas vezes das expectativas ou pressupostos que levamos para o terreno de observação. Mas a verdade que parte dos resultados das incursões etnográficas se origina do que era impossível de antever ou do que foi insistentemente negligenciado

em outras descrições e análises, quer porque desarrumava o edifício das formas e processos de explicação, quer porque obedecia-se a um regime de visibilidade que simplesmente impedia a constatação e observação de corpos, práticas, sentidos e relações. Dessa perspectiva, os procedimentos da etnografia podem permitir que se leve em conta o que foi negligenciado ou não visto nas fronteiras de interação entre pesquisadores(as) e contextos de observação.

O momento etnográfico é uma relação [...] Poderíamos dizer que o momento etnográfico funciona como exemplo de uma relação que junta o que é entendido (que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender (o que é observado no momento da análise). É claro que a relação entre o que já foi apreendido e o que parece exigir apreensão é infinitamente regressiva, isto é, ela desliza por todos os tipos de escala (e, mesmo na escala mais mínima, a observação e a análise contêm, em cada uma delas, a relação entre as duas). Todo momento etnográfico, que é um momento de conhecimento ou de discernimento, denota uma relação entre a imersão e o movimento. (STRATHERN, 2014, p. 350)

Quando se trabalha com cenas urbanas, quando são as relações na e com a cidade o que queremos apreender, os longos períodos de pesquisa etnográfica ganham densidade própria. E isso porque somos, nesse caso, sujeitos que partilham a condição urbana com outros sujeitos, que habitam as cidades e que são habitados por elas. Partilhando essa condição, a condição urbana dos interlocutores e pesquisadores da cidade coloca outras questões em relação ao que se vê e não se vê – o que chamei em outro lugar de regimes de visibilidade (RIZEK, 2016), diante da constatação das diferenças flagrantes entre o que um sujeito e interlocutor me mostrava e o que eu era (in)capaz de ver.

Mas também há regimes de verdade partilhados ou não. Esses elementos – o que se vê e o que não se vê, o que se julga ser verdade e o que permanece pouco legível ou pouco compreensível –, para além de exigirem enorme respeito pelos habitantes das cidades

e dos bairros que estudamos, pelas formas por meio das quais conferem plausibilidade ao mundo e a uma leitura do mundo, colocam algumas dificuldades que se encontram na natureza da descrição etnográfica, nas perdas e reconfigurações por meio das quais, a partir do que compartilhamos em campo, encontramos, analisamos e desenvolvemos na escrita configurada como um segundo campo. O que partilhamos e, em seguida, o que necessariamente deixaremos de partilhar completamente conformam então as perdas, os momentos difíceis de escolha, os trânsitos escalares, que assolam quem quer que se dedique a lançar mão dos procedimentos etnográficos para entender (e se entender) nos contextos, fluxos e modos de viver a cidade e na cidade.

Pode-se dizer, na verdade, que as relações são o que faz as pessoas “verem”, o que quer que elas vejam.

Cibele Saliba Rizek

verbetes correlatos

astúcia; cotidiano; rua; tática.

exp ncia / *eriê*

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. (AGAMBEN, 2005, p. 21)

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 1994a, p. 118)

Giorgio Agamben (2005), filósofo italiano, ao retomar e também radicalizar a questão do empobrecimento da experiência na modernidade, levantada por Walter Benjamin no contexto da chegada do nazismo ao poder na Alemanha, sugere o que seria a expropriação

da experiência na contemporaneidade. Para ele, não se trata mais de uma busca moderna de se liberar das experiências, como para Benjamin, mas sim de uma incapacidade contemporânea tanto de fazer quanto de transmitir experiências. Não se trataria mais, portanto, para Agamben, de uma questão de empobrecimento, mas de expropriação da experiência.

De fato, quando passamos do empobrecimento da experiência da alteridade na modernidade ao que seria a sua expropriação contemporânea; da brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno – mesmo que protegida por uma atitude *blasée* (pensada por Georg Simmel) – à anestésica contemplação da imagem publicitária contemporânea da cidade-espetáculo (como diria Guy Debord) ou da cidade-simulacro (de Jean Baudrillard); ou ainda quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento/pacificação programada do que seria um novo choque contemporâneo. Esse choque seria uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente –, promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea. “Nós sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a *pacífica* existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente”. (AGAMBEN, 2005, p. 21, grifo nosso)

Mas, talvez, em lugar da total destruição da experiência reclamada por Agamben, estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência; ele busca sua captura,

domesticação, anestesiamento. A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência, em particular a experiência da alteridade nas cidades.

É assim, nessas circunstâncias, que adquire ainda maior relevância a valorização da alteridade urbana, do Outro urbano que resiste à pacificação e desafia a construção desses pseudoconsensos publicitários. São esses vários outros que, por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos, aqueles que Milton Santos (1996) chamou de “homens lentos”, que Ana Clara Torres Ribeiro (2000) chama de “sujeitos corporificados” e Michel de Certeau (1994), de “praticantes ordinários das cidades”. São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos “espaços do aproximativo e da criatividade”, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva, insinua-se assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive –, no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual.

A radicalidade desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias *táticas* e *astúcias* urbanas em seu cotidiano. Aqueles que a maioria prefe-

re manter na invisibilidade, na opacidade e, que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maior parte dos atuais projetos urbanos espetaculares, pacificadores, ditos revitalizadores. E são precisamente esses outros urbanos radicais alguns dos principais personagens das narrativas errantes, pois seria precisamente essa possibilidade de experiência da alteridade urbana nos espaços banais que os errantes urbanos buscariam em suas errâncias pelas cidades. “Quando se pede em um grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. (BENJAMIN, 1994, p. 197-198)

Talvez seja então interessante deslocar a questão da (im)possibilidade de realização de experiências, de seu empobrecimento ou destruição, claramente refutada pelos errantes em suas errâncias pelas cidades, para outra questão fundamental, diretamente relacionada: a dificuldade de transmissão ou narração das experiências, ou seja, as (im)possibilidades de compartilhamento, de intercâmbio. Estaríamos privados não exatamente da capacidade de fazer experiências, mas sobretudo da faculdade de trocar experiências, de transmiti-las, ou seja, de narrá-las. O próprio exercício de narração já está associado também a uma prática espacial, ao movimento, à viagem ou, ainda, ao andar pela cidade. A narração, a narrativa, o relato, como diz Michel de Certeau (1994, p. 156), “não exprime uma prática. Não se contenta em dizer o movimento. Ele o *faz*. Pode-se, portanto, compreendê-lo ao entrar na dança”. O mesmo autor diz que “Todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço”, “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é *diegese*, termo grego que designa narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)”. (CERTEAU, 1994, p. 183)

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam

em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam. (CERTEAU, 1994, p. 200)

A importância da narração para a constituição do sujeito é questão tratada por uma série de autores que, a partir de Benjamin, se debruçaram sobre o que seria essa privação da narração, sobre o que, para alguns, se traduziu como o fim das grandes narrativas – ou narrativas legitimantes, no dizer de Jean-François Lyotard – e, a partir daí, o fim da modernidade e também da própria história. A questão da narração está sem dúvida relacionada à questão da memória (e também da infância e da morte) e, assim, da forma de se contar ou de se narrar a história, de transmiti-la. Não cabe aqui tratar da questão da história como narração ou do próprio movimento da narração a partir da capacidade de rememoração, dos lampejos de memória e de esquecimento; menos ainda entrar na polêmica e pouco frutífera questão do fim da história; restringiremo-nos à relação entre experiência e narração, à própria narração como um outro tipo de experiência, à questão do declínio ou do empobrecimento da narração e, por conseguinte, da perda de capacidade de transmissão da experiência (vivência), da (im)possibilidade do que seria uma experiência coletiva.

Podemos notar nos textos de Walter Benjamin uma diferenciação clara entre dois tipos de experiência, pois são dois termos diferentes em alemão: *Erlebnis*, a vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual; e *Erfahrung*, a experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva. A grande questão para Benjamin não estaria tanto no depauperamento da experiência vivida, da vivência, menos ainda na sua destruição, como em Agamben, mas na incapacidade de transformá-la em experiência acumulada, coletiva (*Erfahrung*), ou seja, de transmiti-la. Benjamin relaciona diretamente a questão do empobrecimento da experiência – que não deve ser confundida com sua destruição – com a perda da capacidade narrativa. Para

experiência

o autor, mais do que a experiência propriamente dita (em termos de *vivência*), a arte de narrar é que estaria em vias de extinção. Jeanne Marie Gagnebin (2013), estudiosa de Walter Benjamin, nos lembra ainda a própria etimologia da palavra “Erfahrung”: do radical “fahr”, usado no antigo alemão em seu sentido literal de percorrer, atravessar uma região durante uma viagem. Ou seja, esse tipo de experiência também está diretamente ligado à ideia do percurso, da experiência do percorrer e, assim, da própria ideia de *errância*. O vínculo entre experiência e errância, portanto, é extremamente forte.

*Verbetes retirado do prólogo do livro *Elogio aos errantes* (2012).

Paola Berenstein Jacques

verbetes correlatos

errância; narração; profanação; tática.

fab ula *ção*

Chove dentro da alta fantasia. (ALIGHIERI, [13--] apud CALVINO, 1990, p. 97)

Experimentar o erro, o jogo, o mundo de possíveis indeterminados. Percorrer a cidade, traçar caminhos coloridos, misturá-los e neles se misturar, desenhar o mundo a partir daquilo que se imagina. Essas são ações claramente atribuídas às crianças, nas suas brincadeiras, quando brincam, riscam o chão com giz ou mesmo quando leem, enquanto percorrem o livro com seus dedos, imaginando mundos fantásticos e possíveis; e também aos artistas, quando no exercício de suas criações traduzem o que não está dado, o que é abstrato, como “uma espécie de antena de todas as outras consciências, meio mágico, meio herói, meio vidente, responsável simultaneamente pela manutenção e pela quebra da lei, pelo fascínio e pelo estranhamento.” (LIMA, 2005, p. 293) São gestos que também podem ser atribuídos aos profissionais que pensam, fazem e narram as nossas cidades.

Nesta brincadeira de imaginar passados recalcados e futuros possíveis, sempre a partir do presente, poderíamos afirmar que o urbanismo e os diversos modos de narrar histórias não existem

sem a faculdade de fabular, mas, assim como o fez Walter Benjamin (2013) em *Infância em Berlim em 1900*, não consiste em projetar um eu, mas em fazer emergir uma visão coletiva, sobretudo quando pretendemos com isso discutir cidades.

A potência política da fabulação estaria, portanto, na construção subjetiva de uma cidade imaginada e produzida coletivamente a partir do cotidiano. O ato de fabular, portanto, segue no caminho de contar/fazer emergir muitas outras histórias das nossas cidades. Permite traçar uma leitura da construção do pensamento urbanístico, através de tensões, fricções e choques entre diversos discursos e imagens.

Assim, também é possível entender que a “história oficial” (GAGNEBIN, 2013) – a história das grandes civilizações, das grandes batalhas, dos reis e imperadores e, por que não, a das nossas cidades – é aprendida por meio da fabulação, pela faculdade de acreditar em seres imaginários e de criar personagens fictícios, heróis e vilões que ajudam a compor uma realidade abstrata. Sob esse aspecto, a partir da proposição de Robert Darnton (1986) sobre o uso dos contos e fábulas como “documentos históricos”, numa busca por situar o homem comum no seu tempo e lugar, além de ler os contos a partir da perspectiva de que eles têm uma história, supõe-se que a única verdade da história contida nos livros infantis é o fato de ela ser criada através da articulação entre “fantasia” e “realidade”, entre o “mundo real” e o “imaginário”.

Enquanto o homem, no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e falam. Por meio da temporária confusão das duas esferas, é o mundo da boca aberta, de raiz indo-européia *bha (de que deriva a palavra ‘fábula’), que o conto de fadas faz valer contra o mundo da boca fechada, de raiz *mu. [...] Pode-se dizer, de fato, que a fábula é o lugar em que, mediante a inversão das categorias boca fechada/boca aberta, [...] o homem e a natureza trocam de papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história. (AGAMBEN, 2005, p. 78)

Giorgio Agamben (2005), ao contestar a moderna noção de infância como um “silêncio” do sujeito, baseada no saber da criança como algo que se deve calar ou ser resguardado, “o não-poder-dizer” da infância, afirma a fábula como o mistério que contém a verdade da infância na dimensão original do homem. “Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação e um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra.” (AGAMBEN, 2005, p. 77)

O ato de fabular está constantemente associado a uma ideia de substituição da realidade ou da verdade por uma aventura imaginária. Além disso, a partir das fábulas modernas e por uma herança pedagógica, a fábula costuma estar associada a uma lição de moral: o ensinamento da obra ou o modo de proceder para que os males ocasionados à personagem não aconteçam também à criança. A fabulação pode, ainda, ser interpretada como o ato de contar histórias fantasiosas como um fato inventado ou, ainda, uma mentira. Entretanto, fabular está relacionado ao próprio ato de criar, sobretudo ao ato de recriar os limites de possibilidades, de brincar com ordenações inimagináveis entre as palavras, imagens e objetos, produzindo outras infinitas e improváveis possibilidades.

Afinal, a cultura do próprio homem, seus desejos e sua técnica são capazes – por uma mistura entre o dado e o sonhado, entre o dado e o construído – de imaginar e produzir o fantástico. A humanidade ao longo do tempo transforma o seu meio através da ciência e da técnica, sonha, realiza uma “obra de fantasia” e aquilo que antes foi sonho ou utopia, transforma-se a tal ponto em algo “real”, ou melhor: “irreal”, “inimaginável”, “surpreendente”: “Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30)

Para Jacqueline Held (1980), o fantástico seria definido, portanto, como o originário dessa “superdomesticação do real” ou, de qualquer maneira, da “superdomesticação da natureza.” Talvez seja sob esse aspecto que os surrealistas pretendiam completar a anexação do surrealismo ao mundo circundante, afirmando que

“[...] as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico.” (BENJAMIN, 1987, p. 28)

Seria instrutivo comparar a maneira precipitada com que esse movimento é associado ao milagre incompreendido da máquina (Apollinaire: ‘as velhas fábulas em grande parte se realizam, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores’) – comparar essas fantasias sufocantes com as utopias bem ventiladas de um Scheerbart. (BENJAMIN, 1987, p. 28)

A essência do fantástico reside num certo clima em que, sutilmente, sonho e realidade coexistem e se interpenetram, a tal ponto que qualquer linha de demarcação desaparece. Ou, como sugere Ítalo Calvino (1990, p. 97-98), a partir de um verso de Dante no “Purgatório” (canto XVII), “[...] a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove”; “Trata-se, bem entendido, da ‘alta fantasia’ [...], ou seja, da parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos dos sonhos”. Assim, nas cidades, o limiar entre sonho e realidade estaria ainda na possibilidade de buscar vestígios do que há de “antiquado no moderno”, quando diversos tempos distintos irrompem num mesmo instante, fazendo chover.

As energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores [surrealistas] compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (BENJAMIN, 1987, p. 25)

É por isso que, em defesa de uma história política e, acreditamos, também ética e poética, Benjamin insiste na necessidade do “despertar” e da ação. Na sua crítica ao surrealismo, a noção do despertar não significaria “parar de sonhar”. Seria muito mais juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real. Para ele, esta seria uma ação revolucionária,

momento cheio de riquezas da lembrança, mas altamente política, por ser também um refúgio contra uma realidade insuportável a ser enfrentada e transformada não só pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva.

Em *Paris, capital do século XIX*, Benjamin (2018) afirma, a partir da proposição de Jules Michelet, que cada época sonha a seguinte sob a forma de imagens em que o arcaico, impregnando-se do novo, gera a utopia. Didi-Huberman (2017, p. 92) chama a atenção para o potencial subversivo das imagens como modo de imaginar futuros possíveis. Fabular seria também “confiar na imaginação”. Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra aí o nosso Agora, para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61) Pode-se, assim, pensar então como o fantástico, o sonho de uma época, torna-se o possível ou o real de outra época. Assim, “[...] o truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.” (BENJAMIN, 1987, p. 26)

É necessário ver o passado, ou melhor, é necessário ir em direção ao passado, que, na verdade, não passou completamente, que está presente, que sobrevive, como os resquícios da infância que permanecem na vida de qualquer adulto. A arqueologia diz respeito à seleção de brinquedos, de memórias de infância, de ferramentas que o adulto deve recordar para entender o seu presente para, então, profanar uma cronológica e linear ‘história dos vencedores’ – para evocar novamente Benjamin – ao buscar outras histórias menores para narrar, para articular, dando ao contemporâneo um caráter crítico e político. (JACQUES et al., 2017 apud BRITTO; JACQUES, 2017, p. 330)

Estando neste lugar entre tempos e espaços, pode-se afirmar que a criança não só pertence a um espaço-tempo limiar, como seria ela

própria este limiar: entre diversos tempos, diversos espaços, entre verdade e ficção, entre realidade e fantasia. As imagens e os objetos relacionados ao “pequeno mundo” da criança, criado a partir das suas brincadeiras, e que obedecem, portanto, a uma ordem própria pertencem também a esse limiar. Os livros de histórias infantis seriam sonhos duradouros, pois, podendo ser lidos a qualquer momento, têm o poder de se repetir sempre na diferença, sempre criando uma nova história e evidenciando que “[...] a imaginação é tanto o instrumento da criação quanto da experiência interior”. (HELD, 1980, p. 18)

Nesse mesmo sentido, faz-se um paralelo com os artistas da Tropicália, que misturam vida cotidiana e arte, possível a partir de um entendimento e desejo coletivo, da preocupação com a inclusão do outro na construção/vivência dos acontecimentos da vida e consequente formação de um imaginário de sociedade/cidade. Segundo Paola Jacques (2012, p. 184), “Tropicália era um tipo de postura crítica, artística, um desejo, uma forma de incorporar, de apreender a cultura popular e a ‘arte’ das ruas”.

Nas canções de Tom Zé, o músico-compositor e tropicalista reconhece a fragilidade da cidade e entrega ao ouvinte uma reflexão, uma crítica, uma ironia, uma narrativa, uma fábula de cidade. Ele absorve uma prática subjetiva, cria uma subjetividade outra e devolve em prática uma terceira. Dessa forma, o artista atualiza um espaço fabular e, assim, vai criando uma cidade fabulada. Isto é, ao mobilizar sua cultura, sua visão de mundo, Tom Zé desestabiliza, coloca em completa suspensão o que é entendido por real, de modo que posterga uma vivência em um mundo de infinitas possibilidades, em transe, em fábula, e rompe com a tirania do visível e do material. Nas palavras do artista:

Ora, eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis tradições musicais ou culturais de saudades perfumadas. E não quero pedir desculpas por esvaziar a falsa alternativa. [...] O que a minha música é, ou o que sou, é

a fúria enjaulada de 400 anos e 80 milhões de bocas. (ZÉ, 1968 apud PIMENTA, 2011, p. 16)

Por que então esta mania danada, / esta preocupação / de falar tão sério, / de parecer tão sério / de sorrir tão sério / de se chorar tão sério / de brincar tão sério / de amar tão sério? / [...] E por que então esta vontade / de parecer herói / ou professor universitário / (aquela tal classe / que, ou passa a aprender com os alunos / – quer dizer, com a rua – / ou não vai sobreviver)? / Porque a cobra / já começou / a comer a si mesma pela cauda, / sendo ao mesmo tempo / a fome e a comida. (COMPLEXO..., 1973)

Tom Zé, de certa forma, presentifica a sua cidade natal, a Irará do passado, quando diz repetidas vezes desse lugar: uma cidade fabulada e, assim, presente *em* e *para* quem o ouve. Ele cria, ao contar/cantar sobre sua terra, essa paisagem invisível, e pela repetição projetam-se ali as referências de todas as outras cidades já vivenciadas e, ainda, de tudo o que se contou sobre esse “novo” lugar, das fotografias, da poesia, dos cheiros, das narrativas, das músicas. Como uma espiral que retorna ao mesmo ponto, ainda que aquele já não seja igual ao que era antes. A repetição está em congruência ao conceito de “ritornelo”, trazido por Deleuze e Guattari (1997). Esse balbuciar – como o da criança que aprende a falar –, cantarolar, quase como uma ladainha, como estratégia de territorialização, forma o ritornelo, o refrão, se repete e se movimenta a fim de se reconhecer, pertencer, se identificar.

Assim como nos sonhos, para os artistas, as crianças e os historiadores, o campo do fantástico não se delimita facilmente; possui fronteiras tênues e fluidas. Não seria possível falar, portanto, do fantástico sem a realidade. A fantasia, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa experiência cotidiana, com personagens conhecidos, com acontecimentos vividos. Seria equivocado pensar também na existência de um “fantástico puro”. Eis o problema de qualquer criação literária, de qualquer obra de arte, o da convergência do indivíduo e do coletivo, dosagem sutil de conhecido e de desconhecido.

fabulação

A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro político do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado ‘fora do tempo’, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estante, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se esgotado. [...] Assim também, o sujeito desta história sempre é, ao mesmo tempo, a criança perdida, o adulto preocupado de hoje e o desconhecido de amanhã. (GAGNEBIN, 2013, p. 89)

“Esta busca por um ‘futuro anterior’ [...] acarreta um olhar sobre o passado, e, em particular, sobre a infância, onde não há nada de idealizante ou de estetizante, mas que é, arriscamos a palavra, profundamente político.” (GAGNEBIN, 2013, p. 89) Errar pelas possibilidades e frequentar as cidades invisíveis diante da “cidade visível” por meio da fabulação pode revelar-se uma técnica poderosa para narrar, apreender, pensar a cidade contemporânea e disputá-la através de outros imaginários, das reflexões e dos desejos despertados pela experiência narrativa.

O trabalho do artista pressuporia um rompimento com o espírito do tempo para, ao contrário da história tradicional, não tratar o passado como um passado morto, mas fazê-lo presente. Em outras palavras, ele realizaria um exercício de imaginação e idealização do passado para que este, identificando-se com o presente, lhe servisse, eventualmente, de exemplo com tudo que possuísse de valor. A arte é vista assim, como uma experiência de reencontro entre passado e futuro, como reminiscência do que, embora sendo passado, não deixou de ser e se realiza a cada vez na ação profética do novo. (PEREIRA, 2004, p. 227)

“Neste mundo moderno que abandonou os contos de fada, nós, os cantores e poetas, temos que fazer de nossas peças crimes. Uma canção tem que ser um crime.” (ZÉ, 2011, p. 125) A fabulação mostra-se, enquanto prática de sobrevivência, como uma potência que vai além do verdadeiro ou falso, do real ou do imaginário, de resistência a tempos de autoritarismo e censura da possibilidade

de sonhar. É preciso, portanto,

[...] advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar. (CALVINO, 1990, p. 108)

Há espaços e histórias – ou mesmo formas de narrá-los – que possibilitam o desbloqueio desse imaginário, que fazem explodir estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam passados, presentes e futuros entrelaçados numa dinâmica criativa irreversível. São aqueles acontecimentos por vezes extraordinários presentes na vida banal produzidos por personagens cotidianos e que interagem com outros personagens míticos e heroicos. Dessa forma, permitem fazer – por vezes de maneira irônica – a delimitação entre real e imaginário, entre o fantástico e o cotidiano. São histórias em que o sonho se mistura, muito naturalmente, com o vivido, como o que acontece na imaginação da criança ou em obras artísticas. É nesse mesmo tecido da cidade que se revelam os desejos dos seus habitantes, da criança, de artistas, historiadores, arquitetos e urbanistas: se inventar e reinventar, fazê-lo no espaço, na memória e no tempo; nos seus desvios, imagens, gestos e palavras.

fabulação

Eloisa Marçola
Igor Gonçalves Queiroz

verbetes correlatos

anacronismo; brincadeira; caleidoscópio; cotidiano;
criatividade; dobra; gagueira; imaginação; jogo; labirinto;
memória; narração; rua; sujeito; utopia.



Criar a história com os próprios detritos da história.
(GOURMONT, 1924 apud BENJAMIN, 2018, p. 891)

Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, 'quedas' ou 'irrupções', sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade 'dos fatos do passado.' (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117)

Walter Benjamin, em seu célebre trabalho sobre as passagens parisienses, alerta-nos sobre como os esforços celebrativos do historiador que se lança ao *continuum* histórico estariam empenhados em encobrir os momentos revolucionários e disruptivos que lutam pela possibilidade da diferença no curso da história. Benjamin (2018, N 9a.5, p. 785) [1] notara, entretanto, que escapam a esses esforços apologéticos “[...] os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio a aquele que pretende ir além”.

[1] O livro das *Passagens* é escrito em fragmentos, recebendo essas numerações. Neste caso, trata-se do quinto fragmento da seção 9a apresentada no Konvolut N, portanto N 9a.5.

Diante da história como palco das catástrofes, parece-nos, sobretudo, que, ao nos propor o materialismo histórico como método, Benjamin reclama a renúncia do elemento épico e a reformulação de hábitos positivistas do historiador quando seleciona e arranca de seus contextos justamente os fragmentos heterogêneos, os detritos recalcados e encobertos no tempo.

Ao propor reapresentá-los como documentos da barbárie a contrapelo do “progresso”[2] e ao assumir o caráter destrutivo e crítico da historiografia materialista, o historiador, como um colecionador, compele-se a fazer explodir as falsas ilusões de continuidade dos fatos no tempo como nos faz crer o conceito de origem (*Ursprung*),[3] tão caro a Walter Benjamin.

Mas apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. (BENJAMIN, 2013, p. 34)

Não por acaso, seu último e inacabado projeto histórico rememorou justamente as passagens comerciais parisienses, espaços urbanos que, ao serem considerados obsoletos por parte das reformas modernizadoras, estavam em vias de desaparecimento.

[2] “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento da barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (BENJAMIN, 2011, p. 245)

[3] “Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da História oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir o passado esquecido ou recalcado surgir de novo (*Entspringen*, mesmo radical que *Ursprung*) e ser assim retomado e resgatado no atual.” (GAGNEBIN, 2013, p. 9-10)

Para fazer ver essas relações de forças, disputas, resistências e sobrevivências em devir, que por vezes são apagadas e recalçadas das narrativas teleológicas e do discurso histórico edificante e apologético, que confirmam a continuidade da dominação, como bem nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2014), o historiador benjaminiano lança-se a uma espécie de arqueologia material do mundo. Reivindica para si a imagem do colecionador (*Sammler*) de todas as coisas e, sobretudo, o colecionador dos farrapos e trapos (*Lumpensammler*) da exuberância da vida através da experiência da pobreza, tão bem retratada nas fotografias de Eugène Atget. Recolhe, como um trapeiro, os detritos que foram esquecidos ou considerados inúteis e que justamente guardam as marcas e traços do heterogêneo.

Como peças acusatórias do próprio processo histórico, esses detritos recolhidos e selecionados guardariam a potência de reintroduzir violentamente a heterologia no *continuum* histórico, de modo a explodir qualquer tipo de homogeneidade pretendida. “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre desta aparência”. (BENJAMIN, 2018, N 9.5, p. 784) Ademais, ao ver cada dado cultural como uma espécie de ruína ou fóssil – em uma história natural não do progresso, mas do seu curso de desaparecimento – e como um documento digno de ser atualizado, como aponta Seligmann-Silva (2009), o projeto historiográfico benjaminiano, calcado no colecionismo, busca arrancar, violenta e criticamente, os objetos dos seus falsos contextos para reinseri-los dentro de uma nova configuração impregnada pelos interesses de cada presente, de modo a reencantá-los ao dar-lhes novos usos. Diz-nos Benjamin (2018, N 1a.8, p. 764): “Não surrupiarei coisas valiosas nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.

Junto com Seligmann-Silva (2009), acreditamos que um modo relacional (ALMEIDA JUNIOR; JACQUES; SILVA, 2020) de narrar

a história a partir de seus fragmentos e detritos, como reclamado por Benjamin, implica ao historiador uma ética da memória em duplo ato: por um lado, a destruição de uma falsa ordem e uma falsa homogeneidade nas coisas e, por outro, a construção de um novo espaço mnemônico – que ao mesmo tempo salvaguarda a individualidade do objeto e o atualiza atravessado pela urgência do tempo presente. Georges Didi-Huberman rememora-nos que, assim como o trapeiro, Benjamin reivindica, para o historiador, a imagem da criança que sabe bem utilizar qualquer detrito para construir uma nova coleção.

O historiador benjaminiano atua como uma criança que escava, seleciona, reorganiza e reapresenta, em seu jogo singular de heterogeneidades, os farrapos do tempo em uma espécie de micrologia ou mundo em miniatura.[4] Como um caleidoscópio[5] – regime escópico calcado no rearranjo infinito e movente de pequenos detritos posicionados ante uma lente –, o projeto benjaminiano das *Passagens* guarda a potência de engendrar outros mundos na medida em que nos lança outros modos possíveis de narrá-los.

[4] Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura – Siegfried Kracauer (1995) chega a pensar suas crônicas nos jornais sobre o cotidiano da grande cidade como “miniaturas urbanas” –, como uma pequena parte de algo maior (mas sem pretender qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem.

[5] “Eu sentia, ao caminhar, meus pensamentos se movimentarem como um caleidoscópio, a cada passo uma nova constelação: antigos elementos desaparecendo; outros surgindo; muitas figuras.” (BENJAMIN apud JACQUES; DRUMMOND, 2015, p. 11) A ideia do caleidoscópio foi trabalhada no capítulo “Caleidoscópio: processo de pesquisa”, do tomo 1 (*Experiência apreensão urbanismo*) da coleção *Experiências metodológicas para compreensão da cidade contemporânea* (2015). No tomo 4 (*Memória narração história*) dessa mesma coleção, desenvolvemos também a ideia de montagem no capítulo “Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo”.

Trata-se de um modo de pensar por imagens (*Bilder-Denken*), como também um modo de fazer e narrar engendrados em uma forma visual do saber. Diz-nos o próprio Benjamin (2018, N 1a.8, p. 764): “O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.

O historiador-trapeiro-criança, ao lançar-se sobre os detritos da história, sobre as lembranças, coloca-se diante de imagens – imagens carregadas de ambivalências e que fazem “[...] explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado a presença, de outro a representação; de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127) A imagem do passado (*Bild der Vergangenheit*) apresenta-se sempre de modo fugidio, lacunar. “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o Agora num lampejo, formando uma constelação.” (BENJAMIN, 2018, N 3.1, p. 768)

Diante dos detritos, o historiador passa também a ser um produtor de imagens de pensamento (*Denkbilder*) ou imagens dialéticas (*dialektische Bilder*), a concatenar fugidamente constelações relacionais entre o Outrora e o Agora.

As passagens aí (textuais, assim como a forma arquitetônica) são vistas como estrelas que compõe constelações, campos de força. São também, além disso, passagens móveis, que ora se aglutinam a uma ‘nebulosa’, ora a uma ‘galáxia’, ora fazem as vezes de ‘buracos negros.’ (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 61)

Diz-nos Benjamin (2018, N 1.1, p. 759): “[...] o conhecimento existe apenas em lampejos [...]”, provocados pelo encontro das citações e pelo choque entre as imagens. Benjamin reclama não a produção de cortes a separar o presente do passado, mas sim a instauração de interstícios relacionais entre os tempos, a partir das imagens dialéticas. O modo de narrar do livro das *Passagens* que muito nos interessa seria, então, uma espécie de historiografia-montagem

que visa interromper o *continuum* da dominação, na medida em que reintroduz a contrapelo os detritos da história de modo a forçar a criação de espaços lacunares, intervalos que possibilitam relações múltiplas, fugidias, heterogêneas. A partir da imagem benjaminiana – imagem dialética, imagem de pensamento –, a homogeneidade se desagrega. “A imagem não é a imitação das coisas, mas o *intervalo* tornado visível, a linha de fratura entre as coisas”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126, grifo nosso)

*Verbetes retirados do texto “Narrar por relações I”, do livro *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar* (2020).

Dilton Lopes de Almeida Jr.
Paola Berenstein Jacques
Ramon Martins

fragmento

verbetes correlatos

*anacronismo; atlas; cronologia; intervalo;
montagem; narração; nebulosa.*

gag
ue
ira

Rose is a rose is a rose is a rose. (STEIN, 1922, p. 187)

Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12)

O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 181)

Isso ou aquilo? Isso e aquilo... e aquilo outro... e o outro... e... e...
e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e...
e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e...
e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e...
e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e...
e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e... e...

~~gagueira~~

Dilton Lopes de Almeida Jr.
Paola Berenstein Jacques

verbetes correlatos

criatividade; errância; fabulação; narração.

[1] Fazemos aqui uma singela homenagem à professora Ana Clara Torres Ribeiro e à sua ideia de uma sociologia que valorize os *muitos outros* do território usado – como homens lentos que sobrevivem nos espaços opacos e nas rugosidades da vida social. “É neste estranhamento, que não impossibilita a emoção ou o deixar-se afetar pelos *muitos outros* , que reside a principal contribuição que pode ser esperada da sociologia ao diálogo interdisciplinar. Aí está a sua Terceira Margem.” (RIBEIRO, 2012, p. 71)

ima gina ção

A imaginação não é a fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão um valor tal [...], que um sábio sem imaginação só aparece como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto. (BAUDELAIRE, 1857 apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

Ao pensar a complexidade narrativa abarcada por um atlas como um suporte narrativo, desde seu sentido mais corriqueiro, de um livro que não “[...] se lê como um romance, ou um livro de história ou um argumento filosófico, da primeira à última página” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17), até a experiência de Aby Warburg com o seu *Atlas Mnemosyne*, Georges Didi-Huberman aponta-nos a imaginação como princípio e motor fundamental desta “forma visual do saber” e “forma sábia do ver”, tanto ao seu engendramento quanto

à sua exploração pelo aventureiro. O *Atlas* warbuguiano, pensado como modo de narrar a história a partir da potência dos espaços intervalares e lacunares no exercício da montagem, leva-nos a crer na imaginação para além de sua configuração como capacidade cognitiva inerente aos mecanismos psicofísicos humanos, seja pela perspectiva de quem constrói a narração ou daquele que dela se aproxima na aventura do conhecimento.

Nesse sentido, ao instaurar reflexão sobre a incorporação do imensurável, do instável e do inacabado nos modos de pensar, fazer e narrar, sobretudo no campo da história da arte, Didi-Huberman (2018) ajuda-nos a compreender a reivindicação de um lugar justo à imaginação nos processos de narração que se esforçam sobretudo pela produção de novos nexos e outros sentidos para a própria história. Enquanto movimentação do pensamento a produzir imagens, estimulada e ativada pela lógica dos intervalos, é da ordem da imaginação a formulação das imagens instáveis, moventes, impuras, que se erguem de sentidos outros e são capazes de desestabilizar muitas vezes consensos e narrativas tomados como representações de um passado resolvido, estanque, congelado no tempo. Diante das narrativas que produzem cortes e, como nos aponta Certeau (2016), imobilizam o passado, a imaginação se faz tal qual o levante que denuncia os processos que invisibilizam e recalcam as disputas e os dissensos inerentes aos desdobramentos que compõem um acontecimento histórico.

Ora, sabemos que a imaginação enquanto questão filosófica é assunto complexo que “assombra” os esforços do pensamento ocidental desde Aristóteles e Platão. Diante da inquietude da razão em relação aos “poderes” inauditos da imaginação, uma longa tradição filosófica maturou a tendência de alocar a imaginação como modo produtor de um conhecimento inferior, subjugado à oposição ao intelecto. Mesmo sendo por definição, como Paul Ricoeur (2007) ajuda-nos a compreender, ação produtiva a engendrar as imagens que tornam possível a experiência perceptiva dos tempos e das

afecções – vinculada, portanto, à produção ativa e criativa do próprio conhecimento de mundo –, a imaginação enquanto conceito esteve condenada por tal legado filosófico a configurar-se como modo do conhecimento de polaridade contrária às formulações da razão, que por sua vez se incumbiu de resguardar a “verdadeira” apreensão e noção do que se pretende inteligível.[1]

Associada pela tradição racionalista à dimensão da ordem sensível do corpo, encarada como apartada das operações da ordem do intelecto e das concatenações do pensamento racional, a imaginação teve também seu espaço muitas vezes circunscrito às qualidades de um “pensamento mágico” ou “pensamento mítico”, sobretudo quando relacionada às práticas de adivinhação.[2] Como conta-nos

[1] Em relação às revisões modernas da própria tradição platônica, Didi-Huberman (2018, p. 18) comenta: “[...] as coisas (*Sachen*, em alemão) só encontram sua razão, suas explicações, seus algoritmos em causas (*Ursachen*) corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, na linguagem matemática. Tal seria, resumidamente, a forma padrão de toda ciência. A desconfiança de Platão em relação aos artistas – esses perigosos ‘fazedores de imagens’, esses manipuladores da aparência – não impediu contudo que a estética humanista retomasse, por sua vez, todo o prestígio da Ideia, como Erwin Panofsky bem o mostrou.”

[2] Enquanto prática que prevê os tempos, a adivinhação foi transformada em meio para se obter um conhecimento menor, atividade obscurecida pelas teorias positivistas ou neoevolucionistas e associada ao ocultismo e à “confusão das ideias” levantadas pela “loucura” da imaginação, fustigada em nome da “razão” ou da “natureza”. A própria figura do filósofo herdeiro de uma tradição racionalista pretendeu justamente distinguir sua prática tanto da arte do adivinho quanto ainda do delírio do louco, aquele que estaria incapaz de se desvencilhar da produção das imagens sensíveis. Ao repensar a própria noção de “pensamento mágico” ou “pensamento mítico”, Didi-Huberman (2018) comenta que Émile Durkheim e Marcel Mauss, em trabalho de 1903, observaram a partir dos ritos e dos mitos que essa forma do pensar, muitas vezes associada ainda a um movimento primitivo, rudimentar e limitado da constituição das ideias, de fato não se aproxima em nada de um funcionamento simples e elementar, mas, pelo contrário, recobre “operações mentais muito mais complexas” em relação àquelas formas tradicionais que buscam invalidá-las. “É falso, então, simplesmente, abordar o pensamento

Didi-Huberman (2018), com base nas análises de Jacques Vernant sobre a psicologia das adivinhações, o adivinho é aquele que faz da visibilidade de um objeto contemplado o suporte para que se entrevejam outras coisas que ainda nos escapam: “Para entrever, o que não quer dizer ‘ver menos bem’, mas, ao contrário, ver sob o ângulo das ‘relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias’”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54) O próprio objeto sobre o qual se debruça, “[...] a coisa enquanto unidade visível dá lugar a um sistema de múltiplas ‘relações figurais’ em que tudo o que é visto só o é por desvios, relações, correspondências e analogias”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54)

Na associação entre a capacidade mágica do adivinho e a imaginação, a operação que podemos de forma mais justa compreender, portanto, é aquela que vê nos próprios riscos do sensível a inesgotável abertura aos “possíveis ainda não dados”, o ensejo ao não esgotamento lógico das possibilidades. Tal como o adivinho, utilizar-se da imaginação é ir em busca de um conhecimento engendrado pelas imagens capazes de antecipar a própria ação e seus desdobramentos nos tempos, de modo a tornarem visível aquilo que não se via, a contemplação do que se constitui enquanto devir. Podemos compreender também que Espinosa, quando propôs a não separação entre corpo e mente no século XVII, contrário ao cartesianismo que acentuara a oposição entre imaginação e razão, embora entendesse a imaginação por si só como um primeiro gênero de conhecimento, desestrutura a própria tradição filosófica ao apontar em sua ética e ciência dos afetos – ou na formulação do que ele chamou de “ciência intuitiva” – a inexorável indissociabilidade entre a constituição psicofísica das imagens e a construção lógica das noções do entendimento.[3]

mágico, a adivinhação, por exemplo, apenas sob o ângulo da confusão ou do *contágio* empático oposto a toda distinção conceitual”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 56)

[3] Não à toa, o “príncipe dos filósofos,” assim recuperado pela inventividade

Encarar imaginação e razão enquanto instâncias inteiramente coimplicadas faz ecoar e sobreviver resquícios dos esforços espinosanos estimuladores de rachaduras no que se tinha sólido; significa estabelecer como pressuposto a indissociabilidade também: entre o corpo e o pensamento; entre o saber-fazer e o saber-pensamento; entre os gestos técnicos, operatórios e as categorias inteligíveis e conceituais; entre as narrativas míticas, paisagens oníricas e o conhecimento científico e pragmático. Mais do que isso, significa enfrentar o desafio de perceber, como posto por Henri Bergson (2010) em *Matéria e memória*, no fim do século XIX, que há *pathos* na *zétesis*, isto é, existe afecção no próprio processo de esforço intelectual da busca pela “verdade”, inalcançável, mas que se reconforta nos lugares de cruzamento dos encadeamentos lógicos do raciocínio com aqueles de ordem sensível que acometem o sistema perceptivo.

Trata-se, antes de mais nada, do exercício de superação do dualismo instaurado por uma tradição racionalista, a possibilitar que se sustente a complexa afirmação de que “A imaginação está na encruzilhada exata do sensível e do inteligível”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 56) Nem entendida enquanto oposição à loucura, tampouco em equivalência inequívoca, mas sim ao resguardar as relações possíveis de proximidade com ela, a imaginação parece ser capaz de descobrir razões que a própria razão ignora, “[...] como cogitarão, entre outros, Goethe ou Baudelaire, Benjamin ou Bataille –, eis o que complica singularmente toda teoria do conhecimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 46)

imaginação

de Deleuze em meio aos eventos que revolucionaram a sociedade francesa na segunda metade do século XX, tenha sido maldito e perseguido em vida no século XVII, encarado posteriormente como um “[...] fantasma a rondar o continente europeu, que não o lia mas o temia como o diabo teme a cruz” (SANTIAGO, 2016, p. 7), reaparecendo no século XIX a partir do encontro com Friedrich Nietzsche, narrado por este com notável euforia e admiração.

Imaginação: palavra perigosa (assim como já o é a palavra imagem). Mas é preciso repetir, com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin, que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um conhecimento transversal que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

No campo da escrita da história, ao tecer considerações sobre a relação entre imaginação e memória, no esboço de uma fenomenologia que se propõe a tratar da tarefa do historiador em narrar como presente um ausente anteriormente experimentado, Ricoeur (2007, p. 70), a partir sobretudo das observações de Henri Bergson e Jean-Paul Sartre, ajuda-nos a compreender a “[...] função da imaginação, que consiste em ‘pôr debaixo dos olhos’, função que podemos chamar ostensiva: trata-se de uma imaginação que mostra, que expõe, que deixa ver”. Do pressuposto da existência de uma experiência primeira, a imaginação ocupa-se do processo de transformação da própria pureza da lembrança originária em imagem de pensamento, esta que torna presente a existência de um anterior.[4] Pode ser tratada essencialmente, portanto, como

[4] Para pensar esta imagem que se constrói, Paul Ricoeur (2007) indica-nos sobretudo a definição de Henri Bergson (2010, p. 1): “[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. Este “entre” que caracteriza a natureza da própria imagem não é, portanto, o passado autêntico ou sua restituição fidedigna, mas produtividade fugidia a possibilitar a experiência dos tempos, como já vimos também com a imagem dialética em Benjamin. A abordagem de Edmund Husserl também é oportuna, porque, como explica-nos Ricoeur (2007) acerca da confusão terminológica entre reapresentação e representação – *Vergegenwärtigung*, presentificação, traduzido também por “re-(a)presentação” e comumente confundido como “representação” –, permite compreendermos a imagem enquanto um modo outro da presença: é uma presentificação, uma re-(a)presentação, atualizada, marcando variedades temporais do gesto de tornar presente. “A melodia há pouco

uma “[...] operação de composição em imagens da ‘lembrança pura’” (RICOEUR, 2007, p. 68), assim como consiste o próprio esforço da recordação, o gesto da busca pela lembrança, a *anamnésis* para os gregos.[5]

Como considerou Bergson (2010), para evocar o passado sob forma de imagens é preciso poder sonhar; ademais, quando o montamos e o remontamos por imagens, ele passa a ser lábil, instável, movediço, sempre a ponto de nos escapar. Como a condensação de uma nebulosa ou a materialização de um fenômeno etéreo, transformar o passado em imagens para narrá-lo é o movimento da memória em ação, em contínuo trabalho, que não é a própria imaginação, mas que a tem enquanto tática operatória para formulação e atualização presente do outrora, a trazer “[...] de certo modo, a lembrança para uma área de presença semelhante à da percepção”. (RICOEUR, 2007, p. 68) A imaginação a engendrar a memória é mecanismo que anima a presentificação da lembrança ao dar vida e uso ao que estava adormecido, assim como o hábito reposiciona e desloca no tempo a lição uma vez no passado aprendida: “[...] faz parte de meu presente do mesmo modo que meu hábito de andar ou escrever, ela é vivida, é ‘agida’ [...]”. (BERGSON, 2010, p. 226)

Se é, portanto, por meio das montagens por imagens que o passado se faz reverberar no presente, o que Ricoeur (2007) pontua como questão delicada ao campo da escrita da história é a própria quali-

ouvida ‘em pessoa’ é agora rememorada, re-(a)presentada”. (RICOEUR, 2007, p. 52)

[5] “[...] os gregos tinham dois termos, *mnémé* e *anamnésis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada de recordação, *recollection*. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança”. (RICOEUR, 2007, p. 24)

dade do referente de passado incrustado nas imagens produzidas. O historiador seria aquele que se mantém preocupado com o fato de que, nesse processo de “tornar-se-imagem da lembrança”, as capacidades da imaginação e da rememoração naturalmente se confundem e acabam por afetar “[...] a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007, p. 26), pretensão do próprio campo, em certo sentido. Entretanto, Ricoeur (2007) orienta o historiador que a avidez pela validade denunciativa do passado, através da memória, sobretudo nos processos relativos à transformação das narrativas memorialistas em documento histórico, não pode deixar escapar à consciência o entrelaçamento inevitável das capacidades sensíveis da rememoração e da imaginação. Lembrar-se não é acolher ou receber uma imagem que traz o passado de forma impressa, mas é ato produtivo, é fazê-la também por meio da imaginação. “O historiador empreende ‘fazer história’, como cada um de nós se dedica a ‘fazer memória’. O confronto entre memória e história se dará, quanto ao essencial, no nível dessas duas operações indivisamente cognitivas e práticas”. (RICOEUR, 2007, p. 72)

Portanto, quando Didi-Huberman destaca a imaginação a animar o próprio legado de Aby Warburg relativo à tentativa de construção de outros modos de pensar a própria história, o passado e sua vitalidade no presente, a incorporar o imensurável, a aceitar o instável e a admitir o inacabado, na contramão da “[...] linearidade do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar, por montagens, o inevitável cruzamento, o choque, entre tempos heterogêneos [...]” (JACQUES, 2018, p. 221), destaca-se sobretudo a imaginação enquanto capacidade imanente, em contínua atividade nos exercícios de narração da história. Se, por um lado, a prática heterológica da história é a operação da própria invenção escrituária concentrada no desafio de se posicionar diante de uma ausência, conforme vimos com Michel de Certeau, e se, por outro lado, Walter Benjamin nos ensina que escrever a história é dar justo uso aos cacos, aos fragmentos e aos restos do passado tocados

no presente pelas mãos do historiador de modo a reintroduzir a diferença, concatenar imagens dialéticas e estilhaçar homogeneizações, o que nos parece fundamental indicar sobre um modo de narrar por relações é a proposição da própria imaginação enquanto operação tática errante que movimenta a construção relacional.

Uma narração que se dá pela construção de relações entre fragmentos diversos e múltiplos, a aproximarmo-nos da prática tanto de Warburg quanto de Benjamin, deve considerar a imaginação justamente como mecanismo inventivo e capacidade produtiva que se expande desde o campo do pensamento até o campo da práxis, a ocupar-se das zonas de tensão que emergem entre um fragmento e outro, também dos lapsos de sintaxes abertos por sobrevivências e resistências aos processos homogeneizantes da escrita da história. (CERTEAU, 2017) Ao narrar por relações, o historiador, diante das imagens de pensamento e ao colocá-las em uso na prática de narrar a história, serve-se da imbricação entre rememoração e imaginação de modo a exercer o gesto imaginativo do ponto de vista de suas potencialidades, a animar os espaços “entre”, as zonas intervalares. O próprio exercício intelectual passa a ser aquele que considera a condição de inesgotabilidade da imaginação, atento à impureza e à abertura aos riscos do sensível e das possibilidades e limites da ficção.

Narrar o passado, assim, ao levar em consideração a imaginação, constitui-se enquanto ação desencadeadora das associações e conexões entre elementos díspares e dispersos no tempo, mas dispostos lado a lado pelo labor imaginativo, de modo a, no presente, animar e tornar vivos os espaços intervalares engendrados entre os diferentes elementos postos em relações de diferenças. Vinculada à produção criativa do próprio conhecimento de mundo, na constituição da experiência perceptiva dos tempos, a imaginação movimenta a fertilização da própria ciência errante, nômade, como motor que anima a concatenação de novos nexos e sentidos moventes, potentes, desestabilizadores, provocadores de racha-

duras no que se considerava consolidado, a abrir brechas e fazer extravasar passados recalcados, atualizando-os como lampejos que disparam outras e novas possibilidades de futuros.

*Verbete retirado do texto “Narrar por relações I”, do livro *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar* (2020).

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Paola Berenstein Jacques

Ramon Martins

verbetes correlatos

atlas; fragmento; intervalo; montagem; narração.

inc orp ora ção

Trata-se da possibilidade de que, por fim, surja o sujeito corporificado, isto é, que o sujeito de direitos – previstos e garantidos em lei – se materialize em sangue, carne e cultura, permitindo a radical superação do idealismo e do materialismo objetivante. A apresentação na cena política mundial do drama humano exigirá, assim pensamos, a efetiva realização de um movimento de superação, ou seja, o encontro de uma nova síntese que reúna corpo e espírito (valores e orientação ética) na construção da democracia. Acreditamos que o encontro desta síntese, que pode ser altamente estimulada pela bioética, é, inclusive, indispensável à atualização do humanismo. (RIBEIRO, 2000 apud JACQUES, 2012, p. 292)

A ideia de sujeito corporificado, que às vezes é chamado por Ana Clara Torres Ribeiro de “corpo-sujeito”, é uma busca de atualização da pauta humanista, a emergência de um “humanismo presentificado” ou de um “humanismo efetivamente corporificado”, que busca contribuir com o humanismo praticado ou o humanismo concreto

pautado por Michel de Certeau e por Milton Santos. Segundo a autora “o *corpo-sujeito* exige a valorização do olhar interdisciplinar e a ruptura tanto do idealismo quanto do materialismo exacerbados, tão frequentes na compreensão dominante das necessidades humanas”. (RIBEIRO, 2007 apud JACQUES, 2012, p. 292) O sujeito corporificado também está diretamente relacionado à necessidade de ressubjetivação das relações sociais, “resistindo à abstração dos números, ao império das estatísticas, à desmaterialização dos fluxos comunicacionais, ao comando do tempo sincrônico, à velocidade, à aceleração contínua da existência”. (RIBEIRO, 2000 apud JACQUES, 2012, p. 292)

Além disto, no campo das práticas, o *corpo-sujeito* pode permitir a resistência à reificação mercantil da vida social. [...] O *corpo-sujeito* precisa ser apreendido, assim, como âmbito reflexivo – material-espiritual, de uma nova cidadania. Esta possibilidade tem sido bloqueada pelo império contemporâneo da aparência, por versões imagéticas da saúde, pelo monitoramento do corpo que o transformam em corpo-máquina, em eficiência desejada pura e integral [...] Estes discursos, práticas e representações impedem a afirmação do *corpo-sujeito*, sujeitando-o às malhas instrumentais das práticas mercantis [...] Por fim, poderíamos dizer que o corpo-máquina, estimulado pelo monitoramento da vida através das novas tecnologias, e o corpo-imagem, decorrente da estetização da existência, constituem verdadeiros epicentros da alienação contemporânea. É por isto que o *corpo-sujeito* da bioética adquire atualmente tanta relevância. (RIBEIRO, 2000 apud JACQUES, 2012, p. 293)

O sujeito corporificado se contrapõe, então, tanto ao corpo-máquina quanto ao corpo-imagem, que também foi chamado em outros textos da autora de corpo-produto. Tanto o corpo-imagem quanto o corpo-produto estão diretamente relacionados à ideia de corpo-mercadoria, que, evidentemente, pode ser também relacionada à ideia da cidade-mercadoria, do planejamento estratégico, da venda da cidade como imagem de marca. Tudo isso faz parte do processo de espetacularização das cidades contemporâneas, processo este

indissociável das estratégias de *marketing* – ou mesmo do que se chama hoje de *branding* (construção de marcas) –, que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas, de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais.

Como a própria autora sugere, o corpo-produto está diretamente relacionado ao espetáculo urbano, à arquitetura de grife, da moda, assim como a indústria de imagem está ligada à promoção e especulação imobiliária e à indústria farmacêutica. Corpo-produto e cidade-mercadoria estão diretamente relacionados, ambos produtos da economia especulativa e espetacular, do *marketing* e do *branding* urbano, que promovem o controle das subjetividades. Ambos podem ser compreendidos como forma sedutora que se oferece como imagem publicitária, ou para ser imagem publicitária. Sem dúvida, trata-se de tentativas espetaculares de anulação do sujeito corporificado ou de subordinação do corpo-sujeito às demandas do corpo-produto.

Afinal, o corpo, ao aglutinar impulsos vitais e normas sociais, constitui-se numa concreta demonstração da conquista ou da ausência de direitos. A sua autonomia, liberdade de movimento e plena realização informam sobre a afirmação do sujeito social, aqui considerado como sujeito corporificado – presente, soberano e ativo. A anulação do *sujeito corporificado* acontece, no atual período histórico, pela radicalização das desigualdades sociais, que atingem o patamar da exclusão e do extermínio, e mediante a camada de abstração que alavanca o *corpo-produto*. (RIBEIRO, 2007 apud JACQUES, 2012, p. 296, grifo nosso)

O conceito de sujeito corporificado está, sem dúvida alguma, diretamente relacionado ao de homem lento em Milton Santos e também dialoga com os praticantes ordinários da cidade e sobretudo com a ideia de tática desviacionista em Michel de Certeau. Esse conceito também se relaciona como outros trabalhados por Ana Clara Torres Ribeiro, como microconjuntura urbana, espaço vivenciado e sistematicidade popular. Para a autora, essa conexão entre

os conceitos indica um compromisso com uma busca de maior “incorporação” das ideias nas práticas. As ações e urgências coletivas do sujeito corporificado nas ruas e demais espaços públicos, nas brechas da cidade hegemônica e do pensamento dominante, criam o espaço vivenciado que se materializa e se manifesta em microconjunturas urbanas que, por sua vez, constroem a sistematicidade popular. Era essa sistematicidade que a autora buscava reconhecer para valorizar e afirmar no espaço urbano aquilo que ela chamava de “mercado socialmente necessário”, “arte de resolver a vida” e “aprendizado das ruas”. Ela acreditava que, “com essas três expressões, são estabelecidas relações entre a ação do sujeito corporificado, a história da presença popular na grande cidade do capitalismo periférico e os saberes que permitem a sobrevivência em contextos antagônicos”. (RIBEIRO, 2004 apud JACQUES, 2012, p. 297) São esses contextos que condensam aquilo que a autora chamava de “Oriente negado”, que era precisamente a negação ou recusa do múltiplo, do diverso, do diferente, do Outro, dos vários outros, no espaço urbano espetacularizado e luminoso.

Assim, com a noção de *Oriente Negado*, pretende-se indicar tanto as áreas ainda não atingidas frontalmente pela ordem tecnocultural como a força dos espaços inorgânicos e dos homens lentos nas resistências à exclusão em espaços luminosos do agir hegemônico. Estas resistências são particularmente relevantes pelas formas de dominação que caracterizam a ocidentalização do mundo. [...] Entre as resistências, incluem-se as práticas sociais que buscam garantir a circulação e a permanência do Outro nos espaços públicos. (RIBEIRO, 2004 apud JACQUES, 2012, p. 297)

Os sujeitos corporificados, como os homens lentos e os praticantes ordinários da cidade, fazem o exercício tenaz do incerto, do tentativo, das astúcias urbanas e outras criações e inovações da experiência mais popular que são renegadas, como o Oriente, desde a colonização, atravessando os sucessivos projetos de modernização das cidades. A negação da vitalidade popular seria também a negação de ideias como a de território praticado, território usado, de Milton

Santos, ou ainda de espaço praticado, de Michel de Certeau. São essas ações do sujeito corporificado, ações fugazes e gratuitas, que não se deixam apreender pelas noções de uso ou função do espaço urbano que Ana Clara Ribeiro buscava cartografar em suas “cartografias da ação”, cartografias corporificadas, cartografias das ações do sujeito corporificado.

Sem dúvida alguma, o estudo das relações entre o corpo-sujeito – corpo ordinário, vivido, cotidiano – e a cidade pode nos mostrar alguns caminhos alternativos ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas. Estudiosos de vários campos têm voltado a tratar da questão do corpo em suas diferentes áreas, muitas vezes de maneiras bem distintas, quase opostas, em que o corpo é considerado desde uma forma de cristalização (corpo-produto) até uma possibilidade de resistência ao processo de espetacularização contemporânea (corpo-sujeito) e, em particular, ao perverso processo de globalização. O estudo da questão hoje se mostra inelutável para a compreensão desses processos contemporâneos.

Mas ainda são poucos aqueles que trataram da relação específica entre corpo e cidade. Sennett (1997), a partir exatamente dos estudos de Foucault sobre a relação entre corpo e espaço, buscou escrever uma história da cidade através da experiência corporal e, sobretudo, mostrar como diferentes representações do corpo e experiências corporais deram forma a diferentes traçados urbanos ao longo da história das cidades. De forma distinta e mais modesta, mas quase complementar, buscamos tentar entender que não só os estudos do corpo “influenciaram” os estudos urbanos, como pretendeu Sennett, mas que corpo e cidade se configuram mutuamente e que, além de os corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos. Passamos a chamar, com Fabiana Dutra Britto, esse tipo de cartografia realizada pelo e no corpo de “corpografia urbana”[1] o

incorporação

[1] Conferir o verbete “corpografia” deste livro.

registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta. (BRITTO; JACQUES, 2008) Partimos da premissa de que corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana.

A experiência corporal dos praticantes ordinários das cidades, dos homens lentos e sujeitos corporificados contrapõe-se ao corpo-produto-imagem sugerido pela lógica do espetáculo, da cidade-produto-imagem em que se baseiam os projetos urbanos contemporâneos. Para os errantes, a cidade deixa de ser uma simples mercadoria imagética no momento em que ela é vivida e essa experiência inscreve-se no seu corpo. Dessa forma, a cidade sobrevive e resiste à espetacularização no próprio corpo de quem a pratica, nas corpografias resultantes de sua experimentação, uma vez que essas corporalidades, por sua simples presença e existência, denunciam a domesticação, a pacificação dos espaços luminosos e espetaculares. Trata-se de um processo de incorporação – incorporação do corpo na cidade e da cidade no corpo, parafraseando Hélio Oiticica (incorporação do corpo na obra/incorpo a revolta) –, o que pode nos levar a uma reflexão e a uma prática mais incorporada do urbanismo, ou seja, a um urbanismo incorporado.

*Verbetes retirado do epílogo do livro *Elogio aos errantes* (2012).

Paola Berenstein Jacques

verbetes correlatos

corpografia; cotidiano; profanação; tática.

insis- tên- cia

Você faz parte da paisagem da rua, como este lampadário.
(WHYTE, 1995, p. 331)

1. Insistir

Do latim *In + sistere*, estar fisicamente sobre alguma coisa, dar-lhe importância. “Insistir” como escolha de ficar, de se fixar em um lugar, de voltar a cada dia e olhar o que se passa por um período. Na linguagem musical, uma insistência é justamente o ato de voltar ao mesmo lugar durante um período de tempo. Estar parado, fixo, sentado em algum lugar por um longo período é da ordem da insistência, quase da teimosia, com relação à moda de mobilidade e fluidez que caracteriza hoje as maneiras de apreender a cidade. Itinerários, caminhadas, derivas e deambulações se multiplicam nos campos da arte, das ciências humanas e do urbanismo. Do lazer ligado à flâneria do século XIX, o caminhar se tornou, nos últimos 20 anos (de maneira exponencial nos anos mais recentes), uma ferramenta científica bastante reconhecida que deu origem a alguns métodos de trabalho de campo, tidos como muito eficientes.[1] Assim se percorre a cidade em busca do que se quer

[1] Dentro das “SHS” [ensino de ciências humanas e sociais nas Escolas de Arquitetura na França, N. T.], os “itineraires” de Jean Yves Petiteau ou a “promenade commentée” de Jean Paul Thibaud [métodos de apreensão da cida-

fazer ver (métodos “promenades urbaines” ou “itinéraires”) ou em busca do que não se conhece e se quer descobrir (derivas). Essas caminhadas traçam a cidade, e os itinerários – sejam eles escolhidos e calculados ou espontâneos e improvisados – formam linhas que a percorrem seguindo lógicas que as determinam,[2] como quando traçamos um plano em uma folha em branco.

Dentro dessa lógica deambulatoria, desenvolve-se uma visão diacrônica do espaço urbano: o tempo é aquele que se mede entre o início e o final da caminhada. Mesmo no caso das derivas que não possuem objetivo preciso, o desdobramento temporal é similar: a cidade que se descobre entre o início e o final da caminhada é a do tempo linear, uma sucessão temporal que responde a uma justaposição no espaço.

Mas o que quer dizer, neste mundo que caminha, parar? Estar fixo? Olhar a cidade sentado em algum lugar? Podemos falar em “falar a cidade” se não a percorremos?

2. Parar

Uma mudança de ponto de vista, é claro, mas sobretudo de postura.[3] Na caminhada, o que aparece como acontecimento é o espaço e o encontro fortuito com as pessoas que se cruzam; o que surge quando se está sentado em qualquer lugar, ao contrário, é o tempo, que muda profundamente os lugares, as ações e relações humanas.

de que podem ser encontrados no livro *L'espace urbain en méthodes* (2001), N. T.), mas também dentro de uma abordagem urbanística sensível encontramos “traversées” e “derives” como ferramentas de projeto.

[2] Mesmo no caso das derivas psicogeográficas situacionistas (e de seus herdeiros de hoje), as lógicas abstratas regem completamente o percurso da caminhada.

[3] Falo de “postura”, pois se trata de corpo tanto para a caminhada quanto para a insistência.

Se uma caminhada se parece com uma narração, que tem um fio que se segue, ficar parado em algum lugar por um longo período – uma insistência – nos faz pensar sobretudo em uma colagem de pedaços de diferentes materiais que não se dá em uma ordem, mas em um ritmo. A cada dia tudo recomeça e nosso quadro se apaga um pouco, mas não completamente, e de novo volta a se completar e a se reanimar. Essa postura é caracterizada por uma visão do tempo decididamente cíclica e não linear: raramente se pode lembrar do começo e do fim dessa prática. No começo, tudo está misturado, feito de pequenos agenciamentos, gestos, olhares e táticas para encontrar o bom lugar e a boa situação. Raramente se vai embora de forma definitiva do lugar que se frequentou intensamente durante semanas, e frequentemente “damos um pulo lá” para saber se tudo está bem...

Trata-se de colocar em teste durante a insistência o interesse por uma situação urbana para um possível trabalho de campo mais aprofundado. Uso a palavra “situação” pois ela junta tanto o registro espacial quanto o temporal e o interacional. (AGIER, 2009, p. 40) Uma situação só existe se ela acontecer em um lugar, em um período de tempo e com pessoas que ali interagem, mas também se ela for percebida e reconhecida por outros como tal.[4]

Dentro do que nomeamos como um “pré-trabalho de campo” – pré-requisito para todo etnógrafo compreender onde ele está –, a insistência é uma maneira como outra de colocar em ação o que é fundador, no campo da antropologia, da relação com o lugar: a

[4] Uma importante corrente da antropologia urbana, a escola de Manchester, fundada por Clyde Mitchell nos anos 1940-1950 no Rhodes-Livingstone Institute (Zâmbia), vai criar o que chamamos de “enfoque situacional” e vai construir sua diversidade na análise de fenômenos sempre cruzando três registros (espaço, tempo e interação) para compreender as lógicas e não mais as estruturas subjacentes das sociedades. A famosa publicação *The Kalela Dance*, de Mitchell (1956), mostra como através da análise de uma dança tribal executada na cidade, por cidadãos africanos de uma cidade mineira da África meridional, é possível compreender as relações sociais que são tecidas e construídas em uma sociedade urbana, em Copperbelt, nos anos 1950.

“impregnação”, a “absorção”, como a chama Piasere (2010) ao propor a metáfora do etnógrafo-esponja, ou a “sedimentação”. A insistência – estritamente herdada da prática etnográfica iniciada pela Escola de Chicago, que levará ao que conhecemos como “observação participante” – pretende que na ação de se posicionar em um lugar se inicie toda uma compreensão das situações espaciais e sociais.

No dia seguinte, Doc me explicou a lição da noite anterior. ‘Vá devagar, Bill, com todos os seus ‘quem’, ‘o quê’, ‘porquê’, ‘quando’, ‘onde’. Se você coloca questões deste tipo, é suficiente que você fique com eles e você vai acabar tendo as respostas sem precisar fazer as perguntas’. Eu constatei que é verdade. Só por estar ali sentado e escutando, já tive respostas para perguntas que nem imaginaria perguntar se tivesse me informado somente a partir de entrevistas. (WHYTE, 1995, p. 329)

3. Sentar-se...

Assim, para começar uma insistência, táticas são usadas para se achar o bom local para ficar e, em seguida, ser aceito, entrar em contato com aqueles que se tornarão “vizinhos”... Uma tática é diferente de uma estratégia, como sublinhava Michel de Certeau (1990), pela relação que ela faz entre tempo e espaço: se a segunda deve se instalar sobre um espaço preciso (ou uma instituição) e vencer sobre o tempo, a tática, ao contrário,

[...] depende do tempo, [ela é] vigilante para ‘apanhar no voo’ as possibilidades de ganho [...]. Ela precisa jogar constantemente com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar proveito das forças que lhe são estranhas [...]. Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, ir ao mercado, cozinhar, etc.) são do tipo tática. (CERTEAU, 1990, XLVI)

Nós não podemos esquecer essas práticas, menos cotidianas, é verdade, mas que ocupam os dias dos antropólogos, as práticas do trabalho de campo que são construídas graças ao que os gregos chamavam *mètis*, uma inteligência situacional. (DETIENNE; VERNANT, 1974)

A cada dia de insistência, tudo recomeça, leva-se sua cadeira, negocia-se sua própria presença, mesmo se ela é cada vez mais aceita e reconhecida, dá-se bom dia aos vizinhos e assiste-se calmamente ao passar do tempo em um dia. Específico à insistência é o fato de se sentar sobre sua própria cadeira e não usar o mobiliário urbano. O motivo dessa escolha é assumir de fato um lugar no espaço público, de afirmar sua presença e assim fazer surgirem a curiosidade e o estupor nos outros, que podem ser assim levados a vir nos encontrar, também para fazer compreender que estamos ali todos os dias fazendo algo e não se insinuando *incognito* no espaço público. Parar, pegar um lugar, criar um nó na cidade que se pretende continuamente em ação, fluída e rápida, faz de todos nós “suspeitos”, como dizia Pierre Sansot (1994, p. 127),[5] e a cadeira ou o banco podem nos ajudar a dissimular esse julgamento. Não se trata de um espetáculo ou uma performance; trata-se simplesmente de significar sua presença, fazer o ordinário em posição extraordinária.

Estar em algum lugar, parados durante dias inteiros, obriga-nos a conviver com sensações como o tédio e a relação com seu próprio corpo... E é precisamente nessa relação entre corpo e pensamento que começamos a “interiorizar” ou “encarnar” um lugar. É através desses longos momentos que aprendemos o *habitus* de um lugar, compreendemos as regras de boas maneiras e sabemos do que falamos, como saudar os outros, como nos posicionamos no espaço público na vida de todos os dias.

insistência

4. Procurar um “dentro” e então pegar um lugar

Ter empatia por um lugar, como se tem empatia por alguém, quer dizer “sentir-se dentro” (PIASERE, 2010, p. 174), fazer suas as emoções do outro. A simpatia, lembremo-nos, é o “sentir por” uma outra pessoa sem partilha, nem de emoções nem de ação mimética. A empatia, diferentemente, é um estado interior de abertura e de

[5] Agradeço a Maria Anita Palumbo por essa sugestão bibliográfica.

disponibilidade. Mas o que quer dizer ter empatia por um lugar?

Trata-se principalmente da atenção, e não da capacidade de conhecimento: olhar o que o tempo faz ao espaço, aos corpos das pessoas presentes e às trocas que acontecem. Procurar um “dentro”, ter empatia, significa construir um olhar do interior, próximo, contextualizado por pequenos elementos; um olhar que deve reter um movimento que, de fora, de uma dimensão macro ou da grande escala, torna fácil qualquer julgamento ou posicionamento frequentemente preconcebido. (BIASE, 2013a)

Nós sabemos, por nossa experiência cotidiana, que os “quase nada” contribuem para a construção da imagem e do imaginário de um lugar e que sequências de pequenos gestos quase inúteis mas necessários preenchem a nossa vida urbana de todos os dias. Malinowski, no início dos *Les argonautes du Pacifique Occidental* (1989), chama esses “quase nada” de “imponderáveis da vida autêntica”:[6]

Existem vários fenômenos de grande importância que não podem ser recolhidos através de questionários ou da análise de documentos, mas que têm de ser observados em sua plena realidade. Chamemo-lhes de ‘imponderáveis da vida autêntica’. São coisas como a rotina do trabalho cotidiano, os pormenores relacionados com a higiene corporal, a maneira de comer e de cozinhar; a ambiência das conversas e da vida social em volta das fogueiras do vilarejo, a existência de amizades ou de hostilidades e os fluxos dessas simpatias e desgostos entre as pessoas, o modo sutil, mas inequívoco como as vaidades e ambições pessoais têm reflexos sobre o comportamento do indivíduo e as reações emocionais de todos os que o rodeiam. Todos estes fatos podem e devem ser cientificamente formulados e registrados...

[6] Traduzido na versão portuguesa deste livro como: “imponderabilia da vida real”, guardamos a tradução literal do livro em francês, como propôs a autora deste texto (N. T.).

Estabelecer uma intimidade, dizia Patrick Geddes (apud FERRARO, 1998, p. 199), entre as pessoas ou com um lugar se faz pela partilha e pelo reconhecimento de pequenas coisas, de vestígios de que sejamos capazes de ler ou de entrever graças à experiência e ao conhecimento da pessoa ou do lugar. Várias vezes, durante outros trabalhos de campo, as pessoas que eu entrevistava preferiam, a partir de um certo momento da conversa – quando a antropóloga é vista como alguém da família –, partilhar comigo o prazer do detalhe, o que ninguém que não more naquele lugar poderia compreender. A partilha do imponderável da vida autêntica sempre me emocionou e me fez pensar sobre seu valor subjacente à minha aceitação completa em algum lugar ou grupo. (BIASE, 2013a)

5. Se dar o tempo para...

Para chegar a fazer “pequenas arqueologias dos lugares”, pois se trata exatamente de buscar os vestígios, recompor gestos, posturas, olhares e pedaços de narrativas para compreender como os lugares funcionam ou as lógicas de certas situações, é preciso se dar um tempo, não ser impaciente. Sentar-se e olhar. Perder tempo, muito tempo, como diz Olivier de Sardan (1995, p. 74), “para compreender que esses tempos perdidos eram tempos necessários”.

O lento passar dos dias, passados a olhar ou a se impregnar, permite começar a apreender como se organiza e quais são os ritmos de um espaço, como as pessoas ficam ali, agem e se apropriam ou o evitam.

Esse período de insistência deve necessariamente ultrapassar um dia (e bem além), pois de outra forma não seria um ato de insistir e, assim, esta se tornaria uma experiência eventual que poderia levar a acreditar que se conhece um lugar por ter passado algumas horas nele, mas, na realidade, essa experiência pode se revelar superficial e anedótica. O curto período não permite perceber e sentir os ritmos cotidianos e semanais, o que só pode ocorrer após um longo período; ele mostra cada evento como único e não como um conjunto

insistência

que poderíamos nomear como a “corografia”[7] cotidiana de um lugar, que recomeça a cada dia e que buscamos decifrar; enfim, ele impede, pela ausência de tempo, um reconhecimento tanto das pessoas frequentadoras do lugar – pois em um dia só vemos passantes – quanto de nossa presença no lugar por aqueles que só nos viram uma vez. Este último ponto é cada vez mais importante, uma vez que ele transforma uma prática que poderia parecer solipsista em um encontro social: o tempo transforma os passantes em atores da coreografia e sucessivamente em “vizinhos” com quem podemos comentar e compreender os fatos e as pequenas variações da situação escolhida. Na permanência longa, ocorre a mudança fundamental quando nosso olhar começa a se abrir não somente ao que nós somos levados a olhar por nossa história e cultura – “o que nós vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo o que nos olha”, diz Didi-Huberman (1992, p. 9) –, mas também ao que nós aprendemos a perceber nesse lugar graças ao tempo que ali passamos. Desarmar nossos olhos para começar a ver.

*Verbetes retirado do texto “Insistência urbana” (2013b).
Traduzido por Paola Berenstein Jacques.

Alessia de Biase

verbetes correlatos

astúcia; cotidiano; errância; etnografia.

[7] Relativo a “coró” (do grego *Khôros*): espaço, lugar, localização (no espaço e no tempo); ocorre em vocábulo, originário dos gregos, corografia (*Khôrographia*) (N. T.).

int erv alo

Se o *espaço intermediário* [*Zwischenraum*] entre o Eu e o mundo exterior torna-se o substrato da criação artística, então são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode se tornar uma função social durável que, através da alternância de ritmo da identificação com o objeto e do retorno à sofrósina, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. (WARBURG, 2018, p. 218, grifo nosso)[1]

Dizer algo sobre o *método de composição*: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço.

[1] Esta passagem foi retirada da introdução do projeto warbuguiano, *Atlas Mnemosyne* de 1929, e sobre ela ressaltamos que *Zwischenraum*, traduzido em versão brasileira como “espaço intermediário”, pode também ser entendido enquanto “intervalo”. A concepção de *Zwischenraum* é de fundamental importância para o historiador alemão, chegando a figurar em nota, como subtítulo de seu projeto – *Ikonologie des Zwischenraums*, “iconologia dos intervalos”, como nos rememora Georges Didi-Huberman (2013).

Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um tólos em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar *os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais* deste trabalho, voltadas com a máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2006, p. 499, grifo nosso)

Ao nos debruçarmos sobre os modos de narração em importantes historiadores do início do século XX, como Walter Benjamin e Aby Warburg, mas também uma série de outros pensadores e artistas atravessados pela experiência das guerras,[2] podemos perceber que um modo relacional (ALMEIDA JUNIOR; JACQUES; SILVA, 2020) de narrar por montagem emerge como uma prática experimental de escrita. A montagem literária benjaminiana, por exemplo, faz parte desse conjunto de práticas vanguardistas modernas que experimentaram a montagem como um modo de pensar, fazer e narrar não limitado a um procedimento técnico, de composição e de narração, de maneira a associá-lo com o próprio processo cognitivo do pensamento. Nessa direção, do trabalho de Aby Warburg, destacamos a tática bastante específica e singular de se colocar constantemente diante de espaços “entre” e zonas limiares como modo complexo do pensar, do fazer e do narrar a história.[3] A noção dos intervalos (*Zwischenraume*) que o trabalho warburguiano, reconhecido por ele enquanto uma iconologia

[2] “É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado no domínio estético, bem como nos das ciências humanas – pensemos em George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de mostrar por montagem, por deslocamentos e recomposições de todas as coisas”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80)

[3] Rememoramos o reconhecimento do próprio Benjamin para com Warburg, enquanto “[...] pesquisador judeu, isolado, sem cátedra – tendo sido negada a ambos a habilitação universitária –, perfeitamente anacrônico em seu interesse não positivista pelos ‘restos da história’, em sua busca não evolucionista dos ‘tempos perdidos’ que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106)

dos intervalos (*Ikonologie des Zwischenraume*), estimula-nos a intuir – esses lapsos temporais, fendas de sentido e linguagem ou brechas de tensão entre dois ou mais fragmentos que, com a montagem, são postos em aproximação pelo historiador, montador, colecionador – é crucial em uma possível teorização sobre um narrar por montagens.

Os intervalos entre os fragmentos montados são determinantes em qualquer processo de montagem como “método de composição”, pois é precisamente nesses espaços intermediários entre os fragmentos, ou nesses “intervalos da reflexão”, como prefere Benjamin, que surgem aberturas de possibilidades para a emergência de outros nexos de compreensão. No caso da montagem literária como método de composição, esses intervalos, “espaços entre as partes mais essenciais” (BENJAMIN, 2006, p. 499), proporcionam choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir do uso de diferentes citações (fragmentos textuais) de autores de campos ou de épocas diferentes. Assim, o foco estaria menos em cada fragmento em si, em seu significado particular, e mais no intervalo entre eles, no espaço que sobra entre os diferentes fragmentos, no vazio deixado entre as diferentes citações, nas suas possíveis relações, não estabelecidas *a priori*, mas que emergem no próprio exercício da montagem. O interesse pelos fragmentos estaria justamente no seu caráter lacunar, falho, incompleto, intermediário, aberto. O interessante da lógica fragmentária e intervalar é precisamente não buscar uma totalidade, ou qualquer tipo de lógica unitária ou fechada de composição.

Benjamin pensava por montagens, por diferenças, por deslocamentos; ele explorava os intervalos, as distâncias entre os fragmentos, os espaços intermediários e também seus limiares. Buscava apreender, de forma caleidoscópica, a própria modernidade a partir, sobretudo, da experiência cotidiana da grande cidade em impetuosa transformação por violentos processos de modernização, como as reformas urbanas do Barão Haussmann em Paris e suas

continuações. O pensamento por montagens torna a própria noção de tempo menos linear, o que permite pensar em outras formas de narração da história e também da história das cidades – um tempo saturado de “agoras” que se encontram com “outroras” em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras.[4] Trata-se, assim, de uma desmontagem também do historicismo, ou seja, das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica como mera sucessão de tempos homogêneos, fatiados em períodos ou estilos. Um exercício historiográfico sobre as cidades que usa o “princípio da montagem”, por sua vez, não busca remontar uma grande narrativa da história urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca. Ao contrário, tal prática historiográfica pela montagem busca precisamente desmontar a narrativa histórica oficial, hegemônica, tida como única e irrefutável, assim como procedimentos historiográficos mais sedimentados e naturalizados.

A ideia de montagem dissensual, que não busca qualquer tipo de unidade ou de consenso, pensada como “forma de conhecimento”, é praticada a partir da disposição de fragmentos de “documentos” bem distintos – “documentos” dos mais variados, textuais ou imagéticos e, entre eles, aqueles considerados “documentos históricos” ou registros mnêmicos –, por vezes contraditórios e anacrônicos, mas nunca arbitrários e, sobretudo, a partir do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdo quanto de forma de registro. (JACQUES, 2017) Esse tipo de montagem polifônica, composta de vários fragmentos documentais-narrativos bem diferentes, que não busca qualquer tipo de unidade ou uniformidade, também pode ser pensada como um modo de apreensão, narração e compreensão das cidades e da experiência urbana. Ao escrever sobre o romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin evidenciou um procedimento que ele mesmo exercitou em seus escritos urbanos, a começar por *Rua de*

[4] “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (BENJAMIN, 1994, p. 229)

mão única, e que ele passou a chamar, no trabalho das *Passagens*, de “montagem literária”:

Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. *O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento.* [...] Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir. (BENJAMIN, 1985, p. 56, grifo nosso)

Esse trabalho deve desenvolver ao máximo *a arte de citar sem aspas*. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem. (BENJAMIN, 2006, p. 500, N 1.10)[5]

Assim, a proposta da montagem literária benjaminiana se aproxima do que ele chamou de “arte de citar sem aspas” ou, talvez, do próprio desaparecimento do autor como uma voz única ou dominante. O exercício da montagem promove sempre uma polifonia: são vários autores e atores, mas é preciso “preservar os intervalos da reflexão”. (BENJAMIN, 2006, p. 499) Os intervalos entre citações-fragmentos-documentos podem ser relacionados à ideia de interrupção. Benjamin (1985) escreveu sobre a importância da interrupção no teatro épico brechtiano, em que o ator, como ele indica no texto “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, precisa “espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras”. (BENJAMIN, 1985, p. 88) O teatro épico é um teatro gestual, “o gesto é seu material e a aplicação desse material é sua tarefa”. (BENJAMIN, 1985, p. 80) Portanto, o teatro épico também poderia ser visto como uma montagem de gestos que se dá a partir das interrupções da ação.

intervalo

[5] O livro das *Passagens* é escrito em aforismas, recebendo essas numerações. Neste caso, trata-se do Konvolut N, fragmento 1.10.

Quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, *para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano*. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, uma das suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. (BENJAMIN, 1985, p. 80, grifo nosso)

Sabemos que as primeiras intenções do projeto benjaminiano sobre as *Passagens* foram contemporâneas aos esforços empreendidos por Warburg na constituição de seu *Atlas* sobre a memória – *Atlas Mnemosyne*. Ambos os projetos permaneceram inacabados ou, de certo modo, mantiveram-se abertos a promover sua reativação pelos aventureiros que se lançam a explorá-los, de modo a afirmar a própria qualidade de uma história lacunar, incompleta, impura e aberta. “Seria ainda mais exato falar de ‘constelações’, no sentido de Walter Benjamin, sob a condição de insistir no caráter sempre *permutável* das configurações obtidas a cada vez.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 389, grifo do autor) Diferentemente da montagem literária benjaminiana, para Warburg, no caso do seu *Atlas*, os fragmentos são da ordem das imagens técnicas em diferentes suportes e fontes – fotografias de obras de arte, ampliações, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas etc. Ao colocá-los em relação, Warburg atentava-se à análise dos próprios intervalos, no espaço de fundo que sobrava de seus painéis, no “entre” dos recortes justapostos, nas possíveis relações não estabelecidas *a priori*, mas que emergiam no próprio exercício da montagem.

A montagem proporcionava a Warburg as condições favoráveis à eclosão dos intervalos entre fragmentos heterogêneos: o meio e o lugar “entre”, por excelência, a possibilitar que as relações se edificassem. Didi-Huberman (2013, p. 417) insiste na ideia de intervalo (*Zwischenraum*) como “meio” e espaço de trabalho in-

intermediário entre as imagens. Citado por Didi-Huberman (2018, p. 170), Warburg (1918) explica: “O que se encontra entre os dois [...] é o problema [e não a solução, a verdade encontrada]: impenetrável e apreensível talvez [...]”. Os intervalos – provisórios, instáveis e movediços – instauram condições para emergência de novos nexos, outras compreensões. Silencioso e à espreita daquilo ainda não posto em condição de existência, o intervalo passa a ser um espaço a abraçar as associações recém-estabelecidas, os choques ou tensões, as conexões inesperadas, outras constelações imprevisíveis, provocativas de uma série de inversões, rupturas, descontinuidades, anacronismos e sobrevivências na compreensão do que se procura entender e narrar a partir do que se monta. Do ponto de vista de quem narra, o modo de narrar por relações, através da montagem, portanto, teria como competência a própria construção de intervalos. O historiador, montador e narrador, procede a partir da atenção que se dá aos espaços existentes “entre” os fragmentos justapostos e do exercício imaginativo ao posicionar-se diante desses espaços, na sugestão e proposição de relações anteriormente não estabelecidas. Do ponto de vista do leitor aventureiro, esse modo de narrar é aquele que esgarça as possibilidades de leitura da própria narração que se apresenta, aberta ao múltiplo e que se faz ativa em função do labor da imaginação a animar os intervalos construídos.

Nesse sentido, o modo de narrar a história que nos é caro, tanto em Benjamin quanto em Warburg, que tem sua vitalidade engendrada a partir da atenção aos espaços intervalares, é aquele que tem como característica fundamental um horizonte desvinculado da pretensa reconstrução estanque e definitiva de uma ausência, de um passado separado ou de uma experiência anterior recente que, após narrada, estaria supostamente resguardada como intocada, invariável e não vulnerável à revisão. Pelo contrário, o que importa não é mais alcançar qualquer tipo de relação final fixa, mas sim compreender a história a partir de seu próprio processo aberto, que renuncia o gesto de fixar ou de encerrar.

Aproximamos ainda os modos narrativos relacionais empreendidos por Warburg e Benjamin com o pensamento rizomático de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 49), justamente por debruçarem-se sobre um “entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”, zona intervalar indiscernível que é capaz de resguardar a energia do impreciso e intangível, a não designar

[...] uma correlação localizável que vai de uma [coisa] para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49)

Pensar o intervalo nesses termos não significa considerá-lo um vazio – uma região limiar não é uma zona despovoada, árida –, mas sim uma extensão tumultuada, turbulenta, indefinível, sempre a abrigar devires possíveis, o que não existe em presença, mas que se ergue enquanto potência. O deserto que se instaura em uma zona “entre” é justamente espaço povoado pela possibilidade do engendramento de devires, a abarcar o jogo dos possíveis e os fluxos que movimentam o “vir a ser”.

Propomos pensar os modos narrativos impuros, ambulantes e inacabados, junto com Deleuze e Guattari (2012a), também como abertos ao devir em sua dimensão molecular, ao tomar o intervalo como dimensão pura de medialidade, como zonas de vizinhança ou de copresença.[6] Colocar-se diante dos intervalos significa não apenas reconhecer relações entre os fragmentos, mas, sobretudo, perceber os movimentos que servem de limite a essas relações e

[6] “Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira, ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um no *man’s land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos levando não para a vizinhança do outro, – e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 96)

apreendê-los a partir de sua movência. Ora, ao tomar a dimensão da origem (*Ursprung*) como saltos e recortes no tempo, a forma de narrar empreendida por Benjamin (2006) buscou reintroduzir os movimentos irruptivos e os levantes revolucionários a contrapelo do curso da história, justamente de modo a estilhaçar o *continuum* historicizante. É na ordem do heterogêneo, efêmero e moveção que Warburg incessantemente procurou evidenciar todo tipo de migrações (*Wanderungen*) em seus esforços: as sobrevivências (*Nachleben*) e as lógicas dos afetos primevos (*Pathosformel*) – passíveis de reconhecimento em sua heterogeneidade ao longo dos tempos; gestos narrativos que assumem o intervalo de modo a construir, como as nebulosas e constelações, cartografias moventes e instáveis de linhas-devires.

Desse modo de pensar e narrar, compreendemos que o que se encontra no intervalo é produção contínua de uma ordem inventiva ou, ainda, ambulante, nômade, de desterritorialização constante, fundamental inclusive na constituição do que pode ser capaz de irromper e desestabilizar o que comumente se instala enquanto dado. Com Didi-Huberman (2018), aproximamos o pensamento nômade proposto por Deleuze e Guattari (2012b) e perpetuado enquanto uma “ciência menor”[7] – sempre atenta à complexidade inerente ao “entre” das coisas – da iconologia dos intervalos[8] inventada por Warburg, justamente por fundamentarem-se na importância

intervalo

[7] “Há sempre uma corrente graças à qual as ciências ambulantes ou itinerantes não se deixam interiorizar completamente nas ciências régias reprodutoras. E há um tipo de cientista ambulante, que os cientistas de Estado não param de combater, ou de integrar, ou de aliar-se a ele sob a condição de lhe proporem um lugar menor no sistema legal da ciência e da técnica.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 43)

[8] “[...] a ‘iconologia dos intervalos’ inventada por Aby Warburg mantém com a história da arte que a precede as mesmas relações que a ‘ciência nômade’ – ou ‘excêntrica’, ou ‘menor’ – mantém, nos Mil Platôs, com a ‘ciência real’, ou ‘ciência do Estado’. [...] Enquanto Panofsky propunha ainda uma ciência do *compars* em busca da ‘forma invariável dos variáveis’, Warburg já propunha essa ciência do *dispar*, que Deleuze e Guattari encaram dinamicamente.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 79-80)

do heterogêneo. Uma ciência menor de pura multiplicidade e potência de metamorfose como uma máquina de guerra.[9] Diante disso, propomos pensar que a potência do intervalo, seja enquanto elemento fundamental à narração que perpassa a confabulação de uma ciência nômade, seja como fator necessário ao engendramento de uma história a contrapelo, encontra-se justamente na abertura que o próprio intervalo instaura ao levante da imaginação.

Os intervalos entre gestos-citações-fragmentos-documentos abrem espaços para que diferenças se evidenciem. Nesses espaços intervalares, limiares, podem surgir outras associações, choques ou tensões, assim como podem emergir relações inesperadas, constelações imprevistas, provocando inversões, rupturas, descontinuidades, anacronismos ou sobrevivências. O processo montagem-desmontagem-remontagem é uma forma de pensar e conhecer por deslocamentos, que promove a exploração de limiares, o atravessamento de limites que separam campos de conhecimento, transgredindo separações.

*Verbetes retirado do texto “Narrar por relações I”, do livro *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar* (2020).

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Paola Berenstein Jacques

Ramon Martins

verbetes correlatos

atlas; cronologia; fragmento; montagem; narração; nebulosa.

[9] “Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 13)

inv sibi lida de

Da amplitude do salão adornado pelo exagero barroco, ecoava uma algazarra eurocêntrica. De longe, já se percebia que a mistura de música e zumbidos diversos performava como ressonância de um evento apinhado pela opulência lusitana. O tilintar das taças cristalizadas, a soberba das gargalhadas, as bandejas de prata caindo, o estalo dos tacos de madeira pisoteados pelo surto da dança, a dispersão sônica das vozes e toda sorte de ruídos vibrantes que se misturavam no recinto se alastravam pelas ruas como uma sinfonia burlesca e opressora. Toda essa farra era despendida pelo governo português, imperiosamente instalado no arquipélago africano de Cabo Verde às custas dos saques empreendidos no período colonial e da fortuna acumulada com o mercado escravista. Até então, as ilhas existiam como apêndice pós-colonial lusitano, mas em vias de se independerem, empenhando uma luta ancestral pela libertação liderada pelo Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), juntamente com outros líderes e guerrilheiros locais.

A música e a bebida continuavam a embriagar a balbúrdia da festa quando Amílcar Cabral, um dos líderes fundamentais da insurgência cabo-verdiana, surge solitário, misturando as batidas de suas medalhas à algazarra corrente do baile. Enquanto a multidão de convidados incrédulos se perguntava como um inimigo de tamanha envergadura conseguiu atravessar a muralha de soldados

que guardava o recinto, Cabral se enche de atrevimento e toma a esposa do governador para dançar. Atordoado, o chefe português grita em socorro do evento e, no instante seguinte à entrada afobada da guarda lusitana, o líder africano já não estava mais lá.

Alguns anos mais tarde, num dos conflitos pelo controle da ilha de Como, parte do arquipélago cabo-verdiano, o comandante Agostinho Sá se cerca dos seus melhores homens para emboscar uma tropa de soldados portugueses alojados numa clareira entre a praia e o matagal, que lhes servia de refúgio. Decide atacar sozinho, se arranjando apenas na companhia de um pequeno arsenal de granadas e armas de fogo para poupar a vida dos seus homens, já cansados de uma luta que se perpetuava extenuante. E, de um modo que não se sabe como, o guerrilheiro revira as ampuhetas da sua ancestralidade para se matizar à paisagem incorporando à sua existência uma invisibilidade letal. O que vem em seguida é uma espiral de explosões e metralhagens numa sinfonia de gritos em fuga cega pelas trevas da noite. Agostinho havia atravessado o espaço inimigo portando uma corporalidade completamente invisível ao olhar dos invasores lusitanos, deixando para trás uma dezena de mortos e outros tantos feridos, que corriam entre a pilha de ruínas do alojamento explodido. Entre os africanos, nem um só arranhão.

De repente, para o espanto de todos, Agostinho Sá se torna invisível. É verdade, todos juram. Caminha vagarosamente entre os soldados que estão deitados sobre o arroz... Os companheiros de Agostinho se amedrontam: os tucas olham várias vezes para onde ele está. E não reagem. Não esboçam nenhum movimento, não fazem uma única pergunta. (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977 apud TRAJANO FILHO, 1995, p. 209)

O antropólogo Wilson Trajano Filho dissecou essas e outras histórias [1] nas quais a invisibilidade performa como uma condição

[1] Em seu artigo "O poder da invisibilidade" (1995), Trajano Filho traça uma genealogia da invisibilidade, evocando uma série de rituais e práticas ancestrais que atravessam e se transformam no tempo até encontrar as lutas

ancestral, partilhada por grandes figuras da luta anticolonial africana: um encantamento providencial, herdado dos antigos que, a exemplo da cosmologia Edo,[2] eram vistos como “reservatórios de renovação dos grupos de descendência” (TRAJANO FILHO, 1995, p. 216), de fertilidade e continuidade.

Entre o visível e o invisível, essa travessia corporal apontada por Trajano Filho encontra similaridades pertinentes quando deslocamos o foco da invisibilidade operada pelos guerreiros africanos para a escala humana das grandes metrópoles, a exemplo de Salvador, capital da Bahia, apontada como a cidade que abriga a maior população de afrodescendentes fora de África. Essa demografia singular, ao mesmo tempo que semantiza o horror do processo diaspórico fabricado na invasão colonial, aflora a resiliência de uma luta vigorosa empreendida pela população negra frente ao apagamento cotidiano da estrutura racista em que estão inseridos. Diante desse feixe de opressões herdadas do escravismo, o povo negro sobrevive se equilibrando na precariedade da vida, encarando a ferocidade dos dias, fruto de um vandalismo existencial ainda latente. Essa luta perpétua, empenhada pela imensa maioria dos corpos negros contra um sistema mundo especialista em excluir a diferença, opera de forma multilateral. Numa dessas frentes de conflito, em que a diversidade nas formas de apagamento se constitui como a principal arma do emaranhado estrutural que arruína o corpo negro, atuam os moradores de rua.

A estrutura espacial desenhada na rua por esses ambulantes – quase todos pretos – em sua errância diária por uma urbanidade que os exclui diariamente acaba por situar a dinâmica da invisibilidade novamente no centro nervoso dos campos de batalha existencial.

nacionalistas africanas e apontá-la como uma condição corporal poderosa na luta anticolonial.

[2] “Edo” é uma abreviação que Trajano Filho utiliza para se referir aos “Edo do Benin”, uma sociedade africana localizada no sudoeste do que hoje é a Nigéria.

invisibilidade

E se, na luta anticolonial cabo-verdiana, o devir invisível se afirmava no corpo dos guerreiros africanos como uma arma letal contra os inimigos portugueses, a invisibilidade soteropolitana aflora seus encantamentos do corpo numa outra forma. Instrumentalizada pelos moradores de rua, a potência do desaparecimento se estrutura no estranhamento de uma arquitetura invisível que desestabiliza completamente a noção de moradia.

Atuando como uma perspectiva policêntrica que se dilui numa vizinhança imprecisa, o espectro fantasmático do invisível assume uma condição vital como tática de sobrevivência e continuidade existencial em meio à perturbação das ruas. A “casificação”[3] do espaço público por seus moradores também invisibilizados dissecam intensidades arquitetônicas desconcertantes, em que todo o universo de um lar fixo, baseado em limites cuidadosamente matematizados, desaparece. Vivendo nas ruas, as fronteiras se dissolvem e os sistemas de convivência, antes confinados entre as paredes de um lar geograficamente localizado, evaporam-se.

Habitando esse cenário completamente refratário ao olhar dos passantes, o que se percebe mais atentamente, no caso dos moradores de rua, é o desenho anômalo de uma casa imaginária, uma construção invisível e fugaz, que só existe nos planos da virtualidade, mas que escorre sem aviso pela turbulência das ruas, dissolvendo os limites de uma urbanidade desigual e excludente; um espaço que se expande sem prescrição, fabulando uma moradia sustentada pelos pilares do acontecimento. Construídos pelo deslocamento e pelas ações, sem a hierarquia geometrizante dos lugares que confinam os corpos no hábito e no tédio de uma vida sitiada na frente das telas, esses lugares invisíveis se intensificam apenas temporariamente a partir de uma perspectiva relacional entre carência e abundância,

[3] Termo explorado por Gaio Matos em sua dissertação intitulada *Arquitetura invisível: a “casificação” do espaço urbano pelo morador de rua* (2006), referindo-se a tornar casa, numa multiplicidade de sentidos, um espaço que convencionalmente não é percebido como tal.

passível de ser redimensionada e reorientada a qualquer tempo e lugar. É a partir das experiências corpográficas no espaço que o morador de rua, de acordo com a necessidade do momento, percebe os referenciais urbanos, criando e construindo situações pertinentes à sua sobrevivência diante de um regime vitalício de apagamentos. Nesse cenário inquietante, quase distópico, vão tecendo uma ampla rede de intensidades, como se a rua uma casa fosse: comer, dormir, assistir TV, transar, tomar banho, defecar, e assim por diante, são atividades realizadas na esfera pública, edificando as paredes invisíveis de uma residência móvel e temporariamente “casificando” o espaço tumultuado das ruas.

Chegamos ao ponto em que a instrumentalização da invisibilidade, tanto na ancestralidade dos processos anticoloniais africanos quanto nas perturbações urbanas soteropolitanas, opera contra-atacando um arsenal de apagamentos agenciados por uma força macropolítica onipresente, deformando ou destruindo a vida e as subjetividades que encarnam os corpos da diferença alheia aos moldes civilizacionais fabricados pela ansiedade assassina do progresso. Ademais, a força invisível que atravessa os corpos – quase todos pretos – em Salvador, Cabo Verde e, evidentemente, numa constelação de outros lugares ainda invisíveis afirma o espectro fantasmático da invisibilidade, não somente como um desvio de densidade material que aflora para “casificar” as ruas ou aniquilar inimigos numa luta infinita por sobrevivência, mas também como um levante imaterial que agrupa em sua aura um feixe incomum de ações políticas, cognitivas, éticas, ambientais e performativas.

invisibilidade

Gaio Matos

Marcos Britto

verbetes correlatos

*corpografia; cotidiano; labirinto; limiar;
memória; prática; rua; tática.*



[pá-pum / toma-lá, dá-cá / esperar / 90 instantes, 1 minuto, madrugada / e... e... e... / no espaço em branco / prenhe de brancos-pixels / malfeito feito! / improviso / cada qual com a sua mochila / cada um, um repertório / me ajuda a montar uma poesia? / silêncio e palavra / silêncio e silêncio / imagem e palavra / achardizer / o não-poder-dizer da criança / calar / escutar o gesto / trapacear]

[CARTA “VIRA”]

“Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de

animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura”. (HUIZINGA, 2019, p. 6)

[JOGADOR 1]

“Tem bala de coco e peteca
Deixa a Ibeijada brincar [2x]
Hoje é dia de festa
Ibeijada vem saravar [2x]”.
(PONTOS..., c2021)

[JOGADOR 2]

“A alegria é a prova dos nove”.
(ANDRADE, 1928, p. 7)

jogo

[JOGADOR 1]

“Uma cidade sem o movimento particular da criança é um paradoxo maligno. A criança deixa descobrir seu potencial contra todas as probabilidades, danos e prejuízos, no perigo permanente e na alegria imprevisível. Deslocada para as margens da atenção urbana, a criança sobrevive como um “quantum” emocional e improdutivo. Então, eis que, quando a neve cai sobre a cidade, a criança toma conta, tornando-se Senhor de um reino transformado. De repente, com assistência milagrosa, a criança está em toda parte, redescobrimo a cidade enquanto a cidade, por sua vez, redescobre seus filhos”. (EYCK, 1999, p. 68, tradução nossa)

[JOGADOR 2]



Figura 1. Arcano “O Sol” no tarô

Fonte: elaborada pelos autores.

[JOGADOR 1]

“Que se cruzem as filosofias diversas, no sarapatel que une Bach e Pixinguinha, a semântica de *Grande Sertão* e a semântica da sassanha das folhas, Heráclito e Exu, Spinoza e Pastinha, a biblioteca e a birosca. Que se cruzem notebook e bola, tambor e livro, para que os corpos leiam e bailem na aventura maior do caminho que descortina o ser naquele espaço que chega a ser maior que o mundo: a rua.” (SIMAS, 2019, p. 56)

[JOGADOR 2]

“A partir de um conhecimento pela montagem seria, então, possível pensarmos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, mais complexa, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e também de seus limiares. [...] Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – o ‘acaso objetivo’ dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, com em Mallarmé. Uma forma de pensar sempre em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo.” (JACQUES, 2020, p. 381)

[JOGADOR 1]

“Um, dois, feijão com arroz
Três, quatro, feijão no prato
Cinco, seis, falar inglês
Sete, oito, comer biscoitos
Nove, dez, comer pastéis”
(UM..., 2022)

jogo

[JOGADOR 2]

“As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Tome-se, por exemplo, o caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constata-las; em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao

domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, jogando com essa maravilhosa capacidade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza”. (HUIZINGA, 2019, p. 5-6)

[JOGADOR 1]

“Nenhum livro pode ensinar aquilo que só se pode aprender na infância ao se prestar ouvidos e olhos atentos ao canto e ao voo dos pássaros e se houver ali alguém que saiba o nome deles.

[...]

E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem? Se for no silêncio que os melros se falam? (O assovio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como ‘dito, câmbio.’) Um silêncio, na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas; até mesmo um assovio; falar calando-se, ou assoviando, é sempre possível; o problema é entender-se.

[...]

Se o homem investisse no assovio tudo o que normalmente atribui à palavra, e se o melro modulasse no assovio todo o não-dito de sua condição de ser natural, eis que estaria assim realizando o primeiro passo para preencher a separação entre... entre que e o quê? Natureza e cultura? Silêncio e palavra? O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha algo além daquilo que a linguagem pode expressar. Mas e se a linguagem fosse na verdade o ponto de chegada a que tende tudo o que existe? Ou se tudo o que existe fosse linguagem, desde o princípio dos tempos? Neste ponto o senhor Palomar é tomado pela angústia”. (CALVINO, 1994, p. 25-28)

[JOGADOR 1]

“A Sara traçou, na espuma do banho, as quatro letras do seu nome; com a agitação da água, não tardaram a desfazer-se. Ela exclamou então: — Desapareceram — agora chamo-me nada”. (FENATI, 2017, p. 138)

[JOGADOR 2]



Figura 2. Sem título

Fonte: elaborada pelos autores.

jog

[JOGADOR 2]

“Vi a cidade passando, rugindo através de mim
Cada vida era uma batida de um imenso tamborim
Eu era um lugar, ela era a viagem
Cada um era real, cada outro era miragem
Eu era transparente, era gigante
Eu era a cruz entre o sempre e o instante
Letras misturadas com metal
E a cidade crescia como um animal”
(LÁ..., 2008)

[JOGADOR 1]

“E viveram felizes para sempre’, dizem os contos de fadas. O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque em tempos foi o primeiro da humanidade, continua a viver secretamente nas narrativas tradicionais. O primeiro e mais autêntico contador de histórias continua a ser o dos contos de fadas. [...] A coisa mais sensata que se pode fazer – foi o que o conto de fadas ensinou à humanidade desde tempos imemoriais, e continua a ensinar hoje às crianças – é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e ativez corajosa [...]. A magia libertadora que é apanágio do conto de fadas não faz entrar em jogo a natureza de forma mítica; alude, pelo contrário, à sua cumplicidade com uma humanidade libertada. O homem maduro só por vezes sente essa cumplicidade, nomeadamente quando está feliz; a criança encontra-a primeiro no conto de fadas, e é esse encontro que a faz feliz.”
(BENJAMIN, 2018, p. 159-160)

[JOGADOR 2]

“Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo a mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”. (CALVINO, 1990, p. 19)

[“A TRAPAÇA” – JOGADORES 1 e 2]

“Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto”. (HUIZINGA, 2019, p. 32)

Igor Gonçalves Queiroz

Rafael Luis Silva

jog

verbetes correlatos

astúcia; brincadeira; caleidoscópio; criatividade; desvio; dobra; fabulação; fragmento; gagueira; imaginação; labirinto; memória; montagem; narração; profanação; rua; sujeito; utopia.

lala
nto *iri*

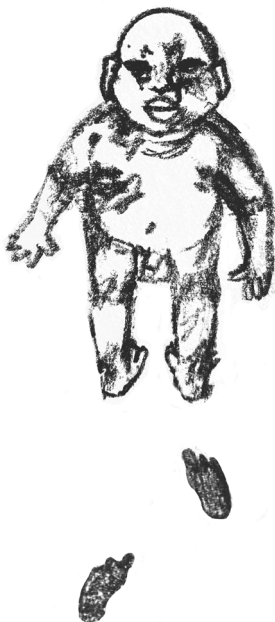


Figura 1. “Currupira”, como narrado no povoado do Juçaralzinho,
Vitória do Mearim, Maranhão

Fonte: elaborada por Lucas Maciel Araújo.

[APRESENTAÇÃO]

Há zonas de tensão entre os infinitos modos de ser e ler cidades. Uma velha contenda é entre aquela leitura de cidade redutora identificada com a reta, o ângulo reto, a cruz de cristo, a retícula, *versus* o desvio: o labirinto dos pagãos, cheio de quinquilharias, seres fantásticos, paredes moventes, produções próprias de sentido e ossadas anônimas-singulares. Labirinto não é mera forma espacial e, mesmo enquanto imagem, *não é estanque*; sua mobilização se dá por diversas entradas. É questão de abordagem, da situação/relação entre corpos e cidades: do êxtase, da difícil tarefa de se perder, da relação instável entre conteúdo e continente na relação. É questão da herança barroca com a qual precisamos dialogar para construir nossa própria historicidade. É questão do imbricamento entre diversas formas de narração, expressões, culturas, temporalidades e poéticas, na tentativa de vislumbrar as cidades em sua complexidade. É própria da crise de lidar com as lacunas e esquecimentos da memória e da história quando somos iluminados pelas ausências. É sempre uma questão em aberto. Jogar mais próximo do olhar humano, antropológico, desviante e onírico do labirintado é uma escolha e uma declaração estética da precariedade que nos torna gente (parte da natureza), lidar de frente com impossibilidades, jamais saber-se conhecedor/conhecadora de todas as variantes, jamais saber-se dentro ou fora.

labirinto

[FRAGMENTO 1]

“O estado labiríntico segue a lógica fragmentária.” (JACQUES, 2001, p. 95)

[FRAGMENTO 2]

“Um provérbio diz que a Índia é maior que o mundo.” (BORGES, 2016b, posição 1365)

[FRAGMENTO 3]

“A palavra barroca, inspirada por todas as palavras possíveis, e que nos clama com tanta intensidade”. (GLISSANT, 2021, p. 104, grifo do autor)

[FRAGMENTO 4]

“Lembrei-me de ter lido que o melhor lugar para esconder uma folha é um bosque”. (BORGES, 2009, p. 78)

[FRAGMENTO 5]

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios”. (BENJAMIN, 1987, p. 73)

[FRAGMENTO 6]

“O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico, mas, sobretudo, ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, o que é da ordem do vivido e, simultaneamente, ao movimento do próprio espaço em transformação, o que é da ordem do vivo”. (JACQUES, 2001, p. 153)

[FRAGMENTO 7]

“O fio de Ariadne que guia a criança no labirinto não é somente o da intensidade do amor e do desejo; também é o fio da linguagem, às vezes entrecortado, às vezes rompido, o fio da história que nós narramos uns aos outros, a história que lembramos, também a que esquecemos e a que, tateantes, enunciamos hoje”. (GAGNEBIN, 2013, p. 93)

[FRAGMENTO 8]

“O conhecimento espacial empírico pelo caminhar não estava separado da memória de seu passado. O labirinto espacial também era um labirinto temporal [...], um palimpsesto urbano.” (JACQUES, 2020, p. 241)

[FRAGMENTO 9]

“*Subterrâneo*. Já faz muito tempo que esquecemos o ritual segundo o qual foi construída a casa da nossa vida. Mas no momento em que vai ser tomada de assalto e já rebentam as bombas inimigas, quantas velharias ressequidas e bizarras estas não põem a descoberto nos alicerces! Quantas coisas não foram sepultadas e sacrificadas sob fórmulas mágicas, que coleção de curiosidades mais horripilante não descobrimos lá embaixo, onde as mais fundas galerias são reservadas ao que há de mais banal na vida quotidiana! Numa noite de desespero vi-me a renovar entusiasticamente, em sonhos, os laços de amizade e fraternidade com o meu primeiro camarada dos tempos da escola, de quem não sei nada há dezenas de anos e de quem praticamente nunca me lembrei neste espaço de tempo. Mas, ao despertar, tudo se tornou claro. Aquilo que o desespero tinha desenterrado como uma carga de explosivos era o cadáver desse homem, que ali estava emparedado e me dizia: quem alguma vez aqui viver em nada se lhe deve assemelhar”. (BENJAMIN, 2013, p. 10-11, grifo do autor)

labirinto

[FRAGMENTO 10]

“Nesse labirinto de complexidade urbana, não há meros espectadores. Cegos ou não, criativos ou desatentos, alegres ou relutantes, cada um ainda deve tecer, a contento ou não, por bem ou por mal, toda a trama da sua vida”. (GEDDES, 1994, p. 36)

[FRAGMENTO 11]

“Recordei também aquela noite que está no centro d’As mil e uma noites, quando a rainha Xerazade (por uma mágica distração do copista) começa a relatar textualmente a história d’As mil e uma noites, com o risco de chegar outra vez à noite em que ela a relata, e assim até o infinito”. (BORGES, 2016a, posição 884-886)

[FRAGMENTO 12]

“As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.” (FOUCAULT, 1999, p. 11)

[FRAGMENTO 13]

“A menina apareceu grávida de um gavião. / Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou. / A mãe disse: Você vai parir uma árvore

/ para a gente comer goiaba nela. / E comeram goiaba. / Naquele tempo de dantes não havia limites / para ser. / Se a gente encostava em ser ave ganhava o / poder de alçar. / Se a gente falasse a partir de um córrego / a gente pegava murmúrios. / Não havia comportamento de estar. / Urubus conversavam sobre auroras. / Pessoas viravam árvore. / Pedras viravam rouxinóis. / Depois veio a ordem das coisas e as pedras / têm que rolar seu destino de pedra para o resto dos tempos. / Só as palavras não foram castigadas com / a ordem natural das coisas. / As palavras continuam com os seus deslimites.” (BARROS, 2015, posição 664-695)

[FRAGMENTO 14]

“Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me *vidente*: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta.” (RIMBAUD, 2006, p. 155, grifo do autor)

[FRAGMENTO 15]

“E o êxtase é a saída! Harmonia! Talvez, mas dilacerante. A saída? Basta-me procurá-la: eu caio, inerte, digno de pena: saída fora do projeto, fora da vontade de sair! Porque o projeto é a prisão de que quero escapar: criei o projeto de fugir do projeto!”. (BATAILLE, 1954 apud JACQUES, 2001, p. 90)

[FRAGMENTO 16]

“ARIADNE DESEMPREGADA: Podemos descobrir, numa só olhada, a ordenação cartesiana do pretenso ‘labirinto’ do Jardin des

Plantes e da inscrição que anuncia: 'JOGOS SÃO PROIBIDOS NO LABIRINTO'. Seria impossível encontrar um resumo mais claro do espírito de toda uma civilização". (POTLATCH, n. 9/10/11, 1954 apud JACQUES, 2001, p. 89)

[FRAGMENTO 17]

"O CAMINHO DAS MULAS, O CAMINHO DOS HOMENS. O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo, sabe aonde vai. Decidiu ir a algum lugar e caminha em linha reta. A mula ziguezagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível. [...] A mula traçou todas as cidades do continente, Paris também, infelizmente". (LE CORBUSIER, 2009, p. 5-6)

[FRAGMENTO 18]

"Não, / não cabe falar de aranha / se penso na cidade se desdobrando em seus / telhados e torres de igrejas / sob um sol duro / as famílias debaixo das telhas, retratos de mortos / com o rosto exageradamente colorido / dentro de molduras pintadas de dourado, / cômodas / antigas, pequenas caixas com botões e novelos de linha, / parentes tuberculosos em quartos escuros, / tossindo baixo para que o vizinho não ouça, crianças / que mal começam a andar / agarrando-se às pernas de pais que nada podem, / debaixo daqueles telhados encardidos / de nossa pequena cidade / a qual / alguém que venha de avião dos EUA / Poderá ver / postada na desembocadura suja de dois rios / lá embaixo / e como se para sempre. Mas / e o quintal da Rua das Cajazeiras? O / tanque do Caga-Osso? a Fonte do Bispo? a quitanda / de Newton Ferreira? / Nada disso verá / de tão alto / aquele hipotético passageiro da Braniff". (GULLAR, 2016, posição 1273-1293)

[FRAGMENTO 19]

“A América, geografia de exílios e destertos, parece poder ser vista como horizonte luminosamente branco e inconcluso como a história humana, que insistentemente aponta para a urgência da construção, mas também para sua própria historicidade. [...] O quadrado branco da tabula rasa americana é impregnado, assim, de camadas de reminiscências. Seu horizonte descampado e vazio é pleno de memórias que se embaralham e cuja nitidez nunca se encerra em uma certeza. Seu enfrentamento, marcado pela consciência da historicidade dos gestos, propõe um foco, mas sempre à espera da nova imagem que virá desmanchá-lo. É uma hipótese, um ensaio, uma possibilidade, talvez.” (PEREIRA, 2004, p. 235)

[FRAGMENTO 20]

“A arte barroca recorre ao contornamento, à proliferação, à redundância do espaço, àquilo que ridiculariza a pretensa unicidade de um conhecido e de um conhecedor, ao que exalta a quantidade infinitamente retomada, a totalidade para sempre recomeçada. [...] O tempo marcado dessa evolução é a mestiçagem, em cuja vertigem a vontade barroca mergulhará: estilos, linguagens, culturas. [...] O que ele diz no mundo, a partir de então, é o contato proliferador das ‘naturezas’ diversificadas. [...] Ele não é mais reação, e sim a resultante de todas as estéticas, de todas as filosofias. Então, ele não afirma apenas uma arte ou um estilo; mais além, ele provoca um estar-no-mundo.” (GLISSANT, 2021, p. 105-106)

labirinto

[FRAGMENTO 21]

“Em todos nós ainda vivem os cantos escuros, vielas secretas, janelas fechadas, quintais esqueléticos, bares zoadentos e hospedarias sinistras. Nós andamos por essas ruas largas dessa cidade construída

recentemente, mas nossos passos e olhares são incertos. Por dentro, vacilamos como antes nas ruas antigas da nossa miséria. Nosso coração não entende nada dessa 'limpeza' que se deu. A cidade judia velha e insalubre está muito mais dentro de nós e é muito mais real do que essa nova cidade higiênica ao nosso redor. Com nossos olhos abertos nós andamos como que em um sonho: somos só fantasmas de uma era que desapareceu.” (KAFKA apud JANOUGH, 2012, posição 1230, tradução nossa)

[FRAGMENTO 22]

“[Walter Benjamin] insiste na necessidade do *despertar* e da ação. Para Benjamin, o labirinto não é somente uma estrutura onírica vertiginosa: mais essencialmente, ele constitui o avesso escondido mais significativo das obras culturais, das cidades e dos livros. A criança penetra nos livros como o adulto na cidade desconhecida, para se perder num 'labirinto de histórias' ou de leitura, para seguir os corredores subterrâneos das histórias que nos levam, como o metrô e as passagens parisienses, a viagens surpreendentes. [...] Assim, o labirinto revela a estrutura misteriosa do desejo humano que não cessa com a obtenção da sua meta, mas se reproduz em inventar e reinventar desvios, imagens, gestos, palavras.” (GAGNEBIN, 2013, p. 92-93, grifo da autora)

[FRAGMENTO 23]

“Nunca voltarei aqui, porque, de outra forma, neste labirinto acabaria me perdendo.” (CASSIRER, 1985 apud JACQUES, 2020, p. 279-280)

[FRAGMENTO 24]

“Aspiro ao grande labirinto.” (OITICICA, 1961 apud JACQUES, 2001, p. 71)

[FRAGMENTO 25]

“A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”.
(BENJAMIN, 1989, p. 203)

Igor Gonçalves Queiroz
Lucas Maciel Araújo

labirinto

verbetes correlatos

*astúcia; brincadeira; caleidoscópio; desvio;
dobra; experiência; fabulação; fragmento; imaginação;
jogo; limiar; memória; narração.*

lim iar

Aprendi, lendo e relendo Benjamin[1] e seus comentadores, que há uma diferença entre o que lhe era possível identificar como limite e como limiar. Há uma diferença em português, mas a precisão do alemão distingue as duas noções de modo muito claro. A primeira noção – a de limite (*Grenze*) – tem um sentido jurídico forte. Sua transposição remete às noções de transgressão, agressão. Limiar, soleira, umbral (*Schwelle*) sugerem outro tipo de operação. Há aqui um desdobramento interessante, já que seria possível considerar que essas ideias são, na verdade, metáforas e, como tal, apontam

[1] Este texto, escrito como comunicação, assenta-se na leitura de W. Benjamin e seus comentadores. O livro organizado por G. Otte, S. Sedlmayer e E. Cornelsen (2010), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, foi mais do que fonte bibliográfica, alertando para um conjunto de leituras e temas das passagens do autor de infância berlinense. Dois textos em particular foram utilizados amplamente nessa reflexão. São eles “Entre a vida e a morte”, de J. M. Gagnebin, e “À porta: noções sobre o limiar em Giorgio Agamben”, editor de Walter Benjamin, de S. Sedlmayer.

relações, aproximam dimensões no registro do movimento, do ultrapassar, de passagens (talvez sempre plurais), de transições. Movimento e passagem, umbral e limiar são noções que pertencem às ordens do espaço, mas também do tempo. Podem descrever duração e movimento, tempo que depende do tamanho do espaço que se atravessa ou se pretende atravessar. Simmel (1996), antes de Benjamin, de alguma forma pensou essas diferenças entre limite e limiar e lhes deu espessura em um ensaio sobre portas e pontes – o que serve para separar, interditar, interromper e reunir, permitir a passagem, operações sempre produzidas pelos homens que são, diz Simmel, construtores de caminhos.

Os limiares são zonas menos definidas que as fronteiras. Lembram fluxos e contrafluxos, viagens, desejo. A confusão linguística e semântica entre limite e limiar faz esquecer que esse último aponta para um lugar e um tempo intermediários e indeterminados que podem ter extensão indefinida. O limiar é um entre, uma zona cinzenta que funde categorias e mistura oposições. Benjamin adverte: na vida e na cidade moderna, as transições são irreconhecíveis. Somos pobres em experiências liminares. O tempo moderno – e por consequência o nosso tempo – encolheu, ficou mais curto, reduzindo-se a um conjunto de momentos iguais sob o véu da novidade – tão iguais como o fluxo de produção de mercadorias seriadas devidamente flexibilizadas ou não. Houve, assim, uma diminuição drástica da nossa percepção dos ritmos e dos tempos diferenciados de transição. Tanto do ponto de vista das nossas sensações quanto do ponto de vista da nossa experiência intelectual, as transições se encurtaram. Não podemos perder tempo. O melhor mesmo seria poder anular as transições e assim passar de uma cidade a outra, de uma imagem a outra, de um programa de TV a outro, de um interlocutor a outro, pelo acionar de uma tecla. Abolimos as passagens e os ritos de passagem: ritos de separação, de agregação, ritos de margem – de limiares, isto é, de transformação, ritos que permitem deixar um território estável e adentrar em um outro lugar.

limiar

Pode-se lembrar, ainda com Benjamin, um Proust descrevendo o acordar e o adormecer – um estar adormecendo e acordando –, momentos de indecisão, de indecidibilidade, matrizes de uma outra experiência de tempo e de memória, que embaralham sonho e vigília, realidade e ficção. Seria então necessário recuperar como alvo e objeto de reflexão e como possibilidade de pensar e nomear os territórios do indeterminado, da suspensão, da hesitação, do tatear, contra as classificações apressadas. Recuperar a possibilidade de pensar devagar, pela prática do desvio, sem os resultados rápidos da linha reta, do dado objetivo, das contagens, das categorias e das taxonomias. Pensar reconhecendo a concretude irreduzível das coisas e dos corpos. Pensar, aponta Benjamin, como pensam as crianças – cujo futuro se desconhece –, a partir de um tempo de espera, um tempo que se conforma como lugar privilegiado dos limiares, um tempo do desconhecido diante de um presente de descoberta, um tempo em que nada está definido, em que nada é definitivo.

Limiares seriam, assim, momentos em que o futuro está aberto. Sua corrosão dá lugar a um achatamento das superfícies, apagando diferenças entre vida e morte, entre público e privado, produzindo um nivelamento universalizado, que ameaçaria transformar a melhor das experiências ou sua possibilidade em uma nova mercadoria lucrativa, como os parques temáticos e a indústria do turismo não cansam de anunciar. Nesse encolhimento de experiências liminares, é como se houvesse portas que não separam, que não levam a lugar nenhum. As portas se escancaram, mas não podemos sair do lugar. De corredor em corredor, de limiar em limiar, de sala de espera em sala de espera, acabamos por esquecer nosso destino, o alvo que em algum momento tínhamos desejado. Esses limiares – lugares de transição – transformam-se em lugares de detenção. As grandes questões – as questões sobre as passagens – ficam ali presas ao se transformarem em problemas administrativos, em problemas de gestão em que não há mais escolha, mas acomodação, gestão sobre vivos e mortos, sobre corpos que vagueiam em

limiaries indefinidos e inchados, quase figurações do humano. Esses limiaries correspondem a uma região sem nome, à norma secreta, o *nómos*, da biopolítica.

São espaços dilatados, zonas cinzentas, lugares de indeterminação, objetos de indiferença generalizada. Sair desses espaços de detenção, atravessar a porta, talvez seja recuperar a experimentação, ir além do dado, em vez de simplesmente existir no terreno da indiferenciação e da indiferença, como se a existência administrada fosse o sucedâneo da vida; a gestão, o sucedâneo da política; o condomínio, o sucedâneo da cidade; o parque temático, o sucedâneo do lugar; o turismo, o sucedâneo da experiência.

Mais uma palavra sobre limiaries e soleiras. Trata-se da ligação, da passagem, dos poros entre dentro e fora – a ideia é demonstrar o exercício do pensamento em trânsito como campo de forças, nunca fechado nem substancializado em área específica, pensamento que é um tatear capaz de compreender o que é posse e perda, o que é dentro e o que é fora, talvez compreender um lugar – visto como pura diferença, o que aliás permitiria aproximar lugar, diferença, experiência.

Pensar a partir da experiência, a partir e com o corpo, talvez possa ser pescar farrapos, recolher estilhaços e resíduos, sem pretender concluir, guardar a possibilidade da passagem. Assim, a produção de um certo conhecimento – além das grandezas e magnitudes contabilizadas, além da pura impossibilidade – supõe atravessar limiaries, cruzar soleiras, pôr em suspensão. Em linguagem benjaminiana: aproximar pensamento e desvio. Dessa perspectiva, gostaria de trazer para esta reflexão duas noções que me parecem importantes para pensar a nossa condição que Kafka teria enunciado de modo tão peculiar. É Kafka (2008) quem assinala que há uma enorme esperança – mas não está ao nosso alcance. Essa possibilidade e impossibilidade permitem que se entreveja e que se apontem a noção de crise do sujeito ou do sujeito em crise – em especial no que diz respeito às possibilidades e potências dos atores nas cenas

limiar

urbanas – e alguns de seus correlatos: a ideia de otimismo cruel e/ou de exclusão participativa característica de um longo período que poderíamos identificar como lulismo, interrompido pelo golpe de Estado de 2016.

Nesses 13 anos (2003-2016), tal como nas referências a Benjamin, talvez tenhamos habitado um limiar dilatado – que se transformou progressivamente, silenciosamente, em zona de detenção, já que, a partir de 2016, a espera deu lugar ao pesadelo do desmonte das apostas e esperanças que povoaram os primeiros anos do milênio, ainda que de modo continuamente adiado. A memória do lulismo e de suas esperanças nos lembra mais uma vez que somos condenados a escolher permanentemente entre o pior e o menos pior, ou então, para enunciar de outro modo, que estivemos cercados e circunscritos a um momento em que, em nome da curva ascendente – da suposta democracia formal, da melhora dos padrões de vida, dos programas sociais de todos os tipos, de canais de participação, de conselhos e órgãos bi ou tripartites –, tínhamos que abrir mão de uma reflexão crítica, silenciar os pessimistas, fazer avançar um ideário que substitui reivindicações por reconhecimento participativo. Um exame à luz dos acontecimentos que vêm nos assolando desde 2016 talvez possa ajudar a decifrar algo desse enigma sobre a fluidez entre regra e exceção que permeou como limiar de indecidibilidade a história das formas de sociabilidade política brasileira. A primeira dimensão dessa fluidez diz respeito à legalidade do que não é legalizável – Estado de exceção na sua acepção original. A segunda aponta para uma pergunta clássica: quem decide sobre a exceção? À luz dos processos de desmanche de conquistas e esperanças, essa liminaridade entre regra e exceção, legalidade e ilegalidade, formalidade e informalidade ganha densidade e visibilidade.

Na vigência supostamente preservada das instituições, na conservação formal da separação dos poderes, nenhum deles destituído de suas atribuições formais, os limites e limiares entre lei e exceção,

as zonas de detenção que nos cerceiam parecem ter ganhado um fôlego importante. Mais um limiar parece se avizinhar: na indeterminação dos corredores entre salas de espera, parece ter se constituído um conjunto de tecnologias de condução de comportamentos, tecnologias de governo num processo de construção dos bons pobres, primeiro como beneficiários, depois como conservadores enredados nas pautas morais de defesa da família e em formas de trabalho individualizantes que intensificam e ativam populações empobrecidas transformadas em pré-condições para a generalização de formas de trabalho precarizado e revestido de um carácter supostamente empreendedor, formas de engajamento produtivo que multiplicam os modos de subordinação, dando corpo à legitimação de um modo de dominação ao mesmo tempo autocrático e liberalizante em curso no país sem nenhum disfarce democrático, apesar da aparência supostamente preservada das instituições.

Empreendedorismo, elogio das formas privadas de violência, “livre mercado”, entre outras máximas, produziram um conglomerado que se pode reconhecer como posição política que tomou de assalto o Estado brasileiro, na falta de outra designação. Tendo em vista um mosaico de elementos apenas aparentemente desconexos que conformam a situação entre legalidade e exceção permanentemente reposta, diante da possibilidade de transformação pela via eleitoral das formas de exceção e de governo que dominam o Estado brasileiro nas eleições de 2022, duas perguntas poderiam arrematar esse verbete. A primeira é sobre as alianças e pactos celebrados como estratégia eleitoral e sobre seus custos. A segunda diz respeito às bases da nova/velha direita brasileira e suas formas de atuação assentada na tríade agronegócio, armas e pauta moral (boi, bala e bíblia) como ponto de não retorno, como projeto de classe do qual faz parte a elisão dos marcos sociopolíticos e simbólicos das classes.

A condição de saída dessa zona de indeterminação e de detenção, dessa condição de uma hegemonia de um governo e de uma lógica miliciana, coloca no horizonte a necessidade de reinvenção e

legitimação do combate e da luta política, da disputa no âmbito da cultura, das práticas e representações, um combate e uma luta que ocupem a cena cotidiana em cada espaço de disputa que permita, enfim, que possamos num mesmo movimento entender o que tornou possível o quadro de desesperança que se desenhou no país, ao mesmo tempo que possamos recuperar portas e passagens que o tornem de fato um momento do passado; sair da zona de detenção e finalmente encontrar uma esperança que possa nascer da interrupção desse *mix* infernal de encolhimentos, destituições, aprisionamentos, chacinas encobertas pela normalização da exceção cotidiana que se tornou, como disse Benjamin, a regra geral.

Cibele Saliba Rizek

verbetes correlatos

cotidiano; experiência; montagem.

me ia / *mór*

Mnemosyne, fonte da imortalidade. Na mitologia grega, quem bebesse da fonte da deusa Mnemosyne estaria fadado a guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido. Assim, a deusa era relacionada tanto à memória quanto ao esquecimento. (VERNANT, 1990) À memória, entretanto, não é apenas atribuída a capacidade intelectual do lembrar, “pois a memória não é nada de concreto, e antes de tudo deveria ser reconhecida como um nome comum para muitas coisas distintas do que tomada como uma faculdade qualquer”. (DRUMMOND; SAMPAIO, 2014, p. 162) Ela está presente em sua expressão movente, inscrita nos corpos, abrigada no gesto e no hábito, mas também enquanto memória coletiva materializada nas cidades. Está conectada, portanto, com a cultura e os modos de vida, pois é a partir da partilha da memória que perpetuamos hábitos, valores, técnicas, acontecimentos e saberes. Nesse sentido, é evidente a dinamicidade não apenas de sua construção, mas também do seu aspecto social e político. (HUYSEN, 2000, p. 37)

A memória na cidade se constrói por acúmulos, pelo eco de muitas histórias – nem por isso menos verdadeiras – num grande arranjo de escolhas coletivas. Para Margareth da Silva Pereira (2013, p. 16), “A cidade é soma de memórias, algumas feitas história: aquelas que se constroem como narrativas compartilhadas, como memórias coletivas”. A memória coletiva se estabelece na relação de disputas do que lembrar e do que esquecer, produto de escolhas políticas, formas de leituras e das linguagens que registram o passado. Uma construção teatral, nas palavras de Washington Drummond e Alan Sampaio (2014, p. 164):

À memória não compete conservar certas informações. Ela não representa o passado. Ou melhor, ela representa eventos ou acontecimentos passados tal como o teatro representa, não no sentido em que deriva daqueles, e sim de modo soberano, torna aquilo que passou duplo de sua narrativa.

Nessa disposição cênica imbuída tanto do desejo de fazer lembrar quanto da dinâmica de provocar esquecimentos, no que tange às cidades, é no monumento que se materializa o espetáculo da rememoração. Inserido na lógica ocidental que se desenvolveu desde o período do Renascimento, o monumento cumpriria o papel de trazer à lembrança algum acontecimento específico, como o da narrativa da história nacional em si, “por meio de seus fatos singulares, suas datas, seus personagens, suas instituições”. (PEREIRA, 2008, p. 109) Esse papel do monumento não é neutro e evoca a conotação política da memória, que tensiona a dicotomia da história oficial em seu jogo lembrar-esquecer. Por meio de quais discursos essas alegorias ao passado se anunciam? Quais sujeitos e suas formas de habitar cidades são colocados em evidência e quais se manifestam, como única escolha, por meio de desvios e fissuras no regime de visualização e representação?

De maneira diferente do monumento, mas ainda ligada à materialidade, Robert Pechman defende a ideia de que a cidade é estratificação da memória, reforçando a afirmação de Marilena Chaui (1979

apud PECHMAN, 2013, p. 159) de que “A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança de que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam”. O edifício, a conformação das vias e a forma urbana, frutos da construção da paisagem cultural – e não construídos para realçar um episódio do passado, como é o caso do monumento –, garantiriam uma certa evidência dos costumes do passado, por perdurarem no tempo. Aproxima, portanto, a cidade como uma espécie de arquivo cujos elementos físicos, uma evidência construída, agiriam como testemunhas do passado.

A transformação da paisagem, por outro lado, estaria relacionada ao esquecimento. Pechman afirma que o dinamismo das cidades contemporâneas e a destruição das paisagens tradicionais são fenômenos recorrentes desde meados do século XIX e que “a partir daí nenhuma cidade escapou ao cutelo de reformadores, higienistas e urbanistas.” (PECHMAN, 2013, p. 158) Nesses dois exemplos, são expostas duas intencionalidades distintas: a escolha de lembrar um episódio entre muitos, que configura o monumento; e a de esquecer a cidade tradicional em prol de novos costumes, novas formas de morar, se relacionar e construir cidades.

Para além da lembrança materializada formalmente nas cidades, é sobretudo no corpo, em repentinos “instantes do estar-fora-de-nós” (BENJAMIN, 1933 apud GAGNEBIN, 2013, p. 83), que se depositam as faíscas que a trazem à tona. Em ambos opera a dimensão da história, como aponta Pierre Nora (1993, p. 9):

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é uma reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

No mesmo sentido, podemos resgatar aqui o conceito de corpografia urbana (JACQUES, 2008) a partir do princípio do corpo que produz, guarda e narra, em seus movimentos, a memória das cidades – seja em sua dimensão crua e vulnerável, seja em seus aspectos já operacionalizados pela história. É por meio da memória individual e única – a lembrança, particular, vulnerável e de grande potencial criativo – que se revelam leituras outras sobre a cidade. É o caso, por exemplo, dos relatos coletados de Pasqualino Magnavita sobre a cidade de Salvador, que apresentam uma Salvador construída pela lembrança, resultando em imagens diferentes dos discursos unificados que pregam as políticas urbanas. (JACQUES et al., 2014) Outro caso que exemplifica essa singularidade é a forma de leitura da cidade como uma brincadeira pelas crianças, como propõe o trabalho de Igor Queiroz (2015), emergindo da leitura da criança, uma outra cidade potencial. Para a criança, a cidade é um grande brinquedo e, mesmo “depois de a brincadeira ter chegado ao fim, ela permanece como uma criação nova, uma memória guardada em cada um”. (QUEIROZ, 2015, p. 47)

Ao passo que experienciamos a cidade, entramos em uma dinâmica de mão dupla, em que habitamos e somos habitados. Está marcado no corpo do sujeito o degrau muito alto para subir, a brisa no topo de uma ladeira, a sombra projetada em um lado específico da calçada, o trajeto mais longo que tem vista para o mar, assim como o medo da rua escura, do olhar dos homens em uma esquina, da praça com uma viatura da polícia, a vergonha do sapato sujo por falta de asfaltamento no bairro. Enquanto vivemos, estamos produzindo memórias e, a partir delas, nos condicionamos a certos movimentos, caminhos, interações e projetamos futuros, não necessariamente pelo que somos no agora, mas pelo que desejamos ser no depois. Dessas muitas memórias singulares, emergem possibilidades criativas. Uma experiência metodológica que se debruça sobre o exercício de relacionar essas memórias é o “Tarô de memórias: um jogo de recortes e relações da cidade de Salvador” (COPA et al., 2014), que traz um apanhado de memórias, sendo elas marcos

históricos, ruas, disputas, costumes e particularidades da vida em Salvador. O jogo nos convida a pensar como articulamos o singular e o coletivo, o que está dado pela história oficial e as novas camadas que a subjetividade pode trazer.

Essa mistura entre a construção da cidade e a realização da própria vida acaba por deixar marcas no sujeito e no espaço, apresentando-se como um arquivo de diferentes tempos, modos de vida, tecnologias, estilos, saberes. Assim, a cidade ganha e produz sentidos a partir das apropriações e manifestações que corpos e sujeitos provocam no espaço, sendo este um vestígio material e produto da memória. Das muitas dobras que podem emergir da memória, retornamos ao corpo como estrutura de transição dos afetos que produzem a subjetividade, memórias singulares, costurando o esquecimento e a lembrança, a saudade e o trauma, na trama coletiva que tece a cidade.

Agnes Cajaiiba

Marcos Britto

Nathan Bastos

memória

verbetes correlatos

arquivo; dobra; experiência; ruína.

mic rop olít ica

Vale constatar que o senso comum considera a micropolítica uma política menor, uma diminuição da macropolítica. Ledo engano. A macropolítica e a micropolítica são políticas de diferente natureza, todavia coexistem e interagem entre si. A macropolítica se relaciona com o real e o possível do corpo/cérebro objetivável, enquanto que a micropolítica encontra o seu lugar na relação virtual/real do corpo/cérebro inobjetivável. Vale considerar que a relação estratos/agenciamentos em Deleuze e Guattari (1996), ou então a equivalente relação saberes/poderes em Foucault, ambas envolvem tanto a macropolítica quanto a micropolítica e definem territórios de natureza diferente. A micropolítica do corpo/cérebro objetivável se relaciona com a territorialidade do “fora”, a qual se dobra no “dentro”, constituindo, assim, uma diferente territorialidade, denominada “território existencial autorreferente” na virtualidade do cérebro que se atualiza nas práticas sociais.

Nesse sentido, a macropolítica tem como fundamentação filosófica o pensamento de matriz dialética com sua lógica binária. Trata-se do pensamento dominante no atual mundo globalizado, o qual privilegia a relação conceitual unidade/identidade. No entanto, vale lembrar que o conceito de identidade tem sido equivocadamente utilizado nas narrativas, no sentido de caracterizar algo que permanece, uma “coisa em si”, uma “essência” atribuída a um indivíduo, a um grupo de diferentes indivíduos, ou mesmo a uma formação social. O conceito de identidade se refere apenas a um mero reconhecimento de alguma coisa, sem nenhuma atribuição valorativa.

De diferente natureza é a micropolítica (molecular), que lida com a virtualidade da memória e adota a lógica da multiplicidade e da heterogeneidade, lugar em que o pensamento se orienta para pensar. Contudo, tanto a macropolítica quanto a micropolítica são ações, forças, poderes, respectivamente molares e moleculares, que expressam agenciamentos coletivos, portanto uma pressuposição de ações sem sujeito. Pois, na constituição tanto de um indivíduo quanto de um grupo de diferentes indivíduos, ou mesmo de uma formação social, a dimensão coletiva sempre prevalece, sempre se encontra presente.

Vale salientar que a exaltação do Eu enquanto nome, ou de um grupo enquanto marca, ou de uma formação social exitosa, expressa apenas a condição de propriedade imaterial no âmbito da competição, condensando, assim, os dois axiomas exigidos pelo atual modo de produção: a propriedade privatizada e a competição, enquanto máquinas abstratas binárias codificadas socialmente e sobrecodificadas pelo aparelho de Estado.

Vale também constar que a micropolítica é o lugar da criatividade, a qual pressupõe linhas de desterritorialização (linhas de fuga) que perpassam os seres humanos, as quais necessitam da construção de um “corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996) – não o

organismo da macropolítica, mas a construção de um corpo desejante, que evidencia o desejo de criar, visando um acontecimento, um devir-outro da existência, uma criação, a qual é uma virtualidade (virtual) que se atualiza (atual) nas práticas sociais.

A relação virtual/atual caracteriza o entendimento da micropolítica, pois ela é a teoria da multiplicidade e da heterogeneidade, da micropolítica do corpo/cérebro inobjetivável, considerando que toda multiplicidade se envolve em uma névoa de imagens virtuais. Uma percepção é como uma partícula, ou seja, uma percepção atual que se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais e que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de diferentes ordens; elas são ditas imagens virtuais quando sua velocidade ou brevidade as mantém sob um princípio de inconsciência.

A atualização pertence ao virtual. Uma partícula cria efêmeros, uma percepção evoca lembranças. A imagem virtual coexiste com a percepção atual de um objeto. A lembrança é a imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo enquanto memória. Mas é no virtual que o passado se conserva, frente ao presente que passa. A virtualidade caracteriza a micropolítica em sua atualização social.

Pasqualino Magnavita

verbetes correlatos

criatividade; rizoma; sujeito.

mon em tag

A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra, capaz de apreender a 'desordem do mundo'. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência. (DIDI-HUBERMAN, 2009, tradução e grifo nossos)

Propomos repensar, a partir de Georges Didi-Huberman, a montagem como um “método de conhecimento”, um procedimento de criação, um modo de pensamento, de problematização e também de exposição de ideias por deslocamentos, disposições e recomposições. Esse método, moderno por excelência, foi bastante praticado no período entreguerras por diferentes vanguardas modernas – sobretudo pelos dadaístas, surrealistas ou, por aqui, pelos antropófagos –, formando uma nebulosa de artistas, escritores ou teóricos bem diferentes, mas que tiveram suas propostas interrompidas pelo nazismo ou fascismo daquele trágico momento histórico. Reivindicamos, assim, uma herança dessa prática que, segundo Bürger, foi o “princípio básico da arte vanguardista”.

A *montagem* pode ser considerada como o *princípio básico da arte vanguardista*. A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. [...] Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte. (BÜRGER, 2017, p. 164, grifo nosso)

A proposta de montagem como método de conhecimento, como um meio, um processo, um modo de pensar, muitas vezes esteve fortemente relacionada com a montagem como procedimento formal, como um fim, um produto, obra finalizada, tendo em vista que ambas buscavam mostrar, muitas vezes de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade[1] –, certa desordem do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna. O modo de apreensão pela montagem – seja como método de conhecimento, seja como procedimento formal, ou ambos – favorece formas mais complexas de ver, por uma multiplicação de pontos de vista variados, como pela experiência de desdobramento do tempo oferecida pelo caleidoscópio.

Ao contrário de restringir a relação entre montagem e cidade a uma técnica de representação espacial ou procedimento formal, propomos pensar um processo de montagem como forma de conhecimento das cidades e do urbanismo, baseada em uma forma impura de pensar por montagens. Como então pensar um conhecimento da cidade e do urbanismo a partir da montagem como um método ou um modo de conhecimento? Como essa ideia de montagem praticada pelas vanguardas históricas – que, podemos encontrar, para só usar exemplos que foram contemporâneos, no trabalho das *Passagens* (*Passagen-Werk*), de Walter

[1] Sobre a relação entre o caleidoscópio e a modernidade, ver o texto “Caleidoscópio: processo da pesquisa”, no livro *Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (2015).

Benjamin, nas revistas de vanguarda *Documentos* (*Documents*), editada por Georges Bataille, ou na *Revista de antropofagia*, liderada por Oswald de Andrade, ou ainda no *Atlas da memória* (*Atlas Mnemosyne*) realizado por Aby Warburg – poderia ajudar a problematizar o campo da arquitetura e do urbanismo propondo outras formas de narração da experiência urbana? Como um exercício de apreensão, compreensão e narração da cidade poderia ser pensado pela ideia de montagem – em particular, pelo complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem –, que poderia ser pensada também como uma forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo*, da história “oficial” (dos vencedores)?

Para pensar a montagem como forma de conhecimento, o melhor exemplo a ser seguido parece ser aquele da montagem literária, que catava, mostrava e utilizava “os farrapos, os resíduos”, a partir da proposta e da prática de Walter Benjamin (2006, p. 502, grifo nosso):

Método deste trabalho: *montagem literária*. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, *os farrapos, os resíduos*: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

A montagem literária estava também diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, que tanto fascinaram Benjamin, provocando aquilo que ele chamou de “iluminação profana”;[2] em particular, os livros que partem de deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – verdadeiras montagens, do ponto de vista tanto literário (“escrita automática”) como editorial (tipografia, inserção de anúncios, fotografias etc.).

montagem

[2] “É um grande erro supor que só podemos conhecer das ‘experiências surrealistas’ os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. [...] a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica.” (BENJAMIN, 1987, p. 23)

Benjamin também usou a montagem como procedimento literário, o que também não deixa de ser uma forma de narração da própria experiência das cidades modernas em transformação.

[...] A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o *princípio da montagem*. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão [...]. Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. (BENJAMIN, 2006, p. 503, grifo nosso)

O “princípio da montagem”, para Benjamin, era outra forma literária de narrar, de escrever a história – e, assim, propor uma nova teoria da história –, de “erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (BENJAMIN, 2006, p. 503), mas também de narrar a história de uma cidade, ou seja, uma forma de apreensão e de conhecimento da cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem histórica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes. O princípio da montagem também surge, assim, como uma forma de apreender a complexidade da construção e experiência da grande cidade, mas também para “apreender a construção da história como tal” – assim, outras formas de narração histórica criadas para buscar “romper com o naturalismo histórico vulgar”. (BENJAMIN, 2006, p. 503)

A ideia de passagem funcionava para Benjamin, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica da cidade moderna, da modernidade e da própria história. Ele buscava uma narração histórica polifônica e aberta (inacabada), mostrando as diferentes passagens temporais de uma época para outra ou ainda as diferentes “sobrevivências”, retomando o termo usado por Warburg (*nachleben*), de uma época outra. Eram sempre os fragmentos, os farrapos, os resíduos, tanto temporais quanto textuais, que interessavam a Benjamin e, como ele insistia, não bastava inventariá-los: seria preciso utilizá-los.

Benjamin buscava claramente elaborar uma outra teoria crítica e revolucionária da história, para “mostrar que o passado comportava outros futuros” possíveis. Uma outra teoria da história afastada da historiografia dominante, sobretudo daquela teleológica baseada na crença no progresso técnico, na crença de que o “progresso” seria, por si só, independentemente de seu uso, emancipatório – uma suposição no mínimo ingênua, tendo em vista as rápidas ascensões do fascismo e do nazismo naqueles anos do entreguerras, que já indicavam sua impertinência.

[...] justamente revelar esses *possíveis esquecidos*, mostrar que *o passado comportava outros futuros* além deste que realmente ocorreu. [...] de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta. (GAGNEBIN, 2018, p. 60)

A prática de montagens é, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história através de uma remontagem de antigos fragmentos esquecidos. É um processo de mistura temporal, mas também das narrativas e narradores, tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que instaura uma série de polifonias; um procedimento crítico, uma desmontagem que parte da justaposição de fragmentos distintos, confrontando suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento histórico na medida em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador cata os fragmentos e monta com os que sobram, porque estes têm a capacidade tanto de desmontar a história “oficial” ou “hegemônica” (vencedora ou dos “vencedores”) do presente quanto de remontar outra(s) história(s) a partir de suas constelações críticas.

Há de se exigir do pesquisador que ele abandone uma atitude serena, a típica atitude contemplativa, ao se colocar diante de seu objeto, para tomar assim *consciência da constelação*

crítica em que esse preciso fragmento do passado se situa precisamente nesse presente. (BENJAMIN, 2009, p. 71, tradução e grifo nossos)

Walter Benjamin recorreu à ideia de constelação algumas vezes para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos e, em particular, sua forma de pensar e tensionar o próprio campo da história. Trata-se de um complexo jogo de forças entre passado e presente, mas também de propostas de futuro, entre o ocorrido, o agora e o porvir. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo da montagem, um exercício que não busca qualquer unidade, pretende mostrar a própria complexidade do objeto da montagem ao acentuar diferenças e ao misturar – colocando lado a lado, numa mesma superfície – diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento e, a partir do choque entre suas diferenças, nos faz compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na sua diversidade e heterogeneidade. Uma montagem dissensual de várias narrativas distintas também pode ser pensada como um modo complexo de apreensão, narração e compreensão das cidades e do próprio urbanismo.

Um conhecimento da cidade pela montagem só é possível a partir do exercício ou prática constante da ação de montar como um processo na duração, através do embate entre narrativas urbanas diferentes, de tempos, espaços ou campos disciplinares distintos, narrativas que, ao se chocarem, fazem emergir instigantes e impensadas questões, outros nexos possíveis, que não poderiam ser vislumbradas antes do processo de montagem-desmontagem-remontagem. Um conhecimento da complexidade e heterogeneidade da cidade e do

campo do urbanismo pela montagem só pode se dar, portanto, de forma não pacificada, crítica, conflituosa ou agonística.

Um modo de conhecimento pela montagem permite pensar-mos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, a partir de suas heterogeneidades e de seus limiares,[3] tanto espaciais quanto disciplinares. O conhecimento pela montagem foi uma resposta das vanguardas modernas aos excessos da própria modernidade, de sua cientificidade “positivista”, da ideia de progresso inelutável, ingênuo ou acrítico, mas também uma resposta contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas e contra os formalismos estetizantes, ambos ainda dominantes em diferentes campos disciplinares.

O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites ou fronteiras disciplinares. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, no momento da ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – como o “acaso objetivo” dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé. Uma forma de pensar sempre em movimento, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo. Um tipo de conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontando territorializações sedentárias do pensamento.

Pensar por montagens no campo da história do pensamento urbanístico também é um modo de pensar por montagens de tempos

[3] “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados.” (BENJAMIN, 2006, p. 535)

heterogêneos, tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. É ainda utilizar “os farrapos, os resíduos,” fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas nas cidades. É também reconhecer e respeitar as heterocronias urbanas, já e ainda presentes em qualquer cidade, sobreviventes, materialmente ou não (mnemônicas ou oníricas), mesmo que, por vezes, sistematicamente ocultadas, apagadas, silenciadas ou esquecidas.

*Este verbete é um breve resumo do “Intermezzo” do livro *Fantasmas modernos: montagem de uma outra herança* (2020).

Paola Berenstein Jacques

verbetes correlatos

anacronismo; atlas; caleidoscópio; constelação; fragmento; intervalo; jogo; limiar; narração; profanação.

nar raç ão

No conto “A busca de Averróis”, pensado por volta de 1945-1947 (WILLIAMSON, 2011, p. 356), Jorge Luis Borges nos diz da tarde amena em que o polímata andaluz Averróis é tomado por uma angústia; há o rumor invisível de uma fonte, jardins, pomares e a cidade de Córdoba, “como um complexo e claro instrumento”. (BORGES, 2016, posição 851) Enquanto lia, na noite anterior, a *Poética* de Aristóteles, Averróis se deparara com as palavras “tragédia” e “comédia”, que na sua experiência não encontravam chão onde pudessem se assentar; eram intraduzíveis para a língua, vida e cultura daquela que as recebia.

Mais tarde, na presença de Averróis, Abulcassim Al-Ashari, recém-chegado da China, é instado a contar as maravilhas que viu em um império tão distante e tenta narrar a sua experiência com o teatro: “Estavam na prisão, mas ninguém via as celas; cavalgavam, mas não se percebia o cavalo; combatiam, mas as espadas eram de cana; morriam e em seguida estavam de pé”. (BORGES, 2016, posição 914) Ao ser contrariado pelos ouvintes, Abulcassim se confunde e precisa parar de narrar para recorrer a explicações: “Não eram loucos [...] Estavam imaginando, disse-me um mercador, uma história”. (BORGES, 2016, posição 914) A imagem do teatro

passa então a existir no corpo de Averróis, mas sem pontes para aquelas palavras que o angustiaram na escrita de Aristóteles; há, na lacuna da narração, um imenso e, quem sabe, potente labirinto.

O conto termina – e essa é a parte mais importante para nós – com o rosto de Averróis desaparecendo, também a sua casa, a fonte, os livros, os manuscritos, os roseirais; somos deixados a sós com Borges, o fazedor, que desabafa: “Senti que a obra zombava de mim. Senti que Averróis, querendo imaginar o que é um drama sem ter ideia do que é um teatro, não era mais absurdo que eu, querendo imaginar Averróis, sem outro material além de algumas migalhas”. (BORGES, 2016, posição 951) É o relato de vários buracos, entre Abulcassim e seus pares, entre Averróis e o teatro, entre Borges e Averróis, entre nós e Borges, entre a literatura e a experiência. Se o conto de Borges instaura um Averróis, uma Córdoba, uma angústia, o *fazedor* (dramaturgo) trata de desmontar o cenário no final para nos lembrar algumas coisas, entre elas, que narrar não é esgotar o mistério daquilo que almejamos tocar; que os processos de fazer e narrar, apesar das suas particularidades, são partes de uma mesma prática imbricada; e que a narração é um processo relacional.

1. Entre enigma e construção

Para Walter Benjamin (1987), a narração é a “faculdade de intercambiar experiências” através da oralidade e da contação de histórias, a que se aliam os processos de guardar as histórias do passado de um lugar e de colecionar histórias do mundo e seus atravessamentos. Traços elusivos dessa narração primordial podem emergir em outras formas de arte (como na literatura) de modo distante, diferente daquele da poesia épica corporal dos cantadores, artífices e viajantes, que, em seu processo de ir e voltar (temporal e espacialmente), contavam com o amor dos seus ouvintes pelo mistério e pelo distante, pelo tempo lento de maturação de uma experiência coletiva; agora (no tempo de Benjamin), ouvin-

tes são surdamente alimentados pela sanha descritiva, imediata e desencantada do mundo conectado pela imprensa; capaz de preencher as lacunas da narração com explicações, ideologias, dogmas e verdades estáticas em alta velocidade. (BENJAMIN, 1987)

Apesar do tom pessimista, o texto sobre “O narrador” propõe desvios, rotas de fuga, práticas de resistência; uma dessas propostas está em preservar o mistério das lacunas na narração, desviar da linha reta da explicação imediata, da informação. A narração pressupõe uma temporalidade lenta própria do trabalho manual, uma forma de contar que não esgote as possibilidades de interpretação: narrar uma cidade exige o cuidado de um miniaturista.[1]

Em *Elogio aos errantes*, Paola Berenstein Jacques (2012) remonta a ideia de que narrativas urbanas resultantes de práticas errantes pela cidade podem desestabilizar a história hegemônica e fazer extravasar outras subjetividades urbanas. A narração possui, então, um caráter de prática e produção do espaço (CERTEAU, 2014) e também do sujeito. Entram em disputa as minúsculas e imensas narrativas, e é possível resgatar a ideia, de Walter Benjamin, do narrador como um trapeiro, que trabalha com os detritos e fragmentos de tudo aquilo com o que a história oficial visou apagar, recalcar, soterrar. Os rastros, restos, tropeços, murmúrios, inutilidades e desimportâncias nos sussurram variadas formas de viver, de produção de cultura e de experiência de cidade. Seriam, assim, uma narração por montagem e o narrador trapeiro, como um montador, alternativas para criar contrapercções, para criar modos abertos

[1] Rememoremos o pensamento de Siegfried Kracauer com os seus esforços de narrar a cidade a partir do micrológico, microbiano, e seu caráter de miniatura. Kracauer chega a pensar suas crônicas nos jornais sobre o cotidiano da grande cidade como “miniaturas urbanas” –, como uma pequena parte de algo maior (mas sem pretender qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem. Ver: Almeida Junior, Jacques e Silva (2020).

de narrativa, respeitosos com as lacunas e a gastura temporal da narração. Narrar não possuiria, então, caráter de evidência. Seria algo mais elusivo; ao mesmo tempo que se abre para campos semânticos virtualmente infinitos, põe em tensão qualquer suposição de neutralidade.

Alberto Manguel, importante familiar intelectual de Jorge Luis Borges, nos ajuda a compreender um pouco melhor o narrador que Walter Benjamin ao mesmo tempo cria e rememora em seu texto. Manguel (2008, p. 12) comenta que, “na antiga língua anglo-saxã, o termo para ‘poeta’ era *maker*, ‘fazedor’ ou ‘artífice’, palavra que reúne a acepção de entrelaçar palavras à de construir o mundo material”. O atravessamento do narrador com o artesão, presente em Walter Benjamin, pressupõe um desdobramento importante, que fica mais evidente no que Alberto Manguel nos traz: aquele que narra não apenas transmite, mas também é responsável pela construção do mundo e, nesse mundo, as cidades.

Para compreender a construção de cidades por meio da narração e a potência das lacunas, podemos recorrer à *Epopeia de Gilgâmesh*, história que foi preservada (e esquecida) em tabuletas de argila com autoria atribuída a Sin-léqi-unnínni (c. século XIII-XII a.C.), mas composta de fragmentos que datam desde o século XXI a.C. até o século II a.C., em tabuletas que foram encontradas entre 1846 e 2011, no Iraque, na Síria, e traduzidas pela primeira vez na década de 1870; ou seja, uma história que, apesar de estar entre nós há quatro milênios, faz parte do cânone da literatura antiga há cerca de apenas 150 anos. (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2017)

O paradoxo da série de Gilgâmesh é ser profundamente ancestral e profundamente moderna. Nela, um rei tirano chamado Gilgâmesh, dois terços divino e um terço humano, oprime com muita violência as pessoas da sua cidade, Úruk. O rei acredita ser detentor do direito de dormir com as noivas da cidade na primeira noite de núpcias e vive desafiando os jovens do lugar. As pessoas da cidade, as mais anônimas, cansadas, movimentam-se e pedem aos deuses que

intervenham, que deem um jeito de aplacar o horror de viver sob o reinado de Gilgámesh. Esses pedidos levam a deusa Arúru a criar Enkidu, um homem tão forte quanto Gilgámesh, feito de argila, que cresce entre os animais fora das muralhas da cidade. Diz-se dele que era dois terços selvagem e um terço humano; eles atraíam um ao outro para um confronto corporal.

Há um momento na narrativa em que Enkidu chega à cidade e se coloca na frente da câmara nupcial, impedindo a entrada de Gilgámesh, que se preparava para violentar mais uma mulher; os dois lutam para uma plateia de cidadãos que se aglomeram. Ao ver que são equivalentes em força, selam a luta com um abraço. A partir desse momento, Gilgámesh e Enkidu tornam-se inseparáveis (o texto conta que Gilgámesh amaria Enkidu como uma esposa) e passam a governar juntos a cidade de Úruk.

O contato com o outro, aquele ser forte que vive fora das muralhas da sua cidade, finalmente torna Gilgámesh menos tirano. Apesar de a saga abordar a jornada existencial de Gilgámesh, no movimento de se tornar cada vez mais e mais humano, em que ele atravessa até a principal dor que nos constitui, o luto, há outro personagem fundamental, que abre e fecha a história escrita: é a cidade de Úruk em movimento. Mesmo seus atores mais anônimos são fundamentais para a narração; as pessoas oprimidas da cidade que pedem aos deuses que intervenham para aplacar a tirania e violência de Gilgámesh são as mesmas que levam a cidade a alcançar uma precária e contingente forma de justiça. Se interpretarmos a saga nos termos de uma alegoria sobre a fusão entre cidade e natureza, podemos nos aproximar de outra forma do que significou a construção (em termos urbanísticos e culturais) da justiça na cidade de Úruk, e tudo isso se dá por meio da narração:

A morte de Enkidu e o lamento de Gilgamesh não são, contudo, a conclusão do poema. Emoldurando suas aventuras, no começo e no fim, há um elogio a Uruk, 'cidade sem igual na terra', que faz o leitor cogitar: de que modo as proezas dos heróis (o rei do

lado de dentro, o selvagem do lado de fora) ajudam a entender o caráter da metrópole imperial? Como a epopéia da união entre a civilização artificiosa e o mundo natural se converte em história da própria cidade? É como se, para o autor acádico da epopéia, o sacrifício de Enkidu e o pesar de Gilgamesh fossem igualmente necessários à maior glória da cidade, é como se as aventuras dos dois amigos aumentassem misteriosamente o poder e o prestígio de Uruk, conferindo uma identidade heróica à cidade como duplo de pedra e argamassa. Enkidu morre, Gilgamesh sofre, mas a cidade de Uruk floresce. Uma vez que, desde o começo, o propósito do encontro entre o rei civilizado e o homem selvagem consistia na restauração da justiça na cidade, o poema tem, afinal de contas, um final feliz. (MANGUEL, 2008, p. 36)

A narração das cidades e de experiências urbanas se encontra em um lugar delicado de incertezas e defesas de posicionamentos políticos e éticos movidos pela pergunta: o que de fato a narração de uma cidade constrói? Encarar a narração enquanto representação pode levá-la para perto da imagem de um duplo: pensar que é uma conjectura a aproxima de um simulacro; percebê-la como construtora do mundo em que vivemos a aproxima do movimento que se dá entre e nos corpos de quem compartilha experiências; vê-la como instaurações de cidades outras (e fabulações) abre os horizontes de forma esmagadora, desde o *unheimlichkeit*[2] de

[2] Em um ensaio de 1935 sobre as traduções de língua inglesa de *As mil e uma noites*, Jorge Luis Borges se pergunta sobre o que Kafka seria capaz de narrar se tivesse traduzido a obra e usa a palavra “*unheimlichkeit*” (infamiliaridade, estranhamento?). Essa palavra intraduzível remete àquilo que nos causa um profundo desconforto por ser apenas vagamente parecido com o que já conhecemos e que, de forma ambígua, revela segredos que deveriam ter permanecido ocultos; tal deformação, mencionada por Jorge Luis Borges, era algo que Franz Kafka (apud JANOUCH, 2012) percebia como parte do ofício do artista. “As antessalas se confundem com os espelhos, a máscara está debaixo do rosto, ninguém mais sabe qual é o homem verdadeiro e quais são seus ídolos [...] O acaso julgou as simetrias, o contraste, a digressão. O que não faria um homem, um Kafka, que organizasse e acentuasse esses jogos, que os refizesse conforme a deformação alemã, conforme a *Unheimlichkeit* da Alemanha?”. (BORGES, 2010, p. 91)

Franz Kafka às amálgamas de cidade características do sonho e do esquecimento em Jorge Luis Borges, às moradas de encantados no fundo do mar. Pensar quais as cidades que a narração constrói em cada situação e em cada tempo em que são narradas é um impasse sobre o qual devemos mergulhar, embaralhar e desembaralhar, tecer e descobrir as éticas.

2. O que as cidades nos narram?

Não é necessário que você saia de casa. Fique junto à sua mesa e escute. Nem mesmo escute, só espere. Nem mesmo espere, totalmente em silêncio e sozinho. O mundo irá oferecer-se a você para o próprio desmascaramento, não pode fazer outra coisa, extasiado ele irá contorcer-se a seus pés. (KAFKA, 2011, posição 2228)

No processo de elaboração do que é narrado desde o fora, nossos corpos podem se tornar de tal modo implicados no sentimento do mundo que, com certa leveza, reconhecemos nele o sussurro de palavras, frases, imagens, danças, cheiros, espiritualidades, movimentos corporais, dispositivos construídos, seres, objetos, brinquedos, livros, sons, corpos, atmosferas etc. que são germes do que já somos, enquanto gente, enquanto grupo, enquanto bicho, enquanto matéria, enquanto si e outro. Se narrar pressupõe outros, foras, coletividades com quem se possa partilhar experiências, ser percebido, fazer perceber algo e criar algo a partir do dito, descobrir o que pode ser narrado pressupõe o meio da linguagem. Com Octávio Paz (2012, p. 267, grifo nosso), pensamos que a experiência narrativa, como a poética, é “[...] descobrir a *imagem* do mundo naquilo que emerge como fragmento e dispersão, perceber o outro no um, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros”.

Para além do trabalho do fazedor, há fluxos na linguagem muda da natureza, alguns contínuos, outros interrompidos, outros intermitentes em infindáveis camadas de reminiscências. Para além

dessa misteriosa força de infinita complexidade, há os movimentos históricos nos e dos modos de narrar; há as situações culturais, familiares, intelectuais de narradores e narradoras; há as situações de suas cidades vividas, recortes e mais recortes. O gesto de imaginar o que as cidades em si são capazes de narrar não pode estar segregado da investigação sobre o que, para cada narrador ou narradora e cada grupo, é possível pensar sobre o próprio modo de perceber o mundo. Tais reflexões remetem às investigações de Margareth da Silva Pereira (2000, 2004) sobre a noção do barroco enquanto experiência de crise e de relação, que é, na sua análise, como também na de Édouard Glissant (2021), um desvio constitutivo da experiência americana, parte da nossa força nas poéticas do mundo, a força da amálgama de culturas que aqui vivem, se atravessam e têm que lidar com o inacabado e o inacabável na América.

A experiência lírica/narrativa nos convida a um processo de reconstrução dos nossos territórios ontológicos, de maneira ininterrupta, movente e em um incontornável confronto com a alteridade. “A poesia não diz: eu sou você, diz: meu eu é tu.” (PAZ, 2012, p. 267) Reconstruímo-nos perante a exterioridade por nos permitirmos entrecruzar relações entre o “Eu” e o aquele “Outro”, como se passássemos a nos mover “[...] habitados por outras forças desmesuradas e fora de si”. (PAZ, 2012, p. 115) Tornamo-nos muitos outros.[3] Quando um poeta/narrador evoca a imagem de uma cadeira, como exemplificado por Paz (2012), ela passa a ser para nós uma presença instantânea e total, que de repente fere a nossa atenção: “[...] o poeta não descreve a cadeira: coloca-a à nossa frente” (PAZ, 2012, p. 119); e nesse sentido, somos provocados a recriá-la, a revivê-la através da memória que se desencadeia do contato com a imagem evocada pelo narrador. Antes de qualquer entendimento da narrativa como representação, estamos diante de uma aparição. Somos requeridos a suscitar espectros e estilhaços do objeto um dia percebido/imaginado.

[3] Ver o verbete “gagueira”.

A narrativa de cidades e experiências urbanas nos coloca diante de outros tempos e de outros espaços entrecruzados. Diante das narrativas, estaríamos diante de tempos e espaços que colidem em rotação de significâncias, a nos convidar a reviver em nós experiências de outridade.[4] Diante das narrativas urbanas, recuperamos o gesto de nos colocarmos diante de uma imagem.[5] Paola Berenstein Jacques (2020), ao se debruçar sobre as práticas e visões de Patrick Geddes, evoca uma imagem para pensar sobre como se sedimentam as vozes de uma cidade, a do palimpsesto urbano:

Cidades como *palimpsestos*: um conjunto de diferentes e, por vezes, contraditórias ou conflituosas, camadas de tradições culturais das mais variadas, de dialetos diferentes, de sobrevivências de tempos distintos, que coexistiam em um mesmo espaço urbano de forma multiestratificada. (JACQUES, 2020, p. 240)

Desse modo, ousamos pensar a própria cidade como uma espécie de palimpsesto: na coexistência de narrativas, imagens, projetos, práticas, técnicas, estratos temporais em partilha, mas também disputa. Narrar desse modo torna-se tarefa ética/estética no cruzamento de temporalidades: a escavar e rememorar – como a romper o curso da história e reintroduzir no presente aquilo que fora soterrado pela marcha do progresso, como nos diria Walter

[4] A princípio, alteridade e outridade poderiam ser tomadas como sinônimos. Optamos, entretanto, neste caso, pelo uso do neologismo “outridade”, proposto por Octávio Paz (2012).

[5] “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar do hábito pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem – por mais recente ou contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado não cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela elemento de passagem, e ela é, diante de nós, um elemento de futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Benjamin (1987) em suas teses sobre a história; e também a imaginar e projetar – como possibilidade utópica, já que narrar também é produzir imagens de futuro.

Ao nos colocarmos no presente diante da *Epopeia de Gilgámesh*, das angústias de Averno/Borges, das camadas de reminiscências nas cidades, somos convidados por essas narrativas a rememorar/fabular os gestos e esforços dessas culturas para imprimir, transmitir e partilhar através da narração suas experiências, catástrofes, rotas, desvios, ideias, mistérios e sonhos. Narrar, em relação a uma série de outras operações, permitiu-nos sobreviver, inventar tecnologias, formar culturas e, por que não, construir, criar, imaginar cidades. Isso nos coloca diante de uma série de perguntas: como temos narrado nossas histórias, cidades e experiências urbanas? Como podemos disputar diferentes modos de narrar e diferentes histórias? Narrar como construção do mundo material? Narrar como construção de outros mundos/realidades – outras cidades? Como perceber os murmúrios de vozes silenciadas ao longo dos tempos? Como narrar a partir do desejo/sonho? Como narrar o que se apresenta na vigília? O que as cidades narram de volta para nós?

Agnes Cajaiba

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Lucas Maciel Araújo

verbetes correlatos

*fabulação; fragmento; gagueira; imaginação;
intervalo; labirinto; memória; montagem.*

nebulosa

Nebulosa. 1. Nuvem. Por extensão substantivo feminino, coletivo de nuvens, considerando-as condensações diversas de névoas de gases reunidos em grupos compactos ou meros rastros esparados e isolados que se percebem por contraste e relação. 2. Camadas de qualquer éter, *gás ou vapor* que se caracterizam pelo seu movimento. 3. Em sentido figurado designa uma configuração que se sabe forma, mas é passageira. 4. Forma de pensamento e saber transitório, em movimento.

As definições da palavra “nebulosa” como um substantivo coletivo, isto é, como termo que designa um singular que é plural, não se encontram como tal em nenhum dicionário. Elas dão sustentação a uma atitude epistêmica e a uma forma de pensar teórico-metodológica, indissociáveis de um entendimento sobre modos de ser. Não são um modelo teórico aplicável, mas uma forma de pensar o próprio pensar e conhecer.

Essas definições foram se decantando em longos processos de reflexão sobre práticas historiográficas, memórias e gestos de diferentes naturezas sobre o que se convencionou chamar “temas de estudo”, mas também com diferentes “atos de linguagem” que, ao instaurar

experiências sensíveis em suas condensações ou lacunas, fazem pensar e desejar buscar narrá-las. Essas experiências afetam, portanto, corpos e falam sobretudo de regimes de interação de corpos, começando por aquele do historiador-narrador, com tudo que é mobilizado nesses atos de linguagem. Entendendo aqui por corpos tudo que é animado, inanimado, visível e tangível ou não – em outras palavras, tudo que chamamos flor, planta, vírus, cão, cometa, estrela, plânctons, tório ou gente, por exemplo – e que em suas simbioses, interações, choques e mutações, movimentos ou mesmo pausas, instauram diferentes espaços de vida ao se compor e recompor.

Em resumo, foram pensadas considerando que tudo o que chamamos de universo em sua pluralidade e em suas diferenças, em suas composições e posições instáveis e em suas movimentações se apresenta a nebulosas – inclusive o conhecimento. Isto é, considerando toda reflexão, enunciado, narração e gesto como gestos contingentes cuja transitoriedade se dá no interior de fluxos que estão “[...] em uma fluidez, uma mobilidade e uma metamorfose perene. [Como] continentes [que] vagam, rios escorrem, galáxias colidem, ideias passam e voltam, vivos morrem e às vezes mortos parecem presentes....” (FARRACHI, 2017 apud PEREIRA, 2018, p. 239, tradução nossa)

1. Escavações

Nesse jogo, a ideia de um tempo linear e causal perde seus nexos, mas certas genealogias tornam-se necessárias. Nos jogos do século XVIII, por exemplo, a palavra “nebulosa” guardou sentidos arcaicos, mas adquiriu sentidos novos que manifestaram ampliações no campo do conhecimento. Contudo, o emprego do termo e seus usos sociais lentamente criaram juízos, preconceitos e, sobretudo, visões de ciência que merecem ser debatidas e desconstruídas, se quisermos recolocar a vida e o vivente no centro das reflexões.

Trata-se, assim, de lembrar primeiramente os usos do termo como adjetivo e de situar, depois, o nascimento e a circulação da palavra

como um substantivo desde então. No primeiro caso, seu significado antigo carregava uma ideia de nuvem entendida como algo formado por camadas de gases e vapores, portanto associando-lhe uma ideia de corpo intrinsecamente composto e plural. Ao simular as definições que abrem este texto como se fossem de um dicionário – o que de resto não se quer fazer –, busca-se evidenciar a perda desse sentido do termo “atmosférico”, impalpável e momentâneo, e indicar as implicações do seu uso no campo científico, que se amplia nesse período, mas também se compartimenta e se enrijece diante de um universo que definitivamente se mostra como ilimitado. O novo significado do termo como substantivo se relaciona diretamente com essa tendência, dando-lhe, inclusive, sustentação como imagem de pensamento.

Tanto o uso estigmatizado do adjetivo quanto a generalização do substantivo constroem, portanto, seus novos significados delineando uma visão de ciência ainda hoje dominante, temerosa das incertezas e cujas lógicas as palavras e os atos de linguagem acabam por instaurar, reproduzir e manter.

Hoje a palavra “nebulosa” como adjetivo significa “obscurecido pelas nuvens” e é usada para fazer referência a um tempo nebuloso, nublado, cujo aspecto ou imagem indica tempestade iminente. Por extensão, indica uma situação tormentosa ou de difícil compreensão. Como substantivo, é usada simplificada para definir “massa ou corpo difuso no céu, formado por poeira interestrelar e gases”. Mas nem sempre foi assim.

Até o início do século XVIII, nas diversas línguas ocidentais, inclusive o português, existia apenas o adjetivo “nebuloso(a)”, usual para se designar um céu coberto por nuvens. (BLUTEAU, 1716) Era usado para se falar, portanto, de um tipo de céu e de tempo. O termo era usado raramente para falar de algo sombrio e escuro em geral, de forma figurada. No feminino, a palavra era usada apenas por pouquíssimos estudiosos e cientistas da época e estava ligada à observação com telescópios das profundezas do céu, que se

considerava uma abóbada fechada. A palavra designava o que pareciam ser certas estrelas envoltas em nuvens – as estrelas nebulosas – das quais já haviam sido identificadas no céu menos de uma dezena. Assim, no estado do conhecimento à época, o emprego costumeiro do adjetivo “nebuloso” designava sobretudo condições atmosféricas nas quais os gases ou vapores que conformavam as nuvens se mostravam concentrados e uns sobre outros, em adensamentos cujos limites eram imprecisos, delineando conjuntos mutáveis segundo o vento.

Emmanuel Kant, em sua *História geral da natureza e teoria do céu*, de 1755, teria sido um dos primeiros a observar de modo mais sistemático a estrutura das formações das estrelas nebulosas no céu profundo, como era chamado. Discutindo as teses de Isaac Newton sobre a origem do universo e buscando neutralizar o discurso teológico, Kant chamou essas formações de *Nebelwolke*, névoa de nuvens. Distinguiu ainda as estrelas nebulosas de meros resíduos de estrelas envoltos em névoas e gases, avançando hipóteses sobre esses diferentes corpos que eram associados, de início, à vida e morte de estrelas. Em meio aos conflitos entre os homens de religião e os naturalistas com os quais se alinhava como geógrafo, Kant sustentou a ideia de não unicidades do nosso mundo, propondo a ideia de “universos-ilhas”. Intuiu, assim, a formação das galáxias e a multiplicação dos mundos em um espaço plural, infinito e desconhecido – o que significaria abrir e perfurar o céu. Embora insistindo na finalidade “humana” do mundo terreno e defendendo um pensar-sentir “humano”, sublinhou que este era apenas ínfima parte das criaturas da Terra e que qualquer possibilidade, até mesmo de juízo estético, era indissociável de uma reflexão sobre outros mundos e sobre a dimensão extraterrestre e, assim, de uma política cósmica. (KANT, 1984)

Essas ideias haviam sido e continuavam sendo altamente perturbadoras não só do ponto de vista religioso. Edmond Halley, por exemplo, bem antes de Kant, começou a estudar os cometas pen-

sando também poder comprovar a ideia do dilúvio bíblico. Analisar esses corpos móveis transitando próximos à Terra e os efeitos de sua atração significava movimentar a própria crosta terrestre, impactando os oceanos e todo o mundo natural vivente. À medida que os estudos passaram a amplificar as discussões sobre a existência de outros mundos possíveis, essas múltiplas interações passavam a ser consideradas também em termos políticos. A posição da Terra em relação à vida em outros planetas chamava a atenção tanto para os limites das próprias guerras e dos nacionalismos diante da vastidão do que se descobria quanto para os pactos há muito esquecidos entre os viventes.

Na verdade, na década de 1750, o estudo sobre estrelas nebulosas ou névoas de nuvens e, sobretudo, a observação do céu se tornaram quase uma obsessão para muitos estudiosos. Estava em questão comprovar a hipótese de Jean-Dominique Cassini, seguida por Edmond Halley, que um mesmo cometa, observado em 1682, já havia transitado em 1607 e deveria voltar a transitar nos céus, 75 ou 76 anos após sua última passagem, entre fins de 1758-1759. Pode-se dizer que a teoria do céu de Kant, entre outros estudos, inseriu-se nesse movimento que visava sobretudo confirmar as previsões de Halley, anos antes, que se mostraram de fato corretas.

Os estudos de fenômenos atmosféricos não se separavam, assim, de estudos oceanográficos, religiosos, morais e estéticos e, portanto, de questões ontológicas. A partilha de observações e experiências no período deu origem à criação de vários neologismos, estendendo-se ao problema do uso, sentido e significado das palavras. É nesse contexto que em várias línguas o adjetivo feminino “nebulosa” deixa de qualificar apenas um tipo de estrela, tornando-se um substantivo e o termo genérico para nomear uma multitude de corpos celestes envoltos em gases, que passaram a ser estudados e identificados.

Charles Messier (1730-1817), desenhista e astrônomo auxiliar de Joseph-Nicolas Delisle no Observatório da Marinha no Hotel de Cluny, foi capital para a fabricação da palavra “nebulosa” como

nebulosa

substantivo e sua difusão no vocabulário astronômico. Em 1771, Messier já havia identificado 45 corpos celestes difusos e, dez anos mais tarde, eles já eram 103. Messier começou então a desenhá-los em sucessivos catálogos, que passa a publicar. (MESSIER, 1774, 1783, 1784) Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, embora a palavra “nebulosa” também nomeasse galáxias de modo impreciso, o substantivo já estava dicionarizado no *Dictionnaire de l’Academie Française* de 1798, por exemplo.

2. O que falar quer dizer: das palavras e das figuras de linguagem

O impacto dos catálogos de Messier foi internacional, e eles ainda hoje são consultados e úteis. O uso do substantivo passou a nomear um novo objeto de estudo, as nebulosas, mas, ao generalizar-se a partir de estudos astrofísicos considerados de difícil entendimento, acabou também favorecendo um duplo movimento: a percepção do conhecimento como algo nebuloso e, em contraposição, a ideia de ciência como um ato de avaliação e ajuizamento, o que não deixa de sê-lo. Contudo, o mais das vezes, a prática científica é vista não apenas como um gesto de esclarecimento, mas também como infalível, a-histórica e mediada por uma ideia absoluta e fechada de verdade, e não como o resultado de possibilidades humanas específicas, a serem questionadas em permanência quanto aos seus meios e aos seus fins. Nesses processo de estigmatização de tudo que é obscuro e nebuloso, que cresce com a ideia de ciência no Iluminismo, passou-se ainda a associá-la à erudição e, talvez, o que é mais grave, a um conhecimento de coisas que muitas vezes são consideradas mortas, inúteis, extraídas do fluxo da vida.

De fato, a palavra “nebuloso(a)” passaria a ser empregada cada vez mais de forma pejorativa, desqualificando tudo aquilo que não se dá a ver com clareza, toda situação que provoca hesitações, todo objeto de conhecimento que não é facilmente discernível.

As nebulosas “do céu profundo” descritas e desenhadas por Messier, talvez malgrado a ele, silenciaram ou afastaram os céus atmosféricos carregados de experiência. O uso agora do substantivo afastava o tempo das tardes nubladas e nebulosas que traziam chuvas ou do céu encoberto que ameaçava tempestades, formadas por um emaranhado de nuvens movido pelo sopro das árvores, dos vulcões, dos mares, da terra ou pelos sopros de diferentes mundos.

Na sociedade altamente hierarquizada do início do século XIX, Wilhelm von Humboldt, leitor da *Antropologia* de Kant (2019), lembrava que até a fala era também o sopro de um corpo, coimplificado com o mundo. E era levado a constatar que, antes de sentidos e nexos, cada palavra recobria um amálgama de fragmentos de experiências e de afetações e implicações diferenciadas com corpos e forças terrenas, celestes, cósmicas. Falava-se, portanto, de um lugar que é, potencialmente, corpo, cultura, de acordo com o que cada qual fazia de si, com a sua natureza e as diferenças que o habitam e definem ao mesmo tempo. As reflexões de Humboldt sublinham, assim, o desejo e o esforço de partilha implícito nos atos de ligação coimplificados aqui com aquele que não é igual, nem sequer semelhante. A partir dele, é possível pensar a ideia de igualdade não como um dado, mas como uma transgressão e uma utopia.

Alargando as reflexões de Humboldt sobre a diferença de culturas e de línguas, Christian Topalov, que também estudou longamente as palavras da própria cidade, traria outros insumos para esses debates. Expondo as razões de se prestar atenção às palavras diante da instabilidade de seus sentidos de uma língua a outra e de um grupo social a outro, resumiria:

As palavras ordenam, qualificam, avaliam [...] as palavras não descrevem apenas; elas constituem formas da experiência do mundo e dos meios de agir nele e sobre ele. As palavras são um dado social [...] resultam também das iniciativas de atores históricos, são instrumentos que permitem o conhecimento e a ação. As palavras são meios para nos comunicarmos, mas são também armas. (TOPALOV, 2013, p. 3)

Na atualidade, ninguém se interroga sobre a historicidade dos significados sociais da palavra “nebulosa”. Entretanto, merece atenção a dupla negatividade – a atribuída ao adjetivo pelo seu novo sentido e aquela associada ao novo substantivo –, cujos usos acabaram por contribuir para um entendimento redutor e hierárquico de conhecimento e ciência.

3. A historicidade do conhecimento: *pensar por nebulosas*

Hubert Damisch (1972) mostrou que, desde o Renascimento, nuvens têm sido um objeto teórico. Seguindo essa tradição, aqui insistiu-se em evocar que uma simples nuvem ou um conjunto de névoas ou várias nuvens são uma formação compósita de corpos. São elas mesmas conjuntos, coimplicações de ocorrências, fatores, acasos, ventos, gazes, temperaturas, densidades. Entretanto, para além de objetos teóricos, elas podem, como metáforas, evocar outras possibilidades de ideia e de prática de conhecimento.

Não se considera o termo “nebulosa” como os astrofísicos contemporâneos. Não se trata de traçar paralelos com a formação e expansão do universo. A ideia de nebulosa para além de mimésis e de comparações permite um pensar que interage e se pergunta momentaneamente sobre formas que estão em movimento. Ela própria designa um pensar em movimento que reage tanto a um saber que se compartimenta em “áreas” quanto a um ideal de transparência e de claridade absoluto – mesmo quando se trata de revelações, de faíscas e raios que atravessam céus.

Pensar por nebulosas intui, constrói, desconstrói e reconstrói conformações e é uma atitude intelectual que, sabendo-se movida por enunciados contingentes, situados, escritos e inscritos em corpos, mostra os limites da transferência de saberes prontos. Opõe-se, portanto, à ideia de modelos e métodos reprodutíveis e aplicados, refutando tanto a ideia de hermetismo de culturas quanto sua hierarquização. Michel Serres (2014) aproxima-se dessa ideia de

conhecimento ao associá-lo à noite, quando, no fundo obscuro do não conhecimento e do ainda inexplorado, vazio e ilimitado, as estrelas brilham como diamantes entre coisas por serem apreendidas, entendidas, perguntadas.

Como se lê também nas entrelinhas de *Théorie du nuage*, com H. Damisch (1972), não se trata de uma ideia ou atitude inovadora; pensar por nebulosas apenas rememora camadas e camadas de impregnações e memórias que irrompem como um pensável e sobre as quais é possível pensar. É um ato de preservação da liberdade do pensamento, mas também de escuta e solidariedade.

Com seus sentidos híbridos, sua forma de estabilidade contingente, com sua natureza singular, plural e coletiva, as nuvens ou as nebulosas, como no poema de Shelley (1820), não morrem, não desaparecem e continuamente irrompem, fazem-se e desfazem-se. Como objeto teórico, exprimem, portanto, uma imagem de pensamento, e não um conceito, e reivindicam a forma metafórica de pensar como uma condenação – uma vez que essa liberdade se dá no limiar, isto é, entre limites –, mas que se configura como modo pleno de pensar.

Escrevendo sobre o uso metafórico da palavra “nebulosa” em seu trabalho sobre as linguagens da cidade, Topalov (1999) esclarecia que o próprio termo indicava como que um “trabalho a ser desenvolvido”. Ou seja,

explorar um universo finito mas com contornos indecisos, uma matéria descontínua feita de nós densos e de zonas relativamente vazias, de corpos em formação ou em desintegração, um conjunto de objetos organizados em sistemas parciais mais que seguem um movimento de conjunto. (TOPALOV, 1999, p. 13, tradução nossa)

A metáfora permitia, assim, que se dispensasse de definir palavras e termos “como se tratasse de um conceito, de uma ideologia constituída ou de uma corrente reconhecível pelas ideias que professa”. (TOPALOV, 1999, p. 13, tradução nossa)

nebulosa

São autores que colocam a reflexão e as palavras no seu nascedouro, isto é, nas experiências. Hans Blumenberg lembra, contudo, que estas requerem um consentimento intersubjetivo, e isso serve para a compreensão da proposta epistêmica do uso da ideia de nebulosa e do alcance e limite de seu próprio uso.

Um conceito deve em princípio ser definível mesmo quando ninguém, nessa situação, está em condições de satisfazer às exigências da definição. A racionalidade [se ela traduz um esforço de compartilhamento] não se inicia com a satisfação dada a estas exigências, mas [sobretudo] do fato de que elas são aceitas. (BLUMENBERG, 2017, p. 3, tradução nossa)

Em todo caso, dentro-fora, fechado-aberto, terreno ou aéreo deixam de ser topologias e tornam-se campo movente e atópico de forças que evocam as configurações que os precedem e em relação às quais se posicionam: os objetos estudados, as visões de tempo, as narrativas constituídas, os atores visíveis e deixados em segundo plano, suas ações e possibilidades.

A capacidade imaginativa, discursiva e o próprio lugar político e poético que cada um dá para si e para o que empreende são assim acionados em um movimento que não é neutro, nem objetivo (linear e limitado), nem subjetivo (evocativo e totalmente ilimitado) – é transsubjetivo e cultural (impactante, sincrônico, contrastante e relacional).

Pensar por nebulosas é, assim, um convite a uma ideia instável e dialógica de saber que, mesmo quando narra configurações ou se serve de conceitos, categorias e noções, entende-as como esforços de uma teorização mais ou menos precisa, mas jamais neutra, e cuja estabilidade e consenso são momentâneos.

Esse saber – como nuvens –, antes de tudo, é movediço, formado por inúmeras camadas diáfanas e vaporosas de outros saberes, inclusive os rejeitados ou não considerados como tal. É um esforço que, sem denegar-se, toma para si a frase de Paul Valéry (1960

apud BLUMENBERG, 2017, p. 36, tradução nossa): “O que não é inefável, não tem qualquer importância”. Metafórico e paradoxal, esse saber reconhece que pensar é partir do que justamente é e permanece pouco claro e menos esclarece do que busca fazê-lo.

É, assim, um desvio, um saber que opera um corte, uma disjunção, em relação tanto a uma visão setorial, positiva e progressiva de ciência quanto à negatividade atribuída ao que se mantém como um índice misterioso e obscuro nas atividades de pesquisa, mas nem por isso é destituído de presença e de contornos que são confrontados não à prova, mas à argumentação e ao esforço de compartilhamento.

Talvez as nebulosas possam ser consideradas como um modo de pensar que evoca não homologias ou mesmo comparações, mas, ao contrário, desvela lacunas, faz perceber tanto o que está presente como, sobretudo, o que escapa, o que não está lá. É uma metáfora, como as metáforas disruptivas de que fala Blumenberg (2017).

4. Ponto cego

No caso das nebulosas, elas se alimentam do poder poético da imagem, entendida como o antigo *eikon* grego, e conclamam a imaginação a agir, chamando a atenção para os elementos díspares que se agrupam enquanto se apropriam do que instiga e com o que não se sabe vai se tecendo, hesitante, correspondências e sentidos. As nebulosas, ao se constituírem por feixes de associações e nexos, são metáforas das configurações precárias propostas no campo coletivo daquilo que somos feitos, como diria Lia Rodrigues,[1] e dos fragmentos e restos dos mundos e cidades que nos habitam. São esses corpos que o pesquisador vai catando e reúne em seu

[1] Refere-se a uma peça de dança de criação e direção de Lia Rodrigues com o nome “Aquilo de que somos feitos”, apresentada em 2000. Ver: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-22/index.php>.

esforço de objetivação e apreensão dos discursos do outro e em relação ao próprio exercício de dotação de sentido que empreende.

No interior de uma certa configuração é, assim, conjunto coeso de práticas, de gestos, de ações ou de ideias que pulsam, se aproximam, se entrecrocizam, se ignoram, se declinam, desviam e cuja presença e performance, até então inocente, uma vez tornada experiência, não se podem mais ignorar.

Como suas formas e seus ritmos de adensamento são também um ser diverso, o que marca o ser contingente e transitório das nebulosas é esse sopro invisível que se adivinha e de um instante a outro as fazem e desfazem. Nem entregues ao acaso, nem seguras de suas posições, é a atopia que define seu modo de existência, e talvez seja aqui que a metáfora revele sua potência e sua natureza filosófica e política. Em sua instabilidade e em sua insistência em construir-se e reconstruir-se como configurações desejáveis e necessárias, as nebulosas parecem pensar com o mundo, insistir em ser mundo e fazer mundos, diante da memória da própria incompletude e precariedade que caracteriza a condição humana.

Céus e nuvens, mas também desvio, configurações, imagem, movimento, efemeridade, instabilidade, choques, fricções e compartilhamentos são palavras-chave no modo de pensar por nebulosas. A utilização do termo retoma o que estava implícito nos usos arcaicos da palavra e de suas declinações a partir de sua origem etimológica latina – *nebula, nebulae*, névoa; *nubes, nubis, nebula*, nuvem; *nebulosus, a, um* – nebuloso, nublado, coberto de nuvens; nuvrado, nubrar. (BLUTEAU, 1716; MORAES SILVA, 1813)

Nuvens e nebulosas não têm limites, e sim contornos. Como Hubert Damisch buscou não esquecer – desde seu primeiro texto, datado de 1958, dedicado às nuvens, até seu tratado de 1972 –, nebulosas não são signo, nem representação, elas (des)jogam o jogo. São redobramentos e repetição. Como Leon Battista Alberti (1950) teorizou em *Della Pittura*, o historiador, como o pintor em sua *repetitivo*

rerum, começa por construir a própria cena na qual pouco a pouco cada coisa encontrará seu lugar fixo e, no entanto, transitório. Como nas manchas das paredes analisadas por ele, cada um escreve: “as figuras do seu desejo, as imagens do seu teatro, os signos de sua cultura” (ALBERTI, 1950) e a estranheza que podem lhe provocar.

Em resumo, trata-se de um modo de pensar, e de pensar a história, analógico ao caráter compósito de nuvens e de conjuntos de nuvens, lembrando que o próprio conceito de “história” e de “história universal” ou “cosmopolítica”, quando se formula no século XVIII, pode ser visto como uma metáfora de uma totalidade que é imaginada ao se contarem histórias. Assim, toda operação historiográfica, toda história é um coletivo singular e plural. (BLUMENBERG, 2017)

Em termos historiográficos, não sendo propriamente um conceito, uma nebulosa tampouco é uma configuração prévia. Ao contrário, ela se desenha e se dá a ler à medida que se forma, isto é, à medida que intuições sucessivas são verificadas, articuladas, correlacionadas, enquanto outras são deixadas de lado, mostram-se absurdas, sequer são percebidas. Observada em suas movimentações, uma nuvem ou um fragmento de nebulosa pode também participar de outras nebulosas ou derivar de uma delas.

Certamente, as nebulosas herdaram a ideia de rede. As nuvens que as compõem e mesmo as camadas de cada uma delas resultam, como se disse, de nexos e associações. Embora integrem essa premissa que rege as interações sociais e culturais, elas insistem em desconstruir o caráter mecânico, passível de ser associado ao uso da ideia de rede como metáfora. Insistem, portanto, em observar essas interações de modo situado, exibindo, segundo o que se interpreta, descontinuidades, vazios, meros restos de vapores, condensações, ou o anúncio de turbulências.

De fato, como uma metáfora, ela é uma figura de linguagem e não é, portanto, propriamente um método. O uso do termo, extraído da consulta cruzada de palavras em antigos dicionários, como

vimos, descreve uma condição atmosférica que é uma imagem. É a imagem de um pensamento que se move e, ao mesmo tempo, um movimento do próprio pensamento como ideação movente, embora não se trate apenas de reconhecer que o pensamento opera por imagens, por impressões fugitivas, por analogias, por associações, por um livre pensar que segue intuições que constroem um certo conjunto de nexos. É um modo de pensar que se pergunta sobre o próprio ato de conhecer e sobre as operações que lhe são inerentes, a começar pelo que se mobiliza como objeto de estudo e que parece impor-se como memória e exigir alguma escuta.

Como atitude intelectual, sublinha posições e percepções que engajam a totalidade do corpo e da experiência sensível para além do olhar e evoca coisas etéreas para interpelar o que sociedades construíram de mais material e intangível: suas cidades, suas instituições, as próprias práticas do campo do conhecimento.

A cartografia dos céus das nebulosas entende o fazer do historiador como uma ação que oscila entre pausa e repouso, entre afirmação e impotência, entre força e limite, entre intuição e dúvida. Nesses termos, a operação historiográfica, como toda operação reflexiva e imaginativa, pressupõe interrogar-se sobre o próprio movimento de ar e sobre a fenda que, a partir de um ponto cego, ele, o historiador, intuiu existir no fundo da terra e de onde provêm os vapores dos céus. É dessa fenda, dessa caverna, dessa tumba – como lembra Shelley – que irrompem as nuvens, passageiras nuvens. É à visita a ela que as nebulosas convidam.

Margareth da Silva Pereira

verbetes correlatos

cronologia; fragmento; intervalo; memória.

pai em sag

1.

ETIMOLOGIA. Folheando através do livro inesgotável que é *Notes, ou de la réconciliation non-prematurée*[1] (1989), do escritor suíço de língua alemã Ludwig Hohl, lê-se na nota 45 da seção final (XII), intitulada “Imagem (Espírito – Mundo – Reconciliação – Realidade)”, o exemplo: “Seria interessante se *olhar* [*schauen*] e *estremecer* [*erschauern*] estivessem vinculados etimologicamente”.

2.

Algumas páginas antes, Hohl (1989) escreve: “É notável o que todos nós não vemos” (nota 25). E algumas notas depois: “Olhar é de fato tudo; o entendimento sempre nos leva ao erro (ou seja,

[1] *Notes, ou de réconciliation non prématurée*. Não há edição em português do referido livro (N. T.).

o entendimento presume que é perene; a forma mais elevada de conhecimento deve durar apenas um instante, no qual o conhecimento emerge para ser encontrado no olhar). [...] Nossa única chance é olhar” (nota 34). Apenas para então acrescentar: “Os homens não querem ver – apenas cegamente para ir além de tudo – quando a própria lei da vida é a visão” (nota 46).

2 bis.

Em uma fotografia que retrata Ludwig Hohl no porão onde viveu, em Geneva, podemos ver cordas esticadas sobre a parede e através do ambiente, de uma parede a outra, acima da mesa onde ele trabalhava e comia. Nessas cordas, o escritor pendurou com prendedores de roupa dúzias e dúzias de páginas escritas à mão, juntamente com recortes, fotografias e cartões postais – um hábito que reflete com precisão dois dos princípios orientadores por trás do seu trabalho: seleção e conexão.

3.

Olhar, portanto, *e* estremecer. Mas também podemos nos perguntar: olhar é estremecer?

4.

Gostaria de levar essa hipótese a sério e tentar explorá-la, por mais breve que seja, recorrendo a alguns dos seus elementos: existe uma relação entre olhar e estremecer e, graças a isso, algo de significativo pode aparecer. Quero dizer: por mais inesperada e frágil que possa parecer, é graças à potencial relação etimológica entre esses dois termos, imaginada e muito auspiciada por Ludwig Hohl, que algo de relevante pode surgir, permitindo-nos apreender uma realidade que, apesar de estar presente, até esse momento não podíamos ver com clareza. Nesse caso, a etimologia já não é

apenas aquela forma de conhecimento que procura a raiz, a forma original (íntima?), a partir da qual uma palavra ou um conjunto de palavras tomou forma. Não, aqui, a etimologia atua mais como um sintoma. Ela indica uma possível manifestação. Revela aquilo que Hohl teria chamado um “incidente significativo” de percepção.

5.

SURPRESA. Numa conferência realizada há alguns anos em Edimburgo, “The quickening of the unknown”[2] a antropóloga Jane I. Guyer (2013) inspirou-se na citação das obras do escritor e poeta nigeriano Ben Okri para delinear o que ela chama de “epistemologia da surpresa” (em antropologia, mas não só). Que tipo de conhecimento é esse? Empírico. Na surpresa, abre-se um espaço, e no vazio algo brilha. Incerto. Confuso. Suspenso. Somos levados de surpresa, e por isso sem preparação, por uma irrupção (uma oferta?) que em primeiro lugar nos pede para aceitar – por mais invulgar e desorientador que possa parecer – o latejar de algo “ainda não conhecido” (a experiência a que o termo “quickenning”[3] se refere é na realidade aquela em que a mãe, durante a gravidez, sente os movimentos do feto pela primeira vez).

6.

Surpresa, então, como o momento em que “o desconhecido se declara a si próprio”, como diz Guyer (2013). Um instante antes do pensamento, num certo sentido, tenta resolvê-lo. Mas, antes que isto aconteça, nós – gaguejando – somos colocados na condição de reconhecer, nessa declaração, uma correspondência de relações, por mais incomum que seja. Algo que nos preocupa e que, como tal, exige subitamente a nossa atenção. Podemos também dizer:

[2] Algo como “A vivacidade do desconhecido” (N. T.).

[3] Similar a “vivificante”, “vivificador” (N. T.).

preocupa-nos porque uma forma de atenção toma forma. A nossa própria atenção. E entre olhar e estremecer, emerge por analogia uma ligação.

7.

CRÔNICAS. Em *L'imitatore di voci* (O imitador de voz) numa breve história intitulada “Bela vista”, Thomas Bernhard (1987, p. 39-40) oferece um relato – objetivamente – sobre esse fato:

No Grossglockner, após uma subida de várias horas, dois amigos professores de Göttingen, que estavam hospedados em Heiligenblut, chegaram à clareira em frente ao telescópio instalado sobre a geleira. Por mais céticos que fossem, assim que puseram os pés no ponto onde o telescópio estava montado, não conseguiram resistir logicamente à beleza inigualável das montanhas, como haviam dito um ao outro em várias ocasiões, e cada um deles insistiu que o outro olhasse primeiro através do telescópio a fim de poupar a si mesmos a acusação de que o outro tinha se apressado para o telescópio. Finalmente, eles conseguiram um acordo e o mais velho, mais instruído e, logicamente, mais amável dos dois foi o primeiro a olhar através do telescópio e ficou cativado com o que viu. Porém, quando era a vez de seu colega se aproximar do telescópio, ele apenas olhava através dele, lançava um grito penetrante e caía morto no chão. Logicamente, o amigo sobrevivente do homem que pereceu de uma maneira tão incomum ainda hoje se pergunta o que seu colega *realmente* viu no telescópio, pois certamente não poderia ter sido a *mesma coisa*.

8.

Olhar. Estremecer. O que acontece naquela clareira sobre a geleira? Qual é a relação que se estabelece entre nós e o mundo? Por mais céticos que sejam, para os dois professores amigos tudo parece começar no plano estético, o da contemplação: como resistir perante a reconhecida e icônica “beleza única das montanhas”? Uma vez acordado entre eles – “logicamente” –,

eles veem coisas diferentes, claro. Muito diferentes (ainda que, aparentemente, partindo do mesmo ponto de vista). Depois, porém, as coisas mudam. A distância que os separa do objeto do seu olhar desaparece. Então do que realmente se trata aqui?

9.

Vamos tentar dar um passo lateral. Vamos tentar desviar por um momento a nossa atenção do objeto, a forma (a bela vista, o panorama) para a ação, para o processo (ou seja, para o que é o próprio ato de olhar). O ponto torna-se assim outro: já não tanto o de saber o que foi visto, mas sim o de nos interrogarmos sobre o que *implica* esse processo de olhar. Por outras palavras: o que é que o olhar inclui literalmente?

10.

Olhar. Estremecer. Vamos tentar reformular a questão desta forma: o que é que nos “agarra”, abruptamente, quando fazemos parte da paisagem? O que acontece, onde estamos, através desse “agarrar”? Porque de repente aquele mundo – aquela bela vista – não está mais à nossa frente, ou seja, além de nós, mas é substanciado conosco. Isso questiona a nossa própria existência, o nosso ser no mundo, individual e coletivo (por analogia, em Bernhard, a morte é “o ambiente” da vida, não o seu fim). O corpo experimenta isso.

10 bis.

No Brunnenkogel, após uma subida de alguns minutos, alguns turistas, desconhecidos uns dos outros, mas que estavam todos alojados em Pitztal, tinham chegado ao terraço panorâmico acima da geleira. Enquanto admiravam a beleza única das montanhas, um pequeno grupo de operários, algumas dezenas de metros mais abaixo, desenrolava e espalhava cuidadosamente longas

folhas brancas para cobrir parte da geleira na encosta. A ficha de informação técnica anexada às folhas diz:

Poliéster e polipropileno, branco puro. Disponível em rolos de 4,85 m de largura e 55,00 m de comprimento. Espessura de 3,8 mm. Superfície coberta por rolo: 266,75 m². Descrição: tecido não tecido composto de duas camadas. Resistente aos raios UV e choques térmicos. Reduz os efeitos dos raios UV. Reduz o derretimento das geleiras, protegendo áreas de neve ao formar um amortecedor térmico entre a atmosfera e as camadas abaixo. Produto isento de substâncias nocivas. Reciclável por incineração.

11.

A vertigem aqui está nesta paisagem de dobras suaves no meio do “grande espetáculo da montanha”. Olhar. Estremecer. Começamos a pensar: será que ainda colocamos o nosso pé no chão da mesma maneira? Como se o terreno para tudo isto, e para nós, fosse certo de uma vez por todas.

12.

TATO. Paisagem: onde se dá uma impressão. Por contato. Entre nós e o mundo. Poderíamos dizer, também, esse “limiar do ser” (Bachelard), capaz de nos colocar numa determinada condição para pensarmos no significado do nosso ser no mundo. Andrea Zanzotto (apud MAZZACURATI; PAOLINI, 2001, p. 26-27) falou disso precisamente em termos de “uma grande oferta, uma imensa doação”, tão ampla como o nosso próprio horizonte e tão necessária “como o próprio sopro da presença da psique, que implodiria se não tivesse esse confronto”. Algo vivo e mutável, que “nos pica e perfura e do qual somos uma espécie de agulha, indo e vindo no meio, tecendo... ou talvez algo que corta”. Deixa uma marca, a paisagem imprime-se em nós. E recebe os nossos sinais, as nossas marcas. É neste ir e vir que emerge a complexa trama da nossa existência.

13.

Olhar, portanto, e/ou estremecer. O tato, então, como uma qualidade sensível, certamente, mas também como uma faculdade de julgamento “rápida e certa”, embora baseada em pistas simples. Tocar o mundo, mas também ser tocado pelo mundo. De contingência. Se pensarmos nisso, não temos um órgão específico para o tato, como é o caso dos outros sentidos, pois o tato nos diz respeito na nossa totalidade. Se as coisas me tocam é porque, logo e desde o início, “elas formam uma só carne comigo”, escreve Mikel Dufrenne (1991, p. 101). Então ele acrescenta:

estar no mundo é estar em contato, uma coisa entre coisas, uma coisa que ao mesmo tempo toca e é tocada. O tato é o ápice da proximidade; e ao mesmo tempo, eu também preciso da contiguidade do mundo, pois é a melhor forma de mostrar esta reversibilidade pela qual a minha carne é enxertada na carne do mundo: eu só toco nas coisas tanto quanto elas me tocam, e muitas vezes elas tomam a iniciativa [...]. As coisas não são então mais tangíveis do que eu: somos da mesma espécie. É a partir desta base de co-naturalidade que eu emergo. (DUFRENNE, 1991)

14.

Eu só toco nas coisas tanto quanto elas me tocam. E muitas vezes elas tomam a iniciativa. Ser tocado, então, é estar envolvido por algo que compreende a totalidade da nossa existência. Portanto, não é uma questão de ser tocado em algum lugar. Nós somos tocados, ponto final. Mas significa também que somos tocados porque formamos um “todo” com o mundo. E a paisagem permite-nos pensar em nós mesmos como parte desse todo. Para nós “dar sentido” a isso. Olhar. Estremecer.

14 bis.

Uma sequência de um filme de Claudio Papienza, *Scènes de chasse*

au sanglier: uma mão se atrapalha diante dos nossos olhos. Tocar. A casca de uma árvore. O rosto de uma criança. As cortinas de uma janela. O pai, morto, em sua cama. As mãos de um vizinho. A porta da casa. Um pé a cavar no chão. Uma voz que diz: “Toca no que as imagens já não te dizem”. É nessa absoluta proximidade e fragilidade que a paisagem – como relação tátil entre nós e o mundo – nos oferece a oportunidade de sermos humanos. É aqui, afinal, que a anomalia de onde partimos pode – como se diz na linguagem da música – “resolver-se”, e o “olhar” pode juntar-se ao “estremecer” – se não no plano etimológico, nesse plano muito mais importante de uma ética concebida como um “acontecimento imediato de sensibilidade”. (LÉVY, 2013, p. 455)

15.

REAL. Hohl (1981, p. 86) volta a escrever, num outro dos seus livros:

Quando um homem, sem precipitação, vem para reconciliar-se consigo mesmo, sem precipitação: quero dizer, com os olhos completamente abertos, em plena consciência da nossa condição e da terrível *realidade* dos fatos [...], então ele pode ver o real. Quando as periferias se desmoronam, é então que o homem experimenta verdadeiramente o real.

*Este texto foi publicado em 2019 sob o título “Sul guardare e il rabbrivire” (Sobre o olhar e estremecer) no catálogo da exposição Panorama: Approdi e Derive del Paesaggio in Italia, curadoria de C. Musso para a Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna. Traduzido por Ana Luiza Silva Freire.

Piero Zanini

verbetes correlatos

corpografia; experiência; sujeito.

patrim onializa ção

A noção de patrimonialização esteve presente desde o início da produção do Laboratório Urbano, inserida nas reflexões do grupo a partir de pesquisas coletivas,[1] realizadas em interlocução com

[1] As pesquisas coletivas foram: “Territórios urbanos e políticas culturais” (2004-2005), possibilitada pelo acordo de cooperação universitária entre a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e Comitê Francês de Avaliação da Cooperação Universitária com o Brasil (Cofecub); e “Cidade e cultura: debates no espaço público contemporâneo”, desenvolvida por equipe interdisciplinar de pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e contemplada pelo Edital Capes/Ministério da Cultura – Pró-Cultura. Além das pesquisas coletivas, foram consultados trabalhos de estudantes de pós-graduação que se propuseram a refletir sobre a questão da patrimonialização debruçando-se sobre objetos empíricos, com foco nos processos de patrimonialização ocorridos em Salvador e no Rio de Janeiro. As pesquisas geraram edições especiais de periódicos e outras publicações, das quais se destacam: Jacques (2003), *Cadernos PPG-AU/FAUFBA* (2004), Jeudy e Jacques (2006) e Portela (2011).

outros grupos e pesquisadores em período em que o objetivo foi discutir de modo comparativo o processo contemporâneo de espetacularização das cidades, reconhecido como produtor de cenografias urbanas e redutor da experiência urbana. (BRITTO; JACQUES, 2008) No início da década de 2000, tanto as observações das consequências da eleição do Centro Antigo de Salvador como patrimônio mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que deflagrou um longo e conflituoso processo de revitalização e espetacularização de áreas escolhidas do Centro Histórico da cidade, quanto a preparação da primeira candidatura do Rio de Janeiro a patrimônio mundial abriram frentes de trabalho sobre a questão do patrimônio cultural e sua mobilização em grandes projetos urbanos. Foi um momento, portanto, em que pesquisadores se debruçaram sobre a questão do patrimônio cultural como deflagrador de transformações urbanas e em que se consolidava no país a articulação do planejamento estratégico com as políticas culturais. (CADERNOS PPG-AU/FAUFBA, 2004; FERNANDES, 2006)

As experiências compartilhadas e as pesquisas comparativas realizadas com equipes interdisciplinares se apoiaram conceitualmente na noção de patrimonialização, definida por Jeudy (2003a) como a gestão espetacularizada das ações de eleição e de conservação do patrimônio cultural, ao ponto de produzir efeitos de saturação, e por Jacques (2003) como o culto contemporâneo do patrimônio cultural urbano. Neste recorte, a patrimonialização se relaciona, portanto, tanto com o processo de culturalização das políticas urbanas e dos agenciamentos da arquitetura e do urbanismo quanto com a consequente espetacularização de áreas selecionadas das cidades, assim como de certas práticas culturais. Dependente do conceito de patrimônio e de uma carga simbólica a ele atribuída, a patrimonialização está diretamente relacionada às noções de história, memória e identidade e a como elas são mobilizadas pelos fluxos globais de capital, contando com a mediação do Estado e o suporte de agências e bancos internacionais.

Nesse período, o entrelaçamento de políticas urbanas e políticas culturais passa a deflagrar a elaboração de processos de “revitalização urbana”, operações em que a “referência à cultura passa a reger, justificar e legitimar um conjunto de intervenções” (FERNANDES, 2006, p. 52) e as políticas culturais direcionam e são direcionadas pelo *marketing* urbano. (PORTELA, 2008b) A cultura se torna meio de promover a imagem de marca das cidades em um contexto de competição no mercado global (JEUDY; JACQUES, 2006) e, para tanto, o patrimônio cultural passa a ser entendido como uma forma de legitimar intervenções (CADERNOS PPG-AU/FAUFBA, 2004; PORTELA, 2008b), um produtor de visibilidade, de imagens espetaculares, um “potencial de espetáculo a ser explorado.” (JACQUES, 2003, p. 34)

Em tais operações, a indústria turístico-cultural é responsável por deflagrar megaintervenções urbanas a partir de processos de patrimonialização, em ações concebidas para ir além da conservação patrimonial, tornando a cidade espetáculo (CADERNOS PPG-AU/FAUFBA, 2004) e vitrine transescalar para bens de consumo imediato. (RIBEIRO, 2006) A forma como a noção de patrimonialização foi mobilizada pelo grupo envolveu a reflexão sobre como certos conceitos e práticas relacionados à culturalização dos espaços urbanos, originários de países do capitalismo central, assentaram-se nos agenciamentos do planejamento urbano e do urbanismo em contextos de capitalismo periférico, especificamente brasileiros (PORTELA, 2008b; RIBEIRO, 2006), bem como o desenvolvimento da hipótese de que a patrimonialização agiu não apenas sobre o patrimônio material, mas também sobre as práticas culturais classificadas como patrimônio imaterial. Por fim, pesquisas individuais com recorte empírico foram responsáveis por observar, registrar e refletir sobre as resistências a esses processos.

A definição da noção de patrimonialização nos anos 1990 se inseriu em um contexto de ampla discussão dos processos de globalização e, como consequência, da mundialização do patrimônio

cultural, assim como da ascensão da ordem capitalista neoliberal. Megaoperações de revitalização urbana apoiadas na exploração do patrimônio cultural seriam, portanto, as responsáveis pela “efetiva inserção dentro de uma competitiva rede global de cidades ditas culturais ou turísticas”. (JACQUES, 2003, p. 32)

Mobilizada pela lógica de produção de imagem de cidades para a competição global, a patrimonialização é entendida como um dos mecanismos do amplo processo de espetacularização, abrangendo lugares e práticas urbanas. (JACQUES, 2003) Assim, a patrimonialização é um processo que retira o patrimônio como lugar da experiência urbana e o insere como mercadoria global na produção da cidade neoliberal. (JACQUES, 2003)

Para tanto, a espetacularização da cidade através da patrimonialização produz cenografias ou atmosferas patrimoniais. (JEUDY, 2003a) Cenografias urbanas são as próprias imagens de marca das cidades. (BRITTO; JACQUES, 2008) Essas cenografias, desprovidas de corpo (JEUDY; JACQUES, 2006), só necessitam do olhar, pois, como imagens espetaculares, servem ao *branding* urbano para a produção de cidade-imagem-marca. (JACQUES, 2003) As cenografias urbanas patrimoniais mobilizam de modo conflituoso a questão da memória, das identidades e das temporalidades urbanas. (JACQUES, 2003; JEUDY, 2003a) Tais cenografias, quando fruto de processos de patrimonialização, promovem uma certa fixação do tempo e da memória e exacerbação de identidades idealizadas, quando não forjadas. (PORTELA, 2008b)

Jeudy (2003a) detalha esse processo a partir de uma reflexão sobre a função de objetivar memórias coletivas, próprias do patrimônio cultural. O sentido da conservação do patrimônio cultural é o da preservação da ordem simbólica das sociedades, e é através da reflexibilidade, a habilidade de uma sociedade de olhar para si, que se assegura a transmissão de sentido. A mobilização das identidades serve a esse enquadramento simbólico e passou a se exacerbar a partir da década de 1990, momento em que os agenciamentos

técnicos do campo do urbanismo (PORTELA, 2008a) passaram a ter como objetivo promover uma nova configuração cultural dos territórios. (CADERNOS PPG-AU/FAUFBA, 2004) Cultura e patrimônio cultural, material e imaterial, passam a ser domesticados e didatizados para a realização de um novo enquadramento simbólico, moldado pelo *marketing* urbano, pela competição global e pela ênfase no consumo. Em uma lógica de acumulação primitiva e aliada a uma ordem urbanística corporativa, baseada na promoção de grandes projetos urbanos e megaeventos, a patrimonialização gera frentes transescalares de trabalho e atividades econômicas. (RIBEIRO, 2006)

Identities de legitimação, como definidas por Castells (1999 apud MAGNAVITA, 2003), são utilizadas tanto pela indústria patrimonial (setor privado) quanto pela máquina abstrata patrimonial (setor público), através de leis e políticas patrimoniais realizadas pelo aparelho de Estado como expressão de poder, disciplina e didatismo que, juntos, preparam o patrimônio material e imaterial para assumir a condição de mercadoria. (MAGNAVITA, 2003)

Assim, o discurso e a retórica relacionados à preservação da identidade frente aos processos de globalização (JEUDY, 2003b) fazem parte do seu enquadramento simbólico, baseado na retórica da perda (MAGNAVITA, 2003), operando através de práticas de preservação que fazem parte do próprio processo de globalização, a patrimonialização. Magnavita (2003) sugere que a mobilização do que Castells (1999) chama de “identidade de legitimação” pelo discurso hegemônico não aborda a mais-valia imbuída na ideia de indústria patrimonial de forma direta, mas o “*retorno econômico (e político), o lucro (e o poder) dos investimentos nessa produção [patrimonial]*” (MAGNAVITA, 2003, p. 71, grifo nosso), baseia-se nos dispositivos de *marketing* e nas retóricas do convencimento, isolando objetos e práticas, tornando-os emblemas e símbolos, através da contínua produção de imagens midiáticas (MAGNAVITA, 2003), como enfatiza Ana Clara Torres Ribeiro (2006, p. 43):

A dialética construção-destruição, que caracteriza o capitalismo, assume outras características com o empresariamento da esfera simbólica: imagens são construídas, consumidas e destruídas, numa permanente (des)territorialização da ciranda especulativa que produz lucro, prestígio e poder.

Moldando continuamente a esfera simbólica, o discurso da salvação frente à retórica da perda transforma e banaliza lugares e práticas e globaliza economias locais através da patrimonialização. (BIASE, 2014)

A patrimonialização, diferentemente da prática memorialista (JEUDY, 2006), ao dar visibilidade e promover a objetivação do patrimônio (CADERNOS PPG-AU/FAUFBA, 2004), exacerba o *“conflito entre memória e patrimônio: o patrimônio daria às memórias coletivas uma forma de objetivação, que se voltaria contra elas, ao lhes infligir um enquadramento”* (JEUDY, 2003a, p. 75, grifo nosso), produzindo o que o autor chama de cenário patrimonial, investindo em uma cena pública de “brancura restaurada”, criando cenas de transmissão responsáveis por operar uma gestão da nostalgia e das referências simbólicas. (JEUDY, 2006)

A patrimonialização se contrapõe ao processo estético contemporâneo de degradação. (JEUDY, 2006) É um processo de coisificação da memória e colonização do tempo e opera pela imutabilidade em contradição com a temporalidade urbana. (FERNANDES, 2006) Organização patrimonial neoliberal, a patrimonialização deixa de ser uma questão de conservação do patrimônio e opera pela exibição cultural, pela virtualização do patrimônio, transformando a “coisa patrimonial” em produto.

Patrimonialização corresponde a um momento na cronologia teórica do patrimônio cultural em que ele deixa de ser “patrimônio estético” e “patrimônio étnico” para se firmar como “patrimônio econômico”, tendo seu valor mercantil como o preponderante para sua eleição, restauro, gestão e, por fim, mercantilização, de modo a inseri-lo no fluxo da indústria cultural e do turismo. (JACQUES,

2003) Nesse processo, valor simbólico e valor de mercado se confundem. (JEUDY, 2003b) Patrimonializados, repertórios e objetos passam a ser apropriados pelos circuitos mercantis. (FERNANDES, 2006) Assim, entende-se que a patrimonialização se instaura a serviço da manipulação mercantil do capital simbólico, promovendo a apropriação privada de acúmulos simbólicos coletivos (RIBEIRO, 2006), como parte do alargamento da fronteira de exploração, de produção e desapropriação de riqueza através da esfera material e imaterial da cultura, própria da culturalização generalizada. (FERNANDES, 2006)

Em um contexto de globalização e mundialização, a ideia de patrimônio mundial contribui para a homogeneização das atmosferas patrimoniais. (JEUDY, 2003a) A conservação passa a ser tomada como um modelo pronto, produto de importação (JEUDY, 2003b), mediado pela atuação de agências multilaterais e bancos internacionais, como a Unesco, o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e o Banco Mundial. A conservação patrimonial internacional produz uma estética urbana exibicionista (JEUDY, 2003a), promovendo uma lógica de homogeneização das intervenções e de sua gestão, operadas por normas, modelos e boas práticas internacionais, muitas vezes não adaptadas às condições políticas e culturais locais:

A preservação do patrimônio cultural urbano passa a ter de, ao mesmo tempo, manter a especificidade cultural local e se manter dentro de um padrão global, visando ao turismo internacional. O que provoca uma estandarização das áreas urbanas preservadas, uma dissolução da especificidade local em prol da padronização de imagens turísticas para serem consumidas globalmente. (JACQUES, 2003, p. 36)

Cenografias ou atmosferas patrimoniais, as áreas urbanas que passam pelo processo de patrimonialização perdem sucessivamente o enquadramento simbólico local, tornando-se paisagens genéricas. (JACQUES, 2003) Essas intervenções, muitas vezes elaboradas a partir de enunciados discursivos justos e inclusivos (PORTELA,

2008b), operam a partir da concentração de investimentos em áreas cuja densidade estética e simbólica sustente a intervenção (RIBEIRO, 2006), muitas vezes deflagrando processos de valorização fundiária, gentrificação e ampliação de desigualdades.

Através da proliferação de lugares de memória ou identitários, com forte relação com a indústria do turismo (JACQUES, 2003), elaborados em uma condição em que “tudo vira cultura e tudo que é cultura é economia” (PORTELA, 2008b, p. 116), a memória coletiva e seu enquadramento simbólico passam a ser produtores de uma cidadania qualificada pelo consumo.

Produto, coisa, cenário, atmosfera: a patrimonialização, ao objetificar o patrimônio, promove uma divisão simbólica na cidade. (FERNANDES, 2006) Da operação de patrimonialização, surgem novos espaços opacos e luminosos, como definiu Milton Santos (1996). Operando através de seleção e descarte, envolvendo diferentes tempos – momentos da valorização, da apropriação, da midiatisação e depois da desapropriação –, a patrimonialização é um processo especulativo (BIASE, 2014) que concentra acúmulos simbólicos desigualmente na paisagem. (RIBEIRO, 2006) Espaços, práticas e corpos, tudo que o processo de patrimonialização cuidadosamente descarta, tornam-se ruína.

Como consequência, o processo de patrimonialização produz uma “pacificação mortífera” (JEUDY, 2003a) de áreas urbanas, faz com que vestígios do tempo não possam mais ser lidos de forma dinâmica no espaço (PORTELA, 2008b), descarta a cotidianidade (BIASE, 2014), interfere na leitura do espaço herdado e no imaginário urbano (RIBEIRO, 2006), através da didatização da apreensão desejada, transformando áreas e práticas patrimonializadas em objetos de lazer fácil e dócil. (FERNANDES, 2006)

Em um contexto de capitalismo neoliberal em países periféricos, em que as mudanças ocorrem de forma mais rápida e descontrolada, como aponta Milton Santos (1996), a patrimonialização, quando

encontra desigualdades estruturais, apoia-se no uso instrumental da máquina pública para a realização de investimentos (RIBEIRO, 2006); e na ausência de canais efetivos de participação da população, muitas vezes a própria guardiã das tradições culturais, estigmatizada e expulsa das cenografias e atmosferas patrimoniais, em favor da transformação de áreas históricas e de alta densidade simbólica em *shoppings* culturais, promovendo o que vem sendo chamado de “disneylandização urbana” (JACQUES, 2003), subjugando a domesticidade e a cotidianidade em favor de fluxos globais, criando barreiras para o interclassismo e exacerbando desigualdades. (RIBEIRO, 2006)

Nas pesquisas do Laboratório Urbano que se debruçaram sobre a patrimonialização no contexto brasileiro, destacam-se os agenciamentos múltiplos de resistência à patrimonialização e a agência de diferentes grupos, sujeitos e práticas frente ao espetáculo urbano, envolvidos em movimentos de territorialização-desterritorialização-reterritorialização (FONSECA, 2008; PORTELA, 2008b), baseados na “*ação constante de dilatação de contornos, de dominâncias, de significações; mutações de ordem, de matéria, de substância, de dimensão, de natureza*”. (FONSECA, 2009, p. 83, grifo nosso) Apresentam a distância entre o que Fonseca (2009) chama de micro e macroescala desses processos, o não enquadramento e a não passividade dos corpos frente às elaborações pasteurizadas, espetaculares, didáticas e consumíveis, em movimentos constantes de “reapropriação, reelaboração e desvio de subjetividades”. (FONSECA, 2009, p. 15)

A observação, a documentação e o reconhecimento da agência das baianas (FONSECA, 2008; FONSECA; MELICIO, 2008), da capoeira (FONSECA, 2009) e dos terreiros (PORTELA, 2008b) frente à patrimonialização mostram que processos de espetacularização mediados pelo patrimônio são incessantemente ressignificados por seus praticantes. As pesquisas empíricas apontam para o fato de que zonas luminosas e opacas não possuem fronteiras abso-

lutas (FONSECA, 2009); pelo contrário, a agência dos corpos as torna interpenetráveis, através de tensões e afecções recíprocas: *“Territórios [patrimonializados] são produtos e produtores de micropolíticas, resultantes da redefinição constante da posição assumida”*. (FONSECA, 2009, p. 77, grifo nosso)

Na patrimonialização das práticas das baianas e da capoeira, a resistência cultural constantemente assumiu as direções do espetáculo em favor dos seus praticantes. No caso do candomblé, cuja estética e noção do belo são avessas à estética da objetificação, os terreiros tombados não sofreram com a valorização fundiária e a atração da gama de comércio e serviços de ordem espetacular e global comumente trazidos pela patrimonialização. Pelo contrário, o tombamento, em certos casos, funcionou como agenciamento de resistência para a conquista do lugar frente à valorização imobiliária. (PORTELA, 2008b)

Assim, a observação empírica mostra que a agência dos praticantes é resistente à patrimonialização, trazendo perspectivas otimistas para a reflexão da mobilização das identidades e subjetividades nos processos de patrimonialização contemporâneos no Brasil.

Eliana Rosa de Queiroz Barbosa

verbetes correlatos

espetacularização; experiência; memória.

prá/ tica

Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. (CERTEAU, 2014, p. 41)

Os modos de proceder e as astúcias dos consumidores constituem o que Michel de Certeau (2014) chama de “rede de uma antidisdisciplina”, tema de seu livro *A invenção do cotidiano*. Para o autor, analisar as práticas significa entender os procedimentos populares e cotidianos que jogam com os mecanismos da disciplina e que, através do uso e do consumo, “fabricam” outros modos. São, portanto, “operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são os modos de usar, e, portanto, desprovidas de ideologias ou instituições próprias [...]” (CERTEAU, 2014, p. 41), que possuem regras e obedecem a uma lógica.

Essas práticas se formulam essencialmente em “artes de fazer” e colocam em jogo uma maneira de pensar, de agir e de usar. Como exemplo, o autor cita a linguística e as táticas enunciativas que implicam o “ato de falar” e que não devem ser reduzidas ao simples conhe-

cimento da língua, mas consideradas, sobretudo, pela apropriação da língua pelos interlocutores que instauram uma relação presente entre um momento e um lugar, o “ato enunciativo.” Além da fala, Certeau descreve outras práticas cotidianas (ler, caminhar, habitar, cozinhar, fazer compras etc.) como táticas, “performances operacionais” que, com pequenos golpes, escapam ao disciplinar, fazem a vitória do mais fraco sobre o mais forte e “produzem sem capitalizar”.

O autor se dedica, sobretudo, às práticas do espaço e às maneiras de frequentar um lugar. Faz um elogio aos praticantes ordinários que “[...] atualizam os espaços com seus jogos de passos, ‘tecem os lugares’; ao caminhar pela cidade eles desestabilizam a ordem espacial dominante, inventam outras possibilidades pelo uso, desviam dos interditos e proibições”. (JACQUES, 2014, p. 22) São práticas de espaço que remetem a uma forma específica de “fazer”, a uma cidade habitada e praticada. “Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível”. (CERTEAU, 2014, p. 159)

O caminhante aumenta o número de possíveis, extraindo fragmentos do enunciado da cidade para atualizá-la. Nessa ocasião, Certeau aproxima o “ato de falar” ao “ato de caminhar” por considerar seu efeito urbano uma tríplice função “enunciativa”: um processo de apropriação da topografia pelo pedestre; uma realização espacial do lugar; e uma relação entre posições diferenciadas sob a forma de movimento, assim como o locutor faz com a língua ao apropriá-la, realizá-la sonoramente e colocá-la em relação com outros locutores. “A caminhada afirma, lança, suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc. as trajetórias que ‘fala’. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo [...] com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes”. (CERTEAU, 2014, p. 166)

Em síntese, todas essas práticas cotidianas ordinárias se entrecruzam pelos usos, pelas ações e pelas “maneiras de fazer”. A ideia do “território usado” (SANTOS, 2006) e do espaço praticado, ou seja, a prática como ação, está diretamente relacionada com o trabalho de

Ana Clara Torres Ribeiro e demais autores (2012, p. 23), sobretudo nas cartografias de ação social – “ação portadora de sentidos, de visão de mundo e de estratégias de artes de fazer – que representa também o cotidiano da vida coletiva”. Trata-se de uma cartografia como ferramenta analítica e metodológica, em movimento, que trabalha as trajetórias cotidianas e das manifestações sociais e culturais não fixas e não oficiais, a partir de uma análise do espaço vivido e concebido. São problemáticas que reaproximam a questão do espaço materializado com a ação, constituindo uma “manifestação do agir” cotidiano.

Discussões semelhantes perpassam as ideias do “fazer cidade” e do “agir urbano” de Michel Agier (2011), quando se desloca a problemática urbana do objeto para o sujeito, compreendendo a cidade como um processo humano e vivo, que encontra a complexidade nas observações, nas interpretações e nas práticas. No horizonte de uma cidade em movimento e construção permanentes e na defesa de uma antropologia da cidade, em uma relação de construção e desconstrução contínua entre o campo e o objeto de pesquisa para a possibilidade de uma apreensão relacional e reflexiva,

O fazer-cidade deve ser entendido como um processo sem fim, contínuo e sem finalidade. Ele faz sentido no contexto de uma expansão contínua dos universos sociais e urbanos. Eis por que parece possível elaborar a hipótese teórica (e a aposta política) segundo a qual o fazer-cidade é uma declinação pragmática, aqui e agora, do ‘direito à cidade’, sua instauração. (AGIER, 2015, p. 491)

Rafaela Lino Izeli

verbetes correlatos

astúcia; experiência; profanação; rua; tática.

prof *ana* *ção*

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o. (ANDRADE, 2017, p. 55)

Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. (AGAMBEN, 2007, p. 65)

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2007) recupera do direito romano a noção de profanação e nos rememora que sagradas ou religiosas eram as coisas que foram subtraídas, retiradas e separadas do livre uso e comércio dos homens, pois pertenciam aos deuses, enquanto profanar, em sua medida, significava a libertação e a restituição de tais coisas ao mundo dos homens. A separação entre o sagrado e o profano havia de vigorar através de determinados dispositivos profanatórios, como, por exemplo, o sacrifício, quando aquilo que ritualmente fora separado poderia ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Agamben chama-nos a atenção

de que essa passagem do sagrado para o profano aconteceria sobretudo por meio do uso ou, como prefere frisar, por meio de um reuso totalmente discrepante daquele primeiramente considerado sagrado. Estamos, portanto, diante de um jogo; ou, como preferimos dizer, de um desvio.

Por meio da pesquisa de Émile Benveniste, Agamben argumenta que o jogo não só provém da esfera do sagrado, já que muitos jogos que conhecemos derivam de cerimônias sacras, mas de algum modo representa a sua inversão, o seu avesso. A potência do profano estaria, então, na quebra da conjunção que une o mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo romperia com essa unidade: como *ludus*, ou o jogo de ação, que faz desaparecer o mito, mas conserva as ações do rito, ou também o contrário, como *jocus*, ou jogo de palavras, que anestesias o rito, mas deixa sobreviverem os mitos. Dito de outra maneira, poderíamos afirmar que a potência profanadora do jogo se instaura na medida em que ele é capaz de introduzir e fazer coexistirem novos ritos, novas ações ou novos modos de vidas sobre os mesmos mitos, deslocando suas narratividades anteriores sem excluí-las; ou ainda na construção de outras narratividades possíveis, deslocando noções e significados para os ritos e ações já determinados anteriormente.

É importante notarmos que o jogo desvia a todo instante de uma lógica utilitarista e homogeneizadora. É, portanto, ação de puro meio e emancipadora de sua relação de finalidade, como a desativar o velho uso, tornando-o inoperante. [1] Apesar de carregar traços das

[1] “As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. [...] E essa não significa descuido (nenhuma atenção resiste ao confronto com a da criança que brinca), mas uma nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 67)

formas das atividades anteriores das quais se emancipou, Agamben salienta que a profanação não restaura ou simplesmente recupera algo fiel ao seu uso prévio. O comportamento libertado dessa nova forma profanatória, ao revés disso, esvazia tais finalidades anteriores de seu sentido e da relação de sua finalidade, abrindo-as e dispondo-as para novos usos. Estaríamos, assim, diante da introdução do novo, do dispar, da diferença. Ousamos pensar que profanar seria uma espécie de devoração,[2] como nos propõe o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade (2017). “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. (AGAMBEN, 2007, p. 75)

Agamben indica, ademais, que a impossibilidade do uso anteriormente locada no *templo* teria no contemporâneo um lugar tópico no *museu* e nos alerta sobre o processo iminente de museificação do mundo. Museu, dessa forma, não seria apenas um espaço físico restrito; em realidade poderia ser uma cidade inteira, já que museu significa simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de realizar uma experiência. As experiências de diversas naturezas estariam cada vez mais se retirando da esfera do uso dos homens e sendo segregadas, pacificadas, esquadrinhadas, ou seja, museificadas. Seria então possível percebermos, diante de espaços e experiências urbanas cada vez mais museificados, mercantilizados, privatizados, homogeneizados e espetacularizados,[3] ações e usos profanatórios? Ao investigar o mundo do consumo e a vida cotidiana, o historiador francês Michel de Certeau (2014, p. 89) recupera, a partir da experiência colonizadora sobre as Américas, determinados esforços de resistência por ele chamado de astúcias:

Assim o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentido, muitas vezes esses

[2] Ver: Jacques (2021).

[3] Ver: Jacques (2004).

indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não o dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo.

Parece-nos equivalente a maneira como Certeau e Agamben – ou mesmo a proposta antropófaga de Oswald de Andrade de uma revolução caraíba de transformação permanente do tabu em totem – entendem o jogo e o uso como potências profanatórias. Tal gesto encontrado nas etnias indígenas, como o mesmo Certeau nos leva a pensar, poderia ser também observado na pirataria e sobre o solo das cidades no que o historiador chamou de campo das astúcias, de táticas desviatórias e práticas microbianas, singulares e plurais. Seriam, portanto, práticas multiformes, resistentes, astuciosas e teimosas que contrariam e sobrevivem a um sistema de poder que busca ordená-las ou suprimi-las. Se o excerto anteriormente transcrito nos dá conta dessas astúcias dentro dos processos de colonização, o mesmo Certeau (2014, p. 143) empreende o esforço de também reconhecê-las nos discursos que balizam as práticas urbanas:

Hoje, seja quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbano dela excluía. A linguagem do poder se ‘urbaniza’ mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A Cidade se torna tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob o discurso que a ideologizam, proliferam as

profanação

astúcias e as combinações de poderes sem identidade legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir.

Como aponta Jacques (2014, p. 25),

o processo mais vasto de espetacularização está atualmente relacionado tanto à atual pacificação securitária, homogeneizadora e consensual dos espaços públicos quanto ao empobrecimento da experiência corporal das cidades enquanto prática ordinária cotidiana.

Frente aos discursos e projetos sob a égide de pressupostos e modelos urbanísticos que mitificam/sacralizam a construção de muitas cidades e suas transformações urbanas, com Certeau passamos ao entendimento do solo das cidades como um espaço onde práticas microbianas e desviatórias pululam, desviam e a todo momento profanam tais processos homogeneizantes ou, como diria Agamben, museificantes.

Como as crianças, os praticantes ordinários dessas cidades e espaços públicos – “[...] os caminhantes, pedestres; *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-los” (CERTEAU, 2014, p. 159) – jogam no corpo a corpo e a todo instante nos espaços urbanos esquadrinhados de cima. Nesse sentido, tais movimentos e práticas instauram outras lógicas que subvertem de dentro, contestam e deslocam as finalidades previamente estabelecidas para os mesmos espaços a irromper novos usos desviatórios. “Os praticantes ordinários da cidade atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, através da prática, uso ou experiência cotidiana dos espaços urbanos e assim, os reinventam, subvertem ou profanam.” (JACQUES, 2014, p. 23)

Diante das estratégias homegeneizantes/museificantes, estaríamos a vislumbrar táticas profanatórias (JACQUES, 2014) a devorar as normas, projetos e operações urbanísticas e a dar-lhes novos usos desviantes. Trata-se, portanto, de lutas moleculares como as máquinas de guerras propostas por Deleuze e Guattari (1997), que

profanam e contestam os espaços esquadrinhados, normatizados e constrangidos para as suas próprias subjetividades no interior dos aparelhos de Estado. Tais táticas aberram condições díspares ou racionalidades alternativas, como nos diria Ana Clara Torres Ribeiro (2000), e desestruturam, mesmo que efemeramente, o estatuto legitimador de suas estigmatizações. Evocamos ainda a potência dessas táticas profanatórias enquanto vaga-lumes de contrapoder, como apresentados por Georges Didi-Huberman (2011), que tomam forma em lampejos de práticas erráticas a pulular a sobreviver nos escombros dos tempos históricos[4] ou nas rugosidades e opacidades dos homens lentos, como nos diria Milton Santos. (RIBEIRO, 2012) Com Ana Clara Torres Ribeiro (2006), por fim, reclamamos a esses praticantes ordinários de cidades a ideia de um sujeito corporificado de direito que resiste cotidianamente à abstração dos números, ao império das estatísticas, ao fluxo homogeneizador do tempo sincrônico e da desmaterialização das comunicações em movimentos criativos de ressubjetivação das relações sociais, “virações”, improvisações, tessituras de gestos-fios e ilegalidades socialmente necessárias. Um sujeito profanador, brincante e pleno de seus direitos que faz a vida “[...] apesar e com o que simplesmente aí está e é” (RIBEIRO, 2012, p. 58) e que jamais esqueceria da máxima oswaldiana de que a alegria é a prova dos nove.

Dilton Lopes de Almeida Jr.

verbetes correlatos

astúcia; desvio; espetacularização; jogo; prática.

[4] Para tanto, evocamos aqui duas figuras benjaminianas: o anjo da história e o historiador como um trapeiro. Ver: Almeida Junior, Jacques e Silva (2020).

rizo ma

O termo “rizoma”, da botânica, refere-se a uma raiz que se desenvolve na superfície da terra (hera, grama, tubérculo, entre outras), diferente da raiz profunda de uma árvore. É um termo apropriado na revolução cultural dos anos 1960 pelos criadores do “pensamento rizomático”: Gilles Deleuze (filósofo) e Félix Guattari (psiquiatra). Trata-se de uma diferente forma de pensar, em que o plano de imanência filosófico, o repertório conceitual que nele habita e a lógica da multiplicidade e da heterogeneidade configuram o lugar onde o pensamento se orienta para pensar. Portanto, trata-se de um pensamento que difere em natureza do pensamento ainda dominante no atual mundo globalizado, ou seja, do pensamento de matriz dialética com sua lógica binária, o qual se relaciona com o real e o possível, ou seja, enquanto macropolítica da objetivação de uma territorialidade que constitui o “fora” do mundo da representação, pensamento herdado da modernidade que constitui uma macropolítica – sendo assim, o pensamento rizomático. Nesse sentido, o pensamento rizomático é de natureza diferente e configura as seguintes práticas: pragmática estratoanálise, esquizoanálise, cartografia (mapa aberto) e micropolítica.

- **Pragmática:** visa resolver questões e problemas que se apresentam nas práticas sociais.
- **Estratoanálise:** considera o acúmulo, a estratificação histórica de conhecimentos (saberes), tanto em nível macro (molar) quanto micro (molecular). Os estratos são inseparáveis dos agenciamentos (ações, forças, poderes, intensidades, fluxos, quanta), os quais podem ser molares e moleculares e se efetuam nos estratos, todavia não se confundem com eles.
- **Esquizoanálise:** relaciona-se com a ruptura a-significante, a descontinuidade entre as coisas, a evolução a-paralela, não linear.
- **Cartografia:** o pensamento rizomático é um mapa aberto, pois ele é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente, pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.
- **Micropolítica:** o pensamento rizomático se relaciona com o virtual e o atual, enquanto territorialidade do “dentro” dos seres humanos, enquanto território existencial autorreferente, em que se condensa a atividade virtual do cérebro, a qual se atualiza nas práticas sociais.

Por sua vez, o pensamento rizomático incorpora um conjunto de princípios, tais como:

- **1º e 2º princípios de conexão e de heterogeneidade:** qualquer ponto de um rizoma deve/pode ser conectado com qualquer outro ponto, pois um rizoma não cessa de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.
- **3º princípio de multiplicidade:** ocorre quando o múltiplo é tratado como substantivo, multiplicidade que não tem mais nenhuma relação com o uno, tanto como objeto quanto como

sujeito. Portanto, não há unidades de medidas, mas somente multiplicidades ou variedades de medida.

- 4º princípio de ruptura: a-significante, contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas ou que atravessam uma estrutura; trata-se de uma evolução a-paralela, não linear. É o caso da orquídea e da vespa, em que a vespa transporta o pólen e se torna uma peça na reprodução da orquídea. Portanto, a vespa e a orquídea fazem uma heterogênea conexão, um rizoma entre seres de natureza diferente (animal e vegetal). Portanto, o rizoma é uma antigenealogia.
- 5º e 6º princípios de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo, no sentido de um eixo genético ou estrutura profunda. O rizoma é um mapa aberto e não decalque.

Entre outras questões, o pensamento rizomático caracteriza e explicita a heterogênese existente entre as três formas de pensar e criar: filosofia, ciência e arte, pois elas não são opostas ou entram em contradição, porém se cruzam e se entrelaçam, fazendo do pensamento uma heterogênese. Nesse sentido, a filosofia visa traçar um plano de imanência, criar conceitos (que são virtuais, incorporais, autorreferentes) e adotar a lógica da multiplicidade e da heterogeneidade. Trata-se do lugar onde o pensamento se orienta para pensar.

Por sua vez, a ciência visa traçar um plano de referência, criar funções (*functivos*) e tecnologias, e adota a relação verdade/erro. Vale salientar que apenas a ciência é discursiva, a filosofia e a arte não o são. Por fim, a arte visa traçar um plano de composição, criar percepções (*perceptos*) e afetos, e adota a lógica do sentido (lógica da sensação). Vale constatar que o ponto alto dessa heterogênese ocorre: quando o conceito (filosofia) se torna conceito de função (ciência) ou conceito de sensação (arte); quando a função (ciência) se torna função de conceito (filosofia) ou função de sensação (arte); quando a sensação (arte) se torna sensação de conceito

(filosofia) ou sensação de função (ciência). Os três planos: imanência, referência e composição, se cruzam, se entrelaçam e fazem do pensamento uma heterogênese; portanto, são três Vs que a caracterizam: “variações” conceituais na filosofia, “variáveis” funcionais na ciência e “variedades” perceptivas e afetivas na arte.

Contudo, essas formas enfrentam de maneira diferente o caos, ou seja, o incomensurável lugar da criação de todas as formas, “oceano de dessemelhança”. A filosofia, na velocidade infinita do pensamento, enfrenta o caos para dar consistência à criação de um conceito; a ciência não enfrenta o caos, mas estabelece uma parada, um limite para criar funções (*functivos*); a arte, por sua vez, parte do limite de suas percepções e afetos da realidade e se eleva até o infinito para criar *perceptos* e novas afetividades.

Outra questão evidenciada no pensamento rizomático se relaciona com linhas (fluxos, intensidades) que atravessam um indivíduo, um grupo de diferentes indivíduos ou mesmo uma formação social. São elas: linhas duras, linhas flexíveis e linhas de desterritorialização (linhas de fuga). As linhas duras, que perpassam a quase totalidade dos seres humanos, vivenciam questões e problemas existentes, todavia apenas no sentido da relação consenso/dissenso; portanto, elas induzem a concordar ou não concordar, opinar sobre o que ocorre nas práticas sociais, oferecendo apoio ou resistindo. Essa polarização é evidenciada em atividades de qualquer natureza: políticas, sociais, econômicas e culturais, sob a égide da forma de pensar de matriz dialética, enquanto macropolítica. Por sua vez, as linhas flexíveis são aquelas que afetam uma diminuta parcela dos seres humanos, promovendo neles questionamentos, dúvidas, desconforto, angústia, depressão. No entanto, esses conflitos continuam, e alguns deles tentam uma desterritorialização desses entraves; todavia, não conseguem e então voltam às linhas duras ou se tornam indiferentes. Por fim, as linhas de desterritorialização ou de fuga são as mais complexas e necessitam de prudência, pois uma desterritorialização violenta envolve o perigo de levar à loucura

ou até mesmo ao suicídio. Trata-se de mudança de território existencial de um indivíduo, de um grupo ou mesmo de uma diferente territorialidade de uma formação social, pois, quando ocorrer uma desterritorialização brusca, sem a devida prudência, pode ocorrer um aniquilamento daquilo que se pretendia realizar – lembrando que o processo de desterritorialização é importante e inspira muito cuidado, pois é um condutor da criatividade.

Muitas outras questões poderiam ser levantadas; contudo, para os interessados no pensamento rizomático, os que desejam aprofundar o conteúdo dessa filosofia, duas obras seminais concentram esse pensamento: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996) e *O que é a filosofia?* (1992), obras dos criadores do pensamento citado.

Concluindo e resumindo o pensamento:

Um rizoma, não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o ver ser, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser... Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 37)

Pasqualino Magnavita

verbetes correlatos

criatividade; micropolítica; sujeito.



Eu amo a rua. (RIO, 2012, p. 19)

Com esta declaração de amor, João do Rio inicia sua ode à rua. “A rua tem alma,” afirmava o autor. “Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira [...]”. (RIO, 2012, p. 25) Pseudônimo do cronista carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto, João do Rio escreve em meio às transformações conduzidas por Pereira Passos, pelas quais o Rio de Janeiro passava no início do século XX para tornar-se, enfim, moderno. Em seu livro, o jovem jornalista e escritor passeia de forma bastante passional, com a óptica do *flâneur*, pelas ruas de sua cidade, sem se cansar de ressaltar o caráter social desse espaço.

Para o autor, “[...] as ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião.” (RIO, 2012, p. 29) A rua é humana, carrega as marcas da sua criação na sua materialidade e transparece o suor dos homens que a criaram nos seus calçamentos. É com esse tom de paixão e glorificação à rua que ele percorrerá esse espaço, considerando “[...] a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante.” (RIO, 2012, p. 40)

É evidente nas palavras do autor o caráter instável e provocador do espaço da rua. Ela está ali para dar possibilidades a acontecimentos, para ser fluxo dos imprevisíveis, para abrigar desejos e relações sociais. “[...] A rua é a nossa própria existência. Nela se fazem negócios, nela se fala mal do próximo, nela mudam as ideias e as convicções, nela surgem as dores e os desgostos, nela sente o homem a maior emoção”. (RIO, 2012, p. 35) Antes mesmo de espaços estritamente funcionais, as ruas são experiência, encontro e troca. São espaços cheios de personalidade que nascem e morrem, que se transformam, que têm características específicas e que permitem a criação de tipos sociais – é o fulano da rua X, o ciclano da rua Y. As ruas imprimem suas marcas em seus atores, tornam-se sobrenome dos seus frequentadores, ditam seus hábitos e costumes.

Evocado por João do Rio, o *flâneur*, personagem criado por Charles Baudelaire no século XIX e analisado por Walter Benjamin nos anos 1930, é aquele que vaga pelas ruas a fim de contemplar a cidade. Para Rio (2012, p. 22),

flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população [...]; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência.

Em meio às transformações parisienses do Barão Haussmann, de 1853 a 1870, o *flâneur* vaga pela multidão em uma postura crítica à modernização das cidades e encontra nas passagens o lugar predileto dos transeuntes. É nessas galerias cobertas de vidro que atravessam blocos de casas e estabelecimentos comerciais, nesse intermédio entre o público e o privado, tal qual “um mundo em miniatura” (BENJAMIN, 2020, p. 39), que o *flâneur* se sente em casa.

O “botânico do asfalto”, assim como o caracterizava Benjamin, é o personagem principal do primeiro dos três momentos na história da

errância ressaltados por Paola Berenstein Jacques. Em *Elogio aos errantes* (2012), além das flanâncias – período correspondente à modernização da cidade de Paris do fim do século XIX e início do XX –, as deambulações e as derivas também são analisadas pela autora, sobretudo pelas suas diferentes críticas ao urbanismo moderno. No segundo momento, as deambulações dadaístas e surrealistas por lugares banais, de 1910 a 1930, traçam uma crítica às vanguardas modernas, mas também ao início das ideias urbanísticas difundidas pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciams); enquanto no terceiro, as derivas corresponderiam aos pensamentos urbanos dos situacionistas de 1950 a 1960, criticando diretamente os preceitos básicos dos Ciams e seus desdobramentos posteriores no movimento moderno.

Em comum, esses três períodos teriam a experiência errática como uma “possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade [...]”. (JACQUES, 2012, p. 19); uma iluminação histórica desses momentos de microrresistências que teriam desestabilizado o hegemônico e permitido desvios nos holofotes do “espetacular urbano”, nos ajudando a compreender as possibilidades de resistências no espaço da rua hoje.

Para Jacques (2007, p. 93), o espaço urbano teria passado por um processo de espetacularização que “parece estar diretamente relacionado a uma diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo”. A autora faz uma crítica aos projetos de “revitalização” que, baseados na construção de imagens e consensos urbanos, tenderiam a uma pacificação dos espaços à medida que os transformariam em cenário e em mercadoria para consumo. Em diálogo com Certeau (2014), afirma que podemos encontrar possibilidades de microrresistência à espetacularização urbana “no próprio uso cotidiano da cidade, em particular na experiência não planejada ou desviatória dos

espaços públicos, ou seja, nos seus usos conflituosos e dissensuais, nos usos cotidianos da cidade que contrariam os usos que foram planejados.” (JACQUES, 2010, p. 110)

Diante dessa tensão entre espetacularizações e microrresistências contemporâneas, Schvarsberg (2011) trabalhará com o que denomina “estado de rua”, como uma experiência subjetiva que só se torna possível a partir do contato entre o objeto e o sujeito. Esse estado pode estar presente constantemente na rua, mas também pode ser causado de maneira instantânea e singular pelas circunstâncias dadas, porém sempre dependente dessa relação intrínseca entre dimensões materiais e sensíveis que somente se realiza no encontro do sujeito com a rua. “A palavra ‘estado’ traz a ideia de condição provisória, impermanente, variável para a experiência da rua, que se desvincula, assim, também de possíveis determinações morfológicas, ainda que elas exerçam sua influência.” (SCHVARBERG, 2011, p. 123)

Ao mesmo tempo, o autor reforçará a sua compreensão de “estado de rua” a partir das articulações fundamentais entre o objeto e as práticas humanas que produzem experiências singulares, mostrando como tal expressão não poderia estar relacionada unicamente a uma morfologia espacial e exemplificando-a no modo de estabelecer o contato com o outro “[...] ou de ser atravessado por uma alteridade; pelos processos de ocupação do espaço, que implicam firmar, disputar ou ceder posição; ou como resultado das relações dinâmicas entre movimentos, usos e práticas de linguagem e comunicação.” (SCHVARBERG, 2011, p. 124)

A essas possibilidades de experiências singulares, Schvarsberg (2011, p. 88) associará a denominação “potência de rua,” “[...] uma multiplicidade tão volátil, camaleônica, movediça, que no momento em que se pensou tê-la interpretado, esta já mudou seu aspecto.” Tal expressão subjetiva da rua, ancorada por um anseio de potência ou uma capacidade e vontade de gerar experiências, se atrelada ao campo dos desejos do indivíduo, poderia ser relacionada, para

o autor, a um “devir-rua”; um devir que passa a ser “estado de rua” a partir da sua realização pelos praticantes do espaço, uma passagem da potência à ação. Para Schvarsberg (2011), essa potência instaurada na rua, produzindo, portanto, um “estado”, causaria obstáculos e possibilidades de resistência aos processos de transformação urbana espetacularizados, ditados pela racionalidade e pelo funcionalismo, fazendo coexistir um embate entre tais potências e as forças hegemônicas que também produzem a cidade. Afirma, ainda, que a exacerbação dessa experiência poderia ser exemplificada pela rua de pedestres, sem circulação de veículos, que, “[...] se aberta à apropriação por usos flexíveis, opacos e conflituosos, pode levar à instauração de um intenso estado de rua.” Contudo, ressalta que essa mesma rua, “[...] se planejada segundo um modelo inserido nas estratégias ditas de ‘revitalização,’ [pode] substituir o cotidiano pelo museu ao ar livre”. (SCHVARSBERG, 2011, p. 128)

Essa dicotomia entre experiência e espetacularização está constantemente presente nos projetos que envolvem o espaço da rua hoje. Por mais que prevaleça o anseio por uma “potência” que, de certo modo, recupere a paixão e glorificação à rua de outrora, as ações imbricadas entre poder público e privado e a atuação desmedida de determinadas empresas sobre o espaço urbano nos mostram que as possibilidades de instauração de um “estado” podem também estar submetidas à apropriação do mercado e do consumo. As ruas de pedestres, ou *open streets*, citadas por Schvarsberg, são uma das principais ações do urbanismo tático constantes na série de cinco publicações (2011 a 2015) organizada por Mike Lydon e Antony Garcia e intitulada *Urbanismo tático: ação a curto-prazo, mudança a longo-prazo*.

Os autores afirmam ser o objetivo das ruas abertas: providenciar temporariamente espaços seguros para andar a pé, de bicicleta, de *skate* e desenvolver atividades sociais; promover o desenvolvimento da economia local; e aumentar a atenção relativa aos efeitos negativos do automóvel na vida urbana. (LYDON; GARCIA, 2012, p. 11) A publicação cita como benefícios das ruas abertas a interação

social, a possibilidade de experimentar o espaço público de uma forma diferente e o desenvolvimento de um entendimento mais alargado da cidade, fazendo com que se construa uma consciência política maior que induza a lutar por melhorias permanentes nos espaços urbanos. Apresenta também alguns exemplos de casos considerados “bem-sucedidos” de *open streets*, como a Ciclovía em Bogotá, na Colômbia, inaugurada em 1974 e conhecida mundialmente por ser pioneira do movimento.[1]

Abrir as ruas, portanto, poderia ser compreendida como uma ação que viria de “baixo para cima”, contrária a um modelo hegemônico de produção de cidade e a um planejamento urbano em larga escala, reivindicando a participação da sociedade civil nas decisões e ações sobre a cidade e, assim, aproximando a população dos espaços públicos à medida que esses espaços são devolvidos para as “pessoas”, nos remetendo a um acúmulo de “boas intenções”. Contudo, tais práticas estão postas na cidade, fazem parte e são o reflexo de uma produção urbana contemporânea permeada por atores com interesses dissonantes que, quando alinhados às lógicas privadas, reafirmam a exclusão das diferenças e a instauração de consensos, dotando a cidade de práticas homogeneizadoras. Nada além da própria dialética da rua: entre a paixão e a apropriação; entre a resistência e a espetacularização.

Rafaela Lino Izeli

verbetes correlatos

*astúcia; deriva; desvio; espetacularização; experiência;
imaginação; prática; profanação; rua; tática.*

[1] Além da iniciativa na cidade colombiana, podemos citar a reforma da Times Square, iniciada em 2009, o programa San Francisco's Sunday Streets (Ruas de Domingo de São Francisco), implantado em 2008 nos Estados Unidos, e a Paulista Aberta, inaugurada em 2015 em São Paulo.



Evocando o relato feito por Claude Lévi-Strauss acerca da São Paulo da década de 1930, Caetano Veloso descreve, na letra da música “Fora de ordem” (1991), como no Brasil urbano do final do século XX a desigualdade social e a violência urbana imbricam-se aos espaços de nossas cidades:

Vapor barato
Um mero serviçal
Do narcotráfico
Foi encontrado na ruína
De uma escola em construção
Aqui tudo parece
Que era ainda construção
E já é ruína
Tudo é menino, menina
No olho da rua
O asfalto, a ponte, o viaduto
Ganindo pra lua
Nada continua

A ruína – cenário do crime subentendido na letra da música devido ao seu vestígio final mencionado por Caetano – não se parece em nada com as ruínas de edifícios e sítios históricos e patrimonializados; não é, nem de longe, a ruína clássica de cidades com Roma ou Atenas, ou mesmo Cidade do México – onde monumentos históricos coexistem às dinâmicas urbanas contemporâneas e são objetos de interesse econômico e de uma noção mais ortodoxa da manutenção de símbolos da história da cidade. A ruína de “Fora de ordem”, de uma escola que sequer teve sua construção concluída, expressa[1] um tipo de arruinamento muito característico do nosso próprio tempo e espaço e das dinâmicas políticas de produção de cidades da atualidade.

A ruína do que nem chegou precisamente a existir como espaço completamente construído nos termos necessários à sua pretensa função é, especialmente nas cidades do chamado Sul Global, um vestígio muito próprio de um projeto político e urbano em curso, em que a incompletude, o abandono e a decadência – o fazer ruir – dos espaços não são consequências de um relapso governamental ou administrativo, mas motivos constitutivos desse projeto. Delineamos, nesse ponto, um primeiro entendimento acerca de “ruína”.

[1] Escolhemos aqui o termo “expressa” de acordo com o comentário feito por Walter Benjamin sobre a relação entre materialidade urbana e economia ao criticar Karl Marx no caderno “Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de futuro, Nilismo antropológico, Jung”, de *Passagens*: “[...] A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa ‘condicioná-lo’ do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação.” (BENJAMIN, 2006, p. 437)

Afastamo-nos, portanto, e por um lado, da alegoria da ruína canônica da cidade moderna, a ruína simmeliana. Para Georg Simmel, a ruína é uma totalidade entre espírito (cultura) e natureza, está sempre envolta de um “encanto metafísico-estético” (FORTUNA, 2014, p. 241) e, portanto, nunca pode ser resultado da ação humana. Na ruína, “o desmoronamento (natural) do edificado equivale a sua *rendição* perante a indomável força da natureza”. (FORTUNA, 2014, p. 240, grifo nosso)

Entretanto, nos mantemos ainda próximos da ruína definida pelo autor alemão no sentido de tê-la como uma imagem de pensamento que rompe com a dualidade natureza-cultura. Anna Tsing (2015, p. 152, tradução nossa), antropóloga norte-americana, ao estudar florestas desativadas de produção e extração de madeira – florestas criadas e depois abandonadas pelo homem –, observa que “paisagens são ativas”, e não somente “cenário para a ação histórica”, uma vez que outros elementos vivos continuam a coexistir no ambiente que deixou de interessar ao homem. Ademais, Tsing extrapola o entendimento de Simmel sobre a ruína enquanto uma totalidade estética e metafísica surgida pela retomada do feito humano pela natureza, pois entende que a natureza, ao desenvolver-se junto às ruínas humanas, é também sujeito da história. Nesse sentido, pensamos junto a Tsing: a ruína é um espaço vivo, que nos lembra de outros agentes e de uma história que não é vivida somente pelos homens, não sendo simples sinônimo de abandono e esquecimento.

A alegoria simmeliana ainda reverbera numa apreensão das ruínas urbanas da contemporaneidade, uma vez que descreve a ruína como “a forma presente da vida passada”. (SIMMEL, 1998, p. 143) Entendemos, nesse sentido, que a ruína espacializa temporalidades; expressa um “tempo entre”, em que passado e presente, e mais exatamente – no caso de ruínas como a escola de “Fora de ordem”, em que a construção é incompleta – futuro do passado e presente, conectam-se. A ruína urbana revela, dessa maneira, futuros possíveis que ficaram recalcados no passado,

ruína

rastros de futuros abandonados, que, no entanto, uma vez reativados podem iluminar caminhos diferentes daqueles que estão previstos na ponta final do vetor linear historicista, ou da ventania do progresso moderno que nos empurra para a frente, na famosa leitura de Benjamin do quadro de Paul Klee. (WISNIK, 2022)

Pois, como escreveu Lévi-Strauss (1996, p. 103), a cidade “cresce permanentemente em altura pela acumulação de seus próprios escombros que sustentam as construções novas”.

Entendemos, por fim, a ruína como constituinte de um projeto político urbano atual, que circunscreve a história, ou histórias, e que deixa antever outros futuros – futuros recalcados no passado. A ruína, então, abriga distintas temporalidades e, ademais, outros movimentos a favor da vida – desde pessoas que são consideradas marginais à sociedade até seres diferentes do humano. Se, por um lado, o “anjo da história” de Walter Benjamin nos mostra que progredir é fazer ruir, por outro, Anna Tsing e Manoel de Barros nos lembram que é na ruína que se abrigam o abandono, a invisibilidade e o esquecimento:

Um monge descabelado me disse no caminho: ‘Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruínas é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para salvar a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas; como um lírio pode nascer de um monturo. E o monge se calou descabelado. (BARROS, 2010, p. 385)

P.s.: cabe-nos ainda refletir a quem e a qual lógica a palavra “ruína” serve, perguntar-nos quem a enuncia e por qual motivo a escolhe,[2] pois, ao observar o cotidiano das cidades, notamos que recorrentemente a consequência de um projeto político de arruinamento urbano é a ocupação e vivência dos espaços abandonados por pessoas que também estão à margem dos interesses dos produtores de cidade.

Ana Luiza Silva Freire

verbetes correlatos

arquivo; labirinto; limiar; memória; patrimonialização.

[2] Agradeço à professora Mariana Cavalcanti por tal apontamento, feito no *workshop* “What does it mean to repair a city?”, dentro do seminário *Reparative Urbanism: Informality, Infrastructural Repurposing, and Collective Life in the Wake of the Pandemic*, promovido pela Universidade de Manchester em 17 de fevereiro de 2022 via aplicativo Zoom.

sui *êito*

Entregar-me ao que não entendo. (LISPECTOR, 2020, p. 16)

Deparamo-nos hoje com cidades cada vez mais dominadas por processos de homogeneização, que estão diretamente relacionados às demandas do capital, ainda que discursos de bem-estar social, vinculados a conceitos como o de requalificação e revitalização, emprestem uma roupagem humanitária aos movimentos de gentrificação e espetacularização dos espaços na cidade. Transformações urbanas têm direcionamento de classe e tipo de uso do espaço público, muitas vezes excluindo da prática urbana os que não são de interesse do Estado/capital. Modelizam-se o espaço urbano, o modo de vida em sociedade, a cultura sem considerar que a cidade é um corpo vivo, plural e em movimento, constituída por nós e, simultaneamente, nos constituindo. Porém, sempre há brechas, aberturas, rachaduras nessa lógica homogeneizante, e muito inspirado no pensamento de Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p. 28),

o Laboratório Urbano tem buscado seguir essas linhas de fuga, buscado “uma alegria e um entusiasmo que podem sustentar sociabilidades rebeldes e alimentar ações espontâneas, permitindo a descoberta de escapes das regras que conduzem, rotineiramente, a vida coletiva”.

Como grandes máquinas de produção de subjetividades, para dizer com Guattari, referindo Lewis Mumford, o Laboratório vem pensando as cidades, e é em torno dessa produção que faremos este verbete. Sujeito como efeito de práticas, sentido provisório, sentido em falta, ser-de-“não-ente” (LACAN, 1998, p. 816),[1] trataremos aqui de um pequeníssimo caleidoscópio de fragmentos dos aparecimentos dessa palavra na produção do grupo.

Segundo Pasqualino Magnavita (2012, p. 207):

Além dos saberes (conhecimentos, informações) que as cidades abrigam, em Conexão com outras cidades, enquanto rede de cidades, todas pressupõem relações de poderes que nelas se exercem, e isso, enquanto o ‘Fora’ que se Dobra no ‘Dentro’ através dos processos de subjetivação, os quais constroem as subjetividades individuais e/ou coletivas dos cidadãos (‘mentes’, ‘território existenciais’), configurando, assim, seus comportamentos corporais, atitudes e decisões éticas (visão de mundo).

Neste lugar, inacabado entre as interferências internas e externas, é que se inventa uma experiência humana singular. Entende-se que a subjetividade é um devir e está aberta às interferências, se constituindo no momento presente e em devir-outros, não dicotômicos, mas *entre* o dentro e o fora, a dobra e a redobra, algo diverso, heterogêneo e complexo em suas conexões. Assim, pensa-se o sujeito, esse lugar *entre*, que a psicanálise lacaniana dirá faltante,

[1] Lacan utiliza essa expressão para referir a forma como o eu advém como sujeito. A expressão contém uma “dupla aporia de uma subsistência verdadeira, que se abole por seu saber, e de um discurso em que é a morte que sustenta a existência”. (LACAN, 1998, p. 816)

o -I, aquele que escapa ao dizer-se, pois é “não sou”, o sujeito não responde desde o lugar “eu”.

As noções de sujeito estiveram e estão presentes nas pesquisas do Laboratório Urbano sob diversas perspectivas e são provenientes de entendimentos de diferentes áreas – como a sociologia, antropologia, psicanálise, psicologia, urbanismo, arquitetura –, muitas vezes tensionando como a concepção de sujeito, nem sempre visibilizada, é determinante de práticas, métodos, propostas de intervenção e que sujeitos também são produzidos como efeito delas. Na sequência, montamos nosso caleidoscópio de fragmentos em que o conceito de sujeito aparece nas publicações do grupo.

[FRAGMENTO 1]

As impressões de sensação são apenas a origem do espírito; as impressões de reflexão são a qualificação do espírito, são o efeito dos princípios no espírito. O ponto de vista da origem, segundo o qual toda idéia deriva de uma impressão preexistente e a representa, não tem certamente a importância que se pretendeu atribuir-lhe: ele somente dá ao espírito uma origem simples, evita que as idéias tenham que representar coisas, coisas com as quais se compreenderia mal a semelhança das idéias. A verdadeira importância está do lado das impressões de reflexão, porque elas qualificam o espírito como um sujeito. A essência e o destino do empirismo não estão ligados ao átomo, mas à associação. Essencialmente, o empirismo não coloca o problema de uma origem do espírito, mas o problema de uma constituição do sujeito. Além disso, ele considera essa constituição no espírito como o efeito de princípios transcendentais, não como o produto de uma gênese. [...] O espírito não é sujeito, ele está sujeito. E quando, sob o efeito dos princípios, o sujeito se constitui no espírito, este, ao mesmo tempo, apreende a si como um Eu, porque é qualificado. Mas, justamente, se o sujeito se constitui apenas na coleção de idéias,

como pode a própria coleção de idéias apreender a si mesma como um eu, como pode ela, sob o efeito dos mesmos princípios, dizer 'eu'? Não se compreende como se pode passar das tendências ao eu, do sujeito ao eu. Como, no limite, podem o sujeito e o espírito deixar de ser apenas um no eu? Ao mesmo tempo, o eu deve ser coleção de idéias e tendência, espírito e sujeito. Ele é síntese, mas incompreensível, e, sem conciliá-las, reúne em sua noção a origem e a qualificação. (DELEUZE, 1953 apud DELEUZE, 2001, p. 15)

[FRAGMENTO 2]

Sendo a Cidade uma obra de arte, um bloco de sensações, outro eixo 'metodológico' a ser evidenciado seria o Corpo e seus sentidos, mas também, um corpo afetivo, desejante (desejo não como falta, mas enquanto criação, um Corpo sem órgãos). Corpo não apenas como comportamento normativo, mas de movimentos, gestos, posturas capazes de afetar o espaço urbano com atitudes singulares, criativas, práticas dissensuais e que permitem novas percepções e afetividades urbanas, e isso, enquanto 'Figuras Estéticas.' (MAGNAVITA, 2012, p. 209)

[FRAGMENTO 3]

Através das noções de despesa, simulacro e esgotamento, o sujeito foi recolocado no centro das escritas experimentais de Klossowski, Benjamin e Bataille, os quais exerceram a escrita não apenas literária, mas teórica, configurando um campo de indiscernibilidade entre as duas: Klossowski, um monomaniaco como ele se definiu, com seu jogo de similitudes e simulacros, encarnados principalmente na trilogia sobre Roberte (personagem/esposa); Benjamin, que entre a teoria e o 'memorialismo' desenvolve uma intensa crítica social reelaborando o lugar do sujeito; Georges Bataille, que desenvolveu uma intensa crítica das sociedades – entre as

sujeito

duas guerras mundiais – voltadas para a produção e consumo de mercadorias, sob um Estado totalitário e enquadramento dos comportamentos derivados da equivalência das mercadorias. (DRUMMOND, 2015b, p. 97)

[FRAGMENTO 4]

Afinal, o corpo, ao aglutinar impulsos vitais e normas sociais, constitui-se numa concreta demonstração da conquista ou da ausência de direitos. A sua autonomia, liberdade de movimento e plena realização informam sobre a afirmação do sujeito social, aqui considerado como sujeito corporificado (Ribeiro, 2000) – presente, soberano e ativo. A anulação do sujeito corporificado acontece, no atual período histórico, pela radicalização das desigualdades sociais, que atingem o patamar da exclusão e do extermínio, e mediante a camada de abstração que alavanca o corpo-produto e, como propôs Milton Santos (1987), o consumidor mais-que-perfeito. (RIBEIRO, 2007, p. 108)

[FRAGMENTO 5]

Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – o ritual é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente. (LISPECTOR, 2020, p. 114)

[FRAGMENTO 6]

[...] ao desafiar controles da experiência urbana e a burocratização da existência, alcança o direito à definição de sua forma de aparecer e acontecer [...] esse sujeito transforma-se em acontecimento,

onde e quando são esperados o seu silêncio e o apagamento de sua individualidade. O sujeito corporificado tomaria, portanto, o teatro da vida nas suas mãos, opondo-se à sua desmaterialização em papéis repetitivos, em imagens interativas e em modelos de cidade (e de urbanidade) que o excluem. (RIBEIRO, 2011 apud ROCHA, 2013, p. 207)

[FRAGMENTO 7]

[...] em sua História da Sexualidade, Foucault configura o 'Dentro' como 'Dobra' do 'Fora', ou seja, outra variável: a Subjetividade. Estabelecendo, assim, uma importante tríade conceitual: Saber/ Poder/Subjetivação, tripé que se conecta com o conceito Experiência. Para Foucault, três elementos são necessários de toda experiência: '[...] um jogo de verdade, relações de poder, formas de relação consigo mesmo e com os outros.' (DE CASTRO, 2004, p. 162). Ou seja, jogo de verdade enquanto saberes (conhecimentos), exercícios de poderes e relações subjetivas, enquanto processos de subjetivação individual e/ou coletiva. (MAGNAVITA, 2012, p. 206)

[FRAGMENTO 8]

[...] retomemos um ponto precioso das reflexões foucaultianas acerca do sujeito e sua indicação de que talvez (seria o recalcado espectro kantiano que ainda nos assombrava?) não nos seja permitido pensar qualquer experiência que seja sem colocar sobre fogo cerrado o estatuto do sujeito e sua função fundadora, do contrário estaríamos sempre no espaço viciado da filosofia do sujeito. Nos termos evocados por Foucault será preciso, com a proveitosa leitura de Nietzsche, Blanchot, Bataille, submeter a questão do sujeito a uma experiência que 'chegaria a sua destruição real, a sua dissociação, a sua explosão, o seu retorno como qualquer outra coisa' (DRUMMOND, 2012, p. 216)

[FRAGMENTO 9]

O pensamento de um sujeito que coloque em risco sua própria identidade através de uma experiência crucial e instauradora de-semboca, no tortuoso percurso da escrita foucaultiana, no estudo da história da ciência e na diferenciação entre ‘saber e conhecimento’. (DRUMMOND, 2012, p. 216)

[FRAGMENTO 10]

Embora próximos, os procedimentos das duas experiências [experiência interior e experiência mística] se diferenciam, pois se o apagamento do ser no misticismo se completa num estado de transcendência (encontro com a deidade), em Bataille, o exercício da vertigem se esgota nela mesmo, sendo a nadificação o lugar da imanência absoluta. Nas experiências limites da morte, da loucura ou do erotismo, o sujeito vai até ao próprio desconhecimento e daí a uma nudez sem par, à visão do falso fundo que o constitui, à noite profunda e tenebrosa, a uma perda de si que lhe deslumbra o esgotamento. Perda e doação, sem nenhuma reserva ou economia, que promovam a gestão da dissipação energética. A ameaça da dissolução total paira sobre o gesto sem apresentar saída ou ímpeto produtivo e de aproveitamento daquilo que se esvai em si mesmo, sem resto. (DRUMMOND, 2012, p. 217)

[FRAGMENTO 11]

E o sujeito não só espera, como também se conserva a si mesmo; isso quer dizer que ele reage à totalidade das partes do dado, seja por instinto, seja por invenção. Também aí, o fato é que o dado nunca reúne em um todo seus elementos separados. Em suma, crendo e inventando, fazemos do próprio dado uma Natureza. Eis aí onde

a filosofia de Hume encontra seu ponto último: essa Natureza é conforme ao Ser; a natureza humana é conforme à Natureza, mas em que sentido? No dado, estabelecemos relações, formamos totalidades. Estas não dependem do dado, mas de princípios que conhecemos; são puramente funcionais. E essas funções concordam com os poderes ocultos dos quais o dado depende e que nós não conhecemos. [...] O que fazemos tem seus princípios; e o Ser só pode ser apreendido como objeto de uma relação sintética com os próprios princípios daquilo que fazemos. (DELEUZE, 1953 apud DELEUZE, 2001, p. 128)

[FRAGMENTO 12]

No decorrer de nossos estudos e experiências metodológicas, chegamos ao debate sobre subjetividade pelo entendimento da sua impertinência como categoria ou noção associada ao indivíduo-autor, e seguimos o rumo de uma lógica inversa, que pensa o sujeito a partir da experiência e não anterior ou isolado dela, como protagonista de uma subjetividade formulada em foro íntimo – em primeira pessoa. Embora estivesse claro entre nós que a subjetividade não é uma essência humana de algum sujeito des-substancializado, mas uma experiência constituída por processos de subjetivação (GUATTARI; ROLNIK, 1986), restava ainda enfocar mais diretamente o dismantelamento do sentido autoral nesse processo e suas consequências aos debates de modos de apreensão da cidade. (BRITTO, 2015, p. 50)

[FRAGMENTO 13]

Após as primeiras falas sobre os processos de ‘recepção’, surge o conceito de ‘outro’, o que desloca o tema da narrativa para uma tentativa de mapear as formas constitutivas do ‘outro’

sujeito

em nossa contemporaneidade imediata, mas sem perder seu desenvolvimento histórico: desde uma imagem pacificada e dócil até a negação absoluta do diálogo, da negociação até um espelhamento consensualizado (melodrama do mesmo. (DRUMMOND, 2015b, p. 136)

[FRAGMENTO 14]

Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. (LISPECTOR, 2020, p. 16)

Eloisa Marçola

Janaina Bechler

verbetes correlatos

*caleidoscópio; corpografia; dobra; experiência;
fragmento; gagueira; memória.*

tát/ tica

Em suma, a tática é a arte do fraco. (CERTEAU, 2014, p. 95)

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (2014) define a “tática” como a ação calculada determinada pela ausência de um próprio. “Próprio”, para o autor, seria o sujeito de poder e de querer que pode ser isolado. Características primordiais da “estratégia” – par oposto da “tática” –, a distinção de um próprio e a manipulação das relações de forças permitem que um lugar seja circunscrito para que se possa gerir ou controlar as ameaças exteriores. O próprio permite capitalizar as vantagens conquistadas e preparar estrategicamente expansões futuras. “É uma vitória do lugar sobre o tempo [...] um domínio dos lugares sobre a vista” (CERTEAU, 2014, p. 94), a partir de uma visão panóptica que observa, mede e controla as forças estranhas.

A definição de “estratégia” nos ajuda a compreender que a tática não é senão o lugar do outro. Ela não somente é a ausência de um

próprio como também joga com o terreno e com as leis que lhe são impostas, não permitindo que nenhuma ação externa lhe forneça autonomia. Isso significa que a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como diz Von Bullow, a quem Certeau recorre. Ela não se mantém numa posição recuada, privilegiada, de vigília e de controle, sem almejar espremer o adversário numa condição totalizante, visível e objetivável a ponto de isolá-lo pelas relações de forças que lhe circunscrevem. “Ela opera golpe por golpe, lance por lance”. (CERTEAU, 2014, p. 94-95)

Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela *ausência de poder*, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. (CERTEAU, 2014, p. 95, grifo do autor)

É importante diferenciar aqui a definição de lugar em contraposição ao espaço para Certeau. “Lugar” é a ordem, em que impera a lei do “próprio”, uma configuração instantânea de posições que indicam estabilidade de objetos colocados lado a lado. O espaço é o movimento, o cruzamento de operações que funcionam ou por programas conflituais ou por proximidades contratuais. “Em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2014, p. 184), em que as práticas, que não têm univocidade nem estabilidade, transformam as linhas geométricas e rígidas das regras impostas.

Para o autor, muitas práticas cotidianas, como falar, ler, fazer compras, assistir a televisão etc., são “táticas desviacionistas” ou, ainda, o que ele chama de “performances operacionais”, tipos de ações ou usos que produzem sem capitalizar. Certeau enfatiza que as táticas metaforizam a ordem dominante pelo interior do sistema, fazendo-o funcionar sob outro registro, mas sem deixá-lo. O que Certeau chama de “táticas desviacionistas” – as ações que aproveitaram as falhas, as ocasiões, colocam-se em posições inesperadas, criam surpresas e permitem astúcias – Paola Berenstein Jacques (2014) denomina de “táticas profanatórias”.

Profanar, em diálogo com Agamben (2007), seria tirar os espaços públicos da esfera do sagrado e restituí-los ao uso livre dos homens comuns. Jacques (2014), portanto, mobiliza as táticas profanatórias para criticar os espaços espetacularizados, midiaticizados e pacificados, os quais o planejamento urbano hegemônico e estratégico – dos cálculos objetivos e das forças de poder – transforma em cenários homogeneizados, desencarnados e destituídos de dissenso. A autora atribui aos praticantes ordinários da cidade a possibilidade de reconhecerem os espaços através de seus passos e seus jogos, desestabilizando a ordem estratégica dominante, inventando outras possibilidades de usos e nos mostrando apropriações que escampam às rígidas disciplinas urbanísticas.

Para Jacques, essas táticas de microrresistências cotidianas são facilmente encontradas nas zonas opacas periféricas das cidades – espaços abertos “do aproximativo e da criatividade” (SANTOS, 2006) onde vivem os homens lentos, em contraposição aos espaços luminosos, espetacularizados e racionalizados. A autora aproxima as “táticas desviacionistas” de Certeau (2014) à “flexibilidade tropical” de Milton Santos (2006), que seriam formas de adaptação e invenção dos homens lentos, principalmente relacionadas ao trabalho informal, subvertendo e manipulando a lógica dominante a fim de garantir a própria sobrevivência na cidade.

Seriam, portanto, duas formas de existência que coexistiriam nas cidades, em um incessante jogo de fricção e de disputa em que as práticas “[...] costumam, com fios tênues e tentativos, fraturas e feridas produzidas pela ação dominante. Uma costura que possibilitaria a corporificação de racionalidades alternativas.” (RIBEIRO, 2010, p. 30) Longe de se colocar em lugares distintos e apartados, táticas e estratégias estariam a todo tempo em relação. Os praticantes da cidade, através das experiências cotidianas, atualizariam os projetos urbanísticos e, em uma relação inversa, o próprio projeto urbano tomaria de empréstimo a “arte do fraco” para transformá-la em produto.

A dissertação de Bárbara dos Santos (2018), *Tática e estratégia em disputa: o caminhar na cidade como tendência de consumo*, mostra-nos claramente esse imbricamento de forças, em que o caminhar ordinário se torna produto e tendência de mercado. “Urbanismo tático” é a ferramenta impulsora que, disseminada como uma potente alternativa ao planejamento urbano moderno hegemônico por aqueles que acreditam em um contexto de crise do Estado, incentiva propostas de ativação de espaços degradados, promoção de locais atraentes para permanência e reapropriação do espaço público através da participação da sociedade civil. Realizadas coletivamente de “baixo para cima” por indivíduos interessados em transformar os espaços públicos da cidade, as ações táticas, efêmeras e de curto prazo, dependendo do seu impacto, comoveriam o poder público a torná-las permanentes. (SANTOS, 2018)

A série de cinco publicações organizadas por Mike Lydon e Antony Garcia (de 2011 a 2015) intitulada *Urbanismo tático: ação a curto prazo, mudança a longo prazo*, que constituiu um importante meio de difusão do termo, apresenta o urbanismo tático como: “uma abordagem voluntária e gradual para instigar a mudança”; “um processo de criação de ideias para os desafios do planejamento à escala local”; “um compromisso de curto prazo e de expectativas realistas”; “uma atividade de baixo risco com a possibilidade de gerar recompensas elevadas”; “e o desenvolvimento de capital social entre cidadãos e a construção de capacidade institucional entre as organizações públicas, privadas, não lucrativas e ONG’s e os seus membros”. (LYDON; GARCIA, 2011, p. 1-2)

Junto aos discursos de desvalorização do Estado, à falência da gestão pública e à ineficiência dos modelos estratégicos de planejamento urbano, e fazendo uma referência direta à “tática” de Certeau (2014) como o lugar do fraco, do oportuno, da ocasião e da astúcia, o urbanismo tático procuraria difundir e consolidar uma lógica do “faça você mesmo” como forma de enganar a população a atuar diretamente sobre o espaço da cidade. Aparentemente

repleto de boas intenções, o que é implementado, de fato, é uma série de guias e manuais que transformam as ações em modelos homogeneizados a serem replicados, além de estabelecer a iniciativa privada como principal agenciadora e apoiadora das organizações e coletivos que encabeçam as intervenções.

A tática, portanto, transforma-se em estratégia, e a potência da ação oportuna e da improvisação do praticante da cidade é apropriada pelas lógicas de mercado, tornando-se não mais uma possibilidade de tensionamento da ordem dominante, mas a própria contribuinte para a pacificação e homogeneização das intervenções urbanas. Contudo, isso não significa afirmar que a tática (ou as práticas ordinárias) esteja em vias de se extinguir. É importante lembrar, junto a Certeau, que o próprio consumidor não é alienado e que as ações táticas operam dentro do sistema, aproveitando a ocasião, em um movimento de caça, para provocar um desvio e estabelecer uma nova ordem. Na prática cotidiana, as relações são contínuas e as forças sempre estarão em constante disputa.

Rafaela Lino Izeli

verbetes correlatos

astúcia; cotidiano; desvio; jogo; prática; profanação; rua.

tática

uto *pia*

Utopia pode ser apresentada como uma palavra mutante.

Nasce país insular, nome próprio e obra literária fundadora de gênero. É uma invenção moderna e ocidental. Amálgama de *ou-*/*eu-* + *-topia*, utopia é um neologismo paradoxal. Jogo de negação, anuncia o estratagema de seu criador, Thomas More, e sua escritura oblíqua.

Utopia. Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia. Este é o título original completo da obra literária de Thomas More na qual pela primeira vez, em 1516, foi registrada a palavra “utopia”. Pouco mais de 500 anos depois, ainda paira uma grande dúvida sobre a precisão de seu significado, sobretudo pela ambiguidade do prefixo. Para alguns autores, seria *ou-*, que tem sentido de negação, ou seja, seria *outopos*, não/nenhum lugar, enquanto outros consideram o prefixo como *eu-*, que tem sentido positivo, significando *eutopos*, bom lugar. Outros autores ainda consideram as duas possibilidades, uma junção dos dois prefixos, ampliando a significação e reforçando

sua característica paradoxal, afinada ao espírito irônico da obra.

A ironia transborda ao percebermos a multiplicação dos neologismos e a construção astuta de More através da técnica nomeada *ductos obliquus* (STRAUSS, 1979 apud ABENSOUR, 2000), que, entre outros procedimentos, explora a contradição e as entrelinhas – tática desviante plena do desejo de liberdade que provoca o leitor pensante e escapa (ou almeja escapar) da censura.

Utopia (lugar nenhum) traz a narração de Rafael Hitlodeu (palavrório vão) sobre um país insular criado por Utopus (aquele que não tem lugar) através da ruptura do istmo que ligava a península ao continente, dando origem ao território nomeado Utopia (não lugar), que abriga os alaopolitas (cidadãos sem cidade) e tem como capital Amaurota (capital invisível ou vazia), governada por Ademe (príncipe sem povo) e cortada pelo Rio Anidra (rio vazio/sem água). Uma inegável convenção irônica, como aponta Prévost (2015).

O jogo de palavras humanista com o nome ‘Utopia’ é um modo humorístico de desconstruir aquilo que o nome designa, ‘não lugar’. Mas é do mesmo modo uma maneira de apresentar a força de ação da Utopia, enquanto esquema de imaginação transcendental produzindo (e não reproduzindo) todas as imagens e figuras possíveis da liberdade em sua infinidade.[1] (MARIN, 2001, p. 23, tradução nossa)

De nome próprio, como registrado em 1551 pela primeira vez, como indica o *Oxford English Dictionary*, citado por Rabelais (2009) em *Pantagruel* (publicado originalmente em 1532) e indicado como república moderna por Sansovino (1557), torna-se substantivo comum.

[1] “Ce jeu de lettres humaniste avec le nom ‘Utopia’ est une façon humoristique de déconstruire ce que le nom désigne, un ‘nulle part’. Mais c’est aussi une manière de présenter la force d’action de Utopia, autant que schéma de l’imagination transcendente produisant (et non pas reproduisant) toutes les images et figures possibles de la liberté dans son infinité”.

Como tal, adentrando o século XVII, a palavra passa a ganhar os significados de: “qualquer região, país ou localidade imaginária”, “esquema social ideal irrealizável”, “tratado político”, “viagem imaginária”, e passa a ser associada não apenas ao gênero literário que lhe deu origem, mas a expressões literárias várias, como ensaios, poesias, romances e ainda peças teatrais, projetos de governo, projetos de cidades ideais etc. As utopias[2] são, então, atravessadas por esse tempo, abrigando discursos feministas, científicos, tecnológicos e nostálgicos.

No século XVIII, como aponta Trousson (1979), a utopia passa a ser inscrita no tempo da história através dos manifestos, mais uma dimensão da utopia. Há a abertura progressiva do significado e a generalização da palavra, como nota-se nos registros dos dicionários. *Dictionnaire universel françois et latin* (1732, tradução nossa): “a palavra se refere, algumas vezes, figurativamente a um país imaginário como, por exemplo, A República de Platão”; *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762, tradução nossa): “diz-se algumas vezes de maneira figurada do plano de um governo imaginário”, “região que não existe em lugar nenhum”.

Louis-Sébastien Mercier, instaurando as viagens temporais em sua obra *L'an deux mille quatre cent quarante* (1771), inaugura a “ucronia” (*avant-la-lettre*). O século XVIII parece reforçar o duplo movimento das utopias: de enfrentamento e reação direta ao vivido inscrita em seu tempo, e o desvio, através de espaços-tempos deslocados, sobretudo extraterrenos e futuros.

A agitação revolucionária do fim do século XVIII alimenta as criações de utopias e suas definições abrem-se cada vez mais. Utopia é, então, tomada como objetivo, como protesto radical de discurso

[2] Aqui adotamos “utopias” (palavra no plural) entendendo que estamos acompanhando o processo de abertura e polissemia da palavra. A manutenção da palavra no singular e a tentativa de construção ou apontamento de um significado seriam extremamente redutoras e mesmo limitadoras.

racional contra a dominação política e eclesiástica. As representações utópicas multiplicam-se e alimentam a criatividade e a imaginação social.

A entrada do século XIX é marcada por rupturas. O forte caráter contestatório nas obras desse período traz o abandono do caráter fixista, a associação estreita com a ideia de progresso e a forte crítica às utopias abstratas pelas então nascentes “antiutopias”. Os significados da palavra se multiplicam, assim como os empregos da palavra “utopia” após as revoluções liberais e as revoluções sociais. Utopia, de acordo com Certeau (1979), torna-se, então, uma forma de pensar. A carga pejorativa assombra seus usos e significados: irreal, ficcional e irrealizável tornam-se seus sinônimos.

No fim do século XIX e entrada do século XX, utopia torna-se nome comum, distante de toda sua origem moreliana: crítica, irônica e bem-humorada. As teorias associadas às utopias começam a se tornar modelos em reação ao período industrial, à ordem industrial em implantação, sobretudo no contexto europeu. Utopia, então, torna-se oposição a outros termos, e as variantes “utópico” e “utopista” entram no vocabulário, sobretudo através e em reação às teorias sociais. Ao mesmo tempo, há um impulso pela materialização das utopias, gerando experimentações sociais com a construção de comunidades isoladas, ações que alimentaram discussões e incompreensões sobre as utopias. Houve então digressões e associações das utopias a temas, expressões e ações muito distintas. Cidades jesuítas, icárias, *kibutz*, comunidades *hippies*, comunidades anarquistas... foram experimentações e materializações consideradas como utopias, refletindo o período confuso e conturbado.

Os movimentos políticos e intelectuais do século XX ressoaram fortemente: comunismo, fascismo, feminismo, movimentos raciais, sexuais etc. tiveram suas manifestações ampliadas em diversas formas de utopias. A primeira metade do século XX foi um período intenso de trocas. Enquanto ocorria uma renovação dos escritos utópicos – que a partir da Primeira Grande Guerra foram tomados

por um grande pessimismo e nomeados de “distopias” –, as utopias passaram a apresentar figuras de resistência e, com o avançar do tempo, uma abordagem dialética entre visões positivas e negativas foi sendo estabelecida. (SARGENT, 2000; TROUSSON, 1979) Abrindo-se entre o melhor e o pior o arco do possível, as utopias convertiam a antecipação em aviso lúcido, desconstruindo as ilusões do progresso (SCHAER, 2000) de uma sociedade livre e da própria ideia de sociedade. Essa dialética gerou uma interessante intensificação de novas criações que respondiam e dialogavam entre si, o que reforçou o que George Orwell (1989) chamava de “encadeamento das utopias”.

Foi no século XX que as utopias e suas expressões se tornaram centro de uma crítica radical ao totalitarismo do sistema e à própria utopia, por isso chamada por vários autores de “contrautopia”. (PESSIN, 2001; SARGENT, 2000) Nesse período de transformação radical e das microrrevoluções com a luta pela fundação de uma sociedade livre, as teorizações e as ideias foram deixadas de lado para a conversão da utopia em ideologia. Essa conversão foi considerada por Ricoeur (1997) e Trousson (1999) como o anunciado “fim da utopia” de Marcuse (1968).

Na segunda metade do século XX, as utopias se engajaram em uma nova via. Sua forte presença nos movimentos de vanguarda (culturais e artísticos) e nas teorias sociais e políticas contrastou com a dispersa produção literária. Mas justamente nesse mesmo período houve uma notável proliferação das utopias e de suas expressões nos campos da arte. O espírito utópico, no sentido de Bloch (2006), fortaleceu-se através de inventiva e ampla produção utópica, evidenciando sua própria negatividade como crítica à operacionalidade e transformação da utopia em modelo.

A utopia passou a ter expressões plurais, móveis, libidinosas e efervescentes, o corpo individual e suas expressões passaram a ser valorizados, libertados e libertários: vemos *happenings*, manifesta-

ções, acontecimentos efêmeros, expressões aleatórias, arquiteturas móveis, instantâneas, quebrando com o racionalismo que tanto marcava as criações anteriores ligadas à utopia. (CERTEAU, 1979, p. 233) Guerras e revoluções levaram a interpretações que condenavam a modernidade como a grande utopia do século passado. (BACZKÖ, 2000)

No último século, aos poucos, o “reino da utopia” extrapolou o respectivo gênero literário conforme foi sendo identificada a “complexidade do fenômeno utópico”. (BACZKÖ, 2000) As abordagens de utopia até então, em toda sua trajetória, só acentuaram a dispersão e o alargamento da noção. Produziu-se, assim, um metadiscorso sobre as utopias no qual a antiga oposição utopia *versus* não utopia já não mais caracterizava apenas certas obras/textos, mas sim atitudes e movimentos coletivos e correntes de ideias. Utopia passou a ter várias expressões e a ser definida como viagem imaginária, forma literária, plano filosófico, projeto político, projeto pedagógico e plano urbanístico e arquitetônico. Para Mannheim (1986, p. 222-223), a utopia tornara-se “dinâmica e progressista”, “um sinal de mutação vindo da análise da situação social e econômica”, ideias convergentes com as apresentadas por Bloch (2006), que considerava a utopia como “força ativa produzida a partir de uma análise científica dos fatos e das possibilidades de transformação”. Cioranescu (1972) assumiu toda essa multiplicidade de expressões e chamou a atitude mental de utopia de “utopismo”, o que acreditava englobar as muitas expressões – literatura em todas as suas formas e gêneros, história, política, urbanismo etc.

O significado de utopia se estabeleceu como aberto, conectado ao seu tempo e não consensual.

[Utopia seria] toda ideia situacionalmente transcendente que, de alguma forma, possui um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social existente. (MANNHEIM, 1986, p. 229-230)

Manifestação intelectual, num sentido amplo, do pressenti-

mento da esperança, um quadro imaginário e impreciso da possibilidade. (BLOCH, 2006)

A utopia é forma de manifestação das inquietudes, das esperanças, das buscas de uma época e de um meio social, criticando e rompendo com as ordens vigentes. (BACZKÖ, 2001)

Utopia é atitude mental larga, aberta e globalizante. (CIORANESCU, 1972)

Utopia seria a função da racionalidade moderna, um princípio. (RAULET, 1992, p. 115)

Momento em que o acontecimento no instante de seu surgimento, de sua explosão, no instante em que levanta a fatalidade da história, se abre sobre outros destinos. (SCHÉRER, 2000, p. 28)

Palavra não absoluta, a cada tempo atualiza-se, expressando o momento no qual está inserida através da diferenciação de significados e mesmo de derivações ou mutações.

Palavra polissêmica e não cristalizada, utopia possui léxico próprio: utopia – utopia – ucronia – antiutopias – distopia – eutopia – utópico – utopista – contrautopias – utopismo – utopianismo – sátira utópica – utopia imperfeita – comunidade utópica – e-topia – re-trotopia – ecotopia – afrotopia...

A cada época, a cada período histórico, expressões utópicas surgem como críticas assumindo formas e características diferentes, como mutações expressivas reativas e ressonantes de cada momento. O momento histórico decide a sua mutação: sua forma se deforma, sua deformidade se reforma, a utopia revela-se dinâmica. A utopia tem uma consciência crítica em relação à história; seu sentido é fundado pela história e dá corpo ao vetor desencarnado da história, o faz atravessar a cadeia das necessidades e do desejo. (RAULET, 1979) Assim como as expressões utópicas, o termo e a própria noção de utopia mostram-se abertos, inconstantes pelas suas suscetíveis ressignificações, o que pode ser visto com o grande número de

termos que foram sendo construídos associados à utopia e que acreditamos incrementar a mobilidade e a dinâmica da própria noção, o que nos leva a perceber a resistência, ao longo de mais de 500 anos, de seu impulso desejante, inquieto e criador.

Adriana Caúla

verbetes correlatos

fabulação; jogo; labirinto; montagem; nebulosa.

utopia



apresentação

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Escuta, 1998.

TOPALOV, C. *et al.* (org.). *A aventura das palavras da cidade*: através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

afeto

BRITTO, F. D. A ideia de corpografia urbana como pista de análise. *Redobra*, Salvador, n. 12, ano 4, p. 36-38, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/?page_id=157. Acesso em: 25 mar. 2022.

BRITTO, F. D. Corpo e ambiente: co-determinações em processo. *Cadernos PPG-AU/EAUFBA*, Salvador, ano VI, p. 11-16, 2008. Edição Especial: Paisagens do corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-2>. Acesso em: 25 mar. 2022.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/*

FAUFBA, Salvador, ano VI, p. 79-86, 2008. Edição especial: Paisagens do corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-16.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpo e cidade: coimplicações em processo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1/2, p. 142-155, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>. Acesso em: 17 jun. 2022.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 21. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

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

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, n. 093.07, ano 8, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2014.

JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. t. 1 – Experiência, apreensão, urbanismo.

MAGNAVITA, P. R. Subjetividade, corpo, arte, cidade. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. p. 17-46. t. 2 – Subjetividade, corpo, arte.

REDOBRA. Salvador: [s. n.], n. 12, 2013.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, R. M. da. *Do caminhar que imagina, do imaginar que constrói*: a potência da imaginação na construção de cotidianos urbanos. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

anacronismo

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismos das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Coleção Humanitas).

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 411-422. (Ditos e escritos III).

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JACQUES, P. B. *Fantasma moderno*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

LORAUX, N. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, A. (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 55-70.

RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, M. (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos Editora, 2011. p. 21-49.

SALOMON, M. Heterocronias (apresentação). In: SALOMON, M. *Heterocronias*: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018. p. 8-38.

arquivo

BARRETO, D. S. A. B. Pensar a cidade por atlas. In: SEMINÁRIO DE ARTICULAÇÃO INTENSIVO/INTERNO, 8., 2019, Salvador. *Caderno de resumos* [...]. Salvador: PPG-AU UFBA, 2019. p. 40-43. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2020/08/Caderno-de-Resumos-Seminario-Interno-Intensivo-2019.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/*

FAUFBA, Salvador, ano VI, p. 79-86, 2008. Edição especial: Paisagens do corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-2>. Acesso em: 25 mar. 2022.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LIMA, E. R. Seminário Interno. 2015.2. In: SEMINÁRIO INTERNO DO LABORATÓRIO URBANO, 5., 2015, Salvador. *Caderno de resumos* [...]. Salvador: PPG-AU UFBA, 2015. p. 12-14. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2017/03/Caderno-de-Resumos-2015.2.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

LIMA, E. R. *et al.* (org.). Projeto UFBA/MAP. In: SEMINÁRIO INTERNO DO LABORATÓRIO URBANO, 6., 2017, Salvador. *Cadernos de resumos* [...]. Salvador: PPG-AU UFBA, 2017. p. 22-25. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2020/08/cadernoderesumos2017.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

NORA, P. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Ediciones Tríplice, 2008.

PEREIRA, M. da S. Corpos escritos – Paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca. *Arte e Ensaio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n. 7, p. 99-113, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Do museu-arquivo às inscrições de si. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, p. 21-36, set./dez. 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

SILVA, J. C. S. (Sem título). In: SEMINÁRIO INTERNO DO LABORATÓRIO URBANO, 7., 2018, Salvador. *Caderno de resumos* [...]. Salvador: PPG-AU UFBA, 2018. p. 42-43. Disponível em: http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2018/04/caderno_semin%C3%A1rio2018.pdf. Acesso em: 4 abr. 2022.

VIANA, A. C. Salvador: óbvio e obtuso. A construção da cidade no campo da experiência, narração e memória. In: SEMINÁRIO DE ARTICULAÇÃO INTENSIVO/INTERNO, 9., 2020, Salvador. *Caderno de resumos* [...]. Salvador: PPG-AU UFBA, 2020. p. 29-30. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-15>. Acesso em: 4 abr. 2022.

astúcia

BERQUE, A; BIASE, A. de; BONNIN, P. (dir.). Donner lieu au monde: la

poétique de l'habiter. *In*: COLLOQUE DE CERISY LA SALLE, 2009, Paris. *Actes [...]*. Paris: Éd. Donner Lieu, 2012.

BERQUE, A.; BIASE, A. de; BONNIN, P. (dir.). L'habiter dans sa poétique première. *In*: COLLOQUE DE CERISY LA SALLE, 2006, Paris. *Actes [...]*. Paris: Éd. Donner Lieu, 2008.

BIASE, A. de. *Hériter de la ville*: pour une anthropologie de la transformation urbaine. Paris: Éd. Donner Lieu, 2014.

BIASE, A. de. Ruses urbaines comme savoir. *In*: JACQUES, P. B.; JEUDY, H. P. (org.). *Corps et décors urbains*. Paris: L'Harmattan, 2006. p. 91-100.

BIASE, A. de; BARTOLETTI, R. Saperi tattici e saperi pratici. *In*: BIASE, A. de; ZANINI, P. (dir.). *Atlas#Verona 1*: Esplorazione temporale di un quartier. Paris: Laa Recherches, 2018. p. 25-43.

CERTEAU, M. de. *L'Invention du quotidien*: arts de faire. Paris: Gallimard, 1990. v. 1.

JOSEPH, I. Prises, réserves, épreuves. *Communications*, Paris, n. 65, p. 131-142, 1997.

atlas

BIASE, A. de; ZANINI, P.; CATTAPAN, N. (dir.). *Atlas#2 Verona*: la dimensione urbana delle fortificazioni. Verona: Laa Recherches, 2018.

CASTRO, T. *La pensée cartographique des images*. Lyon: Aleas, 2008.

CASTRO, T. Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar. *Cadernos de História da Ciência*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 36-56, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta*. Tradução de Renata Correia Botelho e Ruy Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

FLUSSER, V. Meu atlas. *Flusser Studies*, Lugano, n. 14, nov. 2012. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental: Editora 34, 2005.

WAIZBORT, L. Apresentação. *In*: WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia

das Letras, 2015. p. 7-22.

WARBURG, A. Nachwort des Herausgebers. In: WUTTKE, D. (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Verlag V. Koerner, 1980. p. 601-602.

ZACCAGNINI, C. Correspondência #1. *Bienal*, São Paulo, 4 fev. 2020. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/7410>. Acesso em: 15 out. 2020.

brincadeira

BALANÇAÊ: cartografias de um movimento qualquer. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Igor Queiroz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjE7dwBP1hM&t=1s>. Acesso em: 3 abr. 2022.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

caleidoscópio

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BREWSTER, D. *A treatise on the kaleidoscope*. Edimburgo: Archibald Constable & Co., 1819.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2016.

JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015.. (Coleção Pronem, tomo I).

JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018.

constelação

- BARRENTO, J. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BENJAMIN, W. Comentário aos poemas de Brecht. *Revista Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 151-179, 2001.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004b.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, W. Prefácio epistemológico-crítico. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 15-47.
- BENJAMIN, W. Teses sobre a história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 222-234. (Obras escolhidas, v. 1).
- DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EAGLETON, T. O rabino marxista. In: EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 230-246.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. A exigência fragmentária. *A Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, ano IX, n. 10, p. 67-94, 2004.
- LOWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MACHADO, F. de A. P. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MOLDER, M. F. Método é desvio. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 27-75.

NOVALIS. *Encyclopédie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1756.

OLIVEIRA, B. B. C. de. *Olhar e narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.

OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. *Remate de Males*, Campinas, v. 22, n. 2, p. 181-211, 2002.

corpografia

BERQUE, A.; BIASE, A. de; BONNIN, P. (dir.). L'habiter dans sa poétique première. In: COLLOQUE DE CERISY LA SALLE, 2006, Paris. *Actes* [...]. Paris: Éd. Donner Lieu, 2008.

BRITTO, F. D. *Temporalidades em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, ano VI, p. 79-86, 2008. Edição Especial: Paisagens do Corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-2>. Acesso em: 25 mar. 2022.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. (org.). *Gestos urbanos*. Salvador: Edufba, 2017.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

NÖE, A. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

VIEIRA, J. de A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento, arte e ciência – uma visao a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

cotidiano

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).
- BLANCHOT, M. A fala cotidiana. In: BLANCHOT, M. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. p. 235-246.
- BLANCHOT, M. Everyday speech. *Yale French Studies*, [New Haven], v. 73, p. 12-20, 1987.
- BRAUDEL, F. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII*. As estruturas do cotidiano. São Paulo: Martins Fontes, 1997. v. 1.
- GADAMER, H. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Techos, S.A. 1996.
- GADAMER, H. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: JCB Mohr, 1990.
- GÓMEZ-HERAS, J. M. G. *El a priori del mundo de la vida: fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- HUSSERL, E. *Philosophy in the crisis of European mankind*. Vienna, 10 may 1935. Disponível em: http://www.markfoster.net/struc/philosophy_and_the_crisis_of_european_man.pdf. Acesso em: 21 dez. 2010.
- HUSSERL, E. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Translated by David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- HUSSERL, E. *L'origine de la Géométrie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- HUSSERL, E. *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*. Translated by Quentin Lauer. New York: Harper Collins, 1965.
- KRACAUER, S. *The mass ornament*. New York: Verso, 1979.
- LEACH, N. Epigraph. In: LEACH, N. *The hieroglyphics of space: reading and experiencing the modern metropolis*. London: Routledge, 2002.
- LEACH, N. *Rethinking architecture*. London: Routledge, 1999.
- LEFEBVRE, H. *Critique of everyday life*. New York: Verso, 1991.
- LEFEBVRE, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Antropos, 1978.
- LEFEBVRE, H. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- LEFEBVRE, H. Quotidién et quotidienneté. In: *ENCYCLOPAEDIA universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1972.

MADSEN, P. *The Urban life-world*: Formation, perception, representation. London: Routledge, 2002.

PÉREZ-GÓMEZ, A. Prefacio. In: HOLL, S. *El croquis*. Madrid: El Croquis Editorial, 1999.

TEYSSOT, G. Boredom and bedroom: the suppression of the habitual. In: DILLER, E.; SCOFIDIO, R. *Flesh*: Architectural Probes. Princeton: Princeton Architectural Press, 1995.

TSCHUMI, B. Advertisements for architecture. In: TSCHUMI, B.; BARBERINI, N. *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions, 1994.

VELLOSO, R. *Distração e choque*: a experiência da arquitetura na vida cotidiana. 2007. Tese (Doutorado em Estática e Filosofia da Arte) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

criatividade

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 5 v.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

cronologia

ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.

BELITARDO, A. S. M.; QUEIROZ, I. G.; SOUZA, L. V. de. Narrar por relações II: aventuras através de histórias da cronologia do pensamento urbanístico. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 192-221.

CAÚLA, A. et al. Narrar por transversalidades I: jogo de intrigas. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 178-186.

DRUMMOND, W. L. L. *Teoria historiográfica e a cronologia do pensamento urbanístico*. Cronologia do pensamento urbanístico, Salvador, [2007]. Disponível em: http://cronologiadourbanismo.ufba.br/leituras.php?id_leitura=2. Acesso em: 2 abr. 2022.

FABIÃO, A. Narrar por transversalidades II: Goto And Play (“Cena 01”, 1) ou Cronologia Big Bangs. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 314-339.

JACQUES, P. B. *Apresentação*. [2007]. Disponível em: http://cronologiadourbanismo.ufba.br/leituras.php?id_leitura=1. Acesso em: 2 abr. 2022.

JACQUES, P. B. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MAGNAVITA, P. R. Corpo sem órgãos / cidade / devires-outros. *Redobra*, Salvador, v. 1, n. 3, 31 out. 2008. Disponível em: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_02_artigo.htm. Acesso em: 2 abr. 2022.

PEREIRA, M. da S. O lugar contingente da história e da memória na apreensão da cidade. In: *Redobra*, Salvador, n. 12, dez. 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12_EN2_margareth.pdf. Acesso em: 2 abr. 2022.

cronotopia

BAILLY, J.-P. Le Temps des villes: pour une concordance des temps dans la cité. *Journaux officiels*, Paris, 2002. Rapport du Conseil Economique et Social.

BAKHTINE, M. Les formes du temps et du chronotope dans le roman in *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BASCHET, J. *Défaire la tyrannie du présent*: temporalités émergentes et futurs inédits. Paris: La Découverte, 2018.

BERQUE, A. MA, l'intervalle. In: BONNIN, P; MASATSUGU, N.; SHIGEMI, I. (dir.). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS Éditions, 2014.

BONFIGLIOLI, S. Che cos'è un cronotopo? In: BONFIGLIOLI, S.; MAREGGI, M. (dir.). *Il tempo e la città fra natura e storia*: Atlante di progetti sui tempi della città. Rome: Inu Edizioni, 1997. p. 90-92. (Urbanistica Quaderni, v. 12).

BONNIN, P; MASATSUGU, N. Introduction. In: BONNIN, P; MASATSUGU, N.; SHIGEMI, I. (dir.). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS Éditions, 2014.

BOUTINET, J.-P. *Anthropologie du projet*. Paris: PUF, 1990. (Quadrige manuels).

CLEMENT, G. *Le jardin planétaire*: réconcilier l'homme et la nature. Paris: Albin Michel, 1999.

CRARY, J. 24/7: le capitalisme à l'assaut du sommeil. Paris: La Découverte, 2014.

ERIKSEN, T. H. Synchronisation and de-synchronisation at the time of Smartphone. *CLUEB Journals*, Bologna, 3 déc. 2020. Présentato al Colloque National de la Società Italiana di Antropologia Applicata.

GUEZ, A. *Des chronotopes et de la chronotopie*: une approche critique et poétique des spatialités contemporaines. Paris, 2019. Mémoire scientifique d'Habilitation à diriger des recherches.

GUEZ, A. Éléments de cadrage sur les politiques temporelles italiennes. In: LE TEMPS: SEMINAIRE LE LIEN SOCIAL, 2000, Nantes. *Actes* [...]. Nantes: Maison des Sciences de l'Homme Ange-Guépin, 2001.

GUEZ, A. Le rythme: une des formes concrètes du temps. *EspacesTemps.net*, Lausanne, 2 ago. 2021a. Disponible em: <https://urlz.fr/gHev>. Acesso em: 26 out. 2021.

GUEZ, A. Paris Xème arrondissement, mars-mai 2020. In: BIASE, A. de (dir.). *Regards sous contrainte*: Carnet de terrain d'un monde pandémique. Paris: Éditions Boa, 2021b. p. 37-39.

GUEZ, A. T comme temps. *Cahiers de la recherche urbaine architecturale et paysagère*, Paris, n. 20-21, p. 148-151, 2007.

GUEZ, A. et al. (dir.). *Exploration chronotopique d'un territoire parisien*. Paris: Laa Recherche, 2018.

GUEZ, A.; SUBRÉMON, H. (dir.). *Saisons des villes*. Paris: Éd. Donner Lieu, 2013.

GUEZ, A.; ZANINI, P. Des rythmes et des chronotopes. *EspacesTemps.net*, Lausanne, 12 mar. 2021. Disponible em: <https://urlz.fr/gHeA>. Acesso em: 26 out. 2021.

HARTOG, F. *Des régimes d'historicité*: présentisme et expérience du temps. Paris: Seuil, 2003.

JULLIEN, F. *Du «temps»*: éléments d'une philosophie du vivre. Paris: Grasset, 2001.

KOSELLECK, R. *Le futur passé*: contribution à la sémantique des temps historiques. Paris: Éditions de l'EHESS, 1990.

NANCY, J.-L. *La peau fragile du monde*. Paris: Galilée, 2020.

POULOT, D. De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine. *Socio-Anthropologie*, Paris, n. 19, 2006.

RANCIÈRE, J. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, Paris, n. 6, p. 53-68, 1996.

RANCIÈRE, J. *Les temps modernes*: art, temps, politique. Paris: La Fabrique, 2018.

ROSA, H. *Accélération*: une critique sociale du temps. Paris: La Découverte, 2010.

SINAÏ, A. Le Manifeste. *Momentum Institut*, Paris, 30 jun. 2011. Disponível em: <https://www.institutmomentum.org/le-manifeste/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

TAZI, N. Trouble dans le temps. In: COLLOQUE 2021 LA CITE AU XXI^e SIECLE, 2021, Paris. 1 vídeo (38 min). Disponível em: <https://urlz.fr/gHeU>. Acesso em: 26 out. 2021.

WATSON, J. *Lo-Tek*: design by radical indigenism. Cologne: Editions Taschen, 2019.

deriva

ARAUJO, F. G. B. de. Talvez Salvador: rastros de uma oficina feita de imagem, som e movimento. *Redobra*, Salvador, n. 10, p. 79-85, 2012. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/Redobra_10.pdf. Acesso em: 25 mar. 2022.

BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITTO, F. D. Subjetividade, corpo, arte: articulações críticas. In: JACQUES, P.; BRITTO, F. D. *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. t. 2 – Subjetividade, corpo, arte.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpocidade*: gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017.

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

CARERI, F.; TALOCCI, G.; ROCCO, M. A Parábola do São Cosme na Vila Paraíso. *Redobra*, Salvador, n. 10, p. 94-100, 2012. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/Redobra_10.pdf. Acesso em: 25 mar. 2022.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano I*: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, G. Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les Lèvres Nues*, Bruxelas, v. 1, n. 6, p. 9-14, 1955.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, P. B. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

JACQUES, P. B. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: BRITTO, F.; JACQUES, P. (org.). *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010.

JAPPE, A. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. Introdução. In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba: PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 7-12.

MARCOLINI, P. *Le Mouvement Situationniste*: une histoire intellectuelle. Paris: L'Échappée, 2013.

RIBEIRO, A. C. T. Sociabilidade, hoje: leitura da experiência urbana. *Caderno CRH*, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, set./dez. 2005.

SANTOS, B. B. R. dos. *Tática e estratégia em disputa*: o caminhar na cidade como tendência de consumo. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/dissertacao_barbara_rocha.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

SITUACIONISTA: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

dobra

DELEUZE, G. *A dobra*: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

JACQUES, P. B. *Fantasmata modernos*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

JACQUES, P. B.; BRITTO, F.; DRUMMOND, W. Sismógrafo: revista Redobra. In: JACQUES, P. B.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para a Compreensão da complexidade da cidade contemporânea*.

Salvador: Edufba, 2015. t. 1 – Experiência, apreensão, urbanismo, p. 29-61.

LIRA, A. P. *et al.* Primeira dobra. *Redobra*, Salvador, n. 1, 2008. Disponível em: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/01_01_editorial.htm. Acesso em: 22 mar. 2022.

MAGNAVITA, P. R. Experiência rizomática. *Redobra*, Salvador, n. 9, p. 205-214, 2011. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_Experiencia-rizomatica.pdf. Acesso em: 22 mar. 2022.

MAGNAVITA, P. R. Por uma micropolítica do planejamento urbano: as dobras conceituais corpo, saber, poder, espera e a cidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 15., 2013, Recife. *Anais [...]*. Recife: [s. n.], 2018.

PENA, J. S. *Além da vitrine*: produção da cidade, controle e prostituição no Red Light District em Amsterdã. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

errância

AGAMBEN, G. Ensaio sobre a destruição da experiência. *In*: AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-77.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. 6. ed. Paris: PUF, 1989.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

espetacularização

BRETON, A. *Nadja*. [Paris]: Gallimard, 1964.

BRITTO, F. D. Subjetividade, corpo, arte, cidade: articulações críticas. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. t. 2 – Subjetividade, corpo, arte, p. 47-57.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *Redobra*, Salvador, v. 1, n. 4, 2008.

JACQUES, P. B. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010. p. 106-119.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

RIBEIRO, A. C. T. Dança de sentidos: na busca de alguns gestos. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (org.). *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010. v. 1, p. 24-41.

etnografia

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. Tradução de Paula de Siqueira Lopes. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

RIZEK, C. S. Etnografias urbanas. *Redobra*, Salvador, n. 12, ano 4, p. 19-24, 2013.

RIZEK, C. S. Um balanço de pesquisa: 10 anos na Zona Leste e um social reconfigurado. *Cidades*, São Paulo, v. 13, n. 22, p. 94-140, 2016.

STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Tradução de Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

experiência

AGAMBEN, G. Ensaio sobre a destruição da experiência. In: AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-78.

- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 114-119. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- RIBEIRO, A. C. T. Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia. *Revista Brasileira de Educação Médica*, Manguinhos, v. 24, n. 1, p. 82-86, 2000.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

fabulação

- AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. Exposé de 1935. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 53-70.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*: infância berlinense: 1990. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpocidade*: gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMPLEXO de Édipo. Intérprete: Tom Zé. Compositor: Tom Zé. In: TODOS os olhos. Intérprete: Tom Zé. São Paulo: Continental, 1973. 1 CD, faixa 1.
- DARNTON, R. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HELD, J. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- LIMA, P. C. *Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: Edufba, 2005.
- PEREIRA, M. da S. Quadrados brancos: Le Corbusier e Lúcio Costa. In: NOBRE, A. L. et al. (org.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 220-245.
- PIMENTA, H. (org.). *Encontros*: Tom Zé. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ZÉ, T. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2011.

fragmento

- ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

JACQUES, P.; DRUMMOND, W. Caleidoscópio: processo de pesquisa. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. t. 1 – Experiência, apreensão, urbanismo, p. 11-28.

KRACAUER, S. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Éd. Gallimard, 1995.

SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

gagueira

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Escuta, 1998.

RIBEIRO, A. C. T. Homens lentos, opacidades e rugosidade. *Redobra*, Salvador, n. 9, p. 58-71, 2012.

STEIN, G. *Geography and plays*. Boston: The Four Seas Company Publishers, 1922.

imaginação

ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

CERTEAU, M. de. *História e psicanálise*: entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*: o olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

JACQUES, P. B. Pensar por montagens. *In*: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018. p. 206-235.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO, H. Apresentação. *In*: NEGRI, A. *Espinosa subversivo e outros escritos*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. p. 7-14.

incorporação

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, ano VI, p. 79-86, 2008. Edição Especial: Paisagens do Corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-2>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

RIBEIRO, A. C. T. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. *Cadernos do PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, n. 1, ano 5, 2007. Número Especial: Resistências em espaços opacos.

RIBEIRO, A. C. T. Fronteiras da ciência: interdisciplinaridade e política. *In*: SILVA, M. A. da; TOLEDO JR., R. de (org.). *Encontro com o pensamento de Milton Santos*: a interdisciplinaridade na sua obra. Salvador: Edufba, 2006. p. 129-147.

RIBEIRO, A. C. T. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. *Cadernos do PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, v. 3, n. 2, ano 2, 2004. Número especial, Territórios urbanos e políticas culturais.

RIBEIRO, A. C. T. Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia. *Revista Brasileira de Educação Médica*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./abr. 2000.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. Flexibilidade tropical. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, p. 44-45, out./nov. 1991.

SANTOS, M. Metrópole: a força dos fracos é seu tempo lento. *Ciência & Ambiente*, Santa Maria, n. 7, ano IV, jul./dez. 1993.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SENNETT, R. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

insistência

AGIER, M. *Esquisses d'une anthropologie de la ville*: lieux, situations, mouvements. Louvain-la-Neuve: Bruylant Academia, 2009.

BIASE, A. de. *Appréhender la ville*: vers une anthropologie de la transformation urbaine. Paris: Éd. Donner Lieu, 2013a.

BIASE, A. de. Insistência urbana. *Redobra*, Salvador, n. 12, ano 4, 2013b.

CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien*: 1. arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.

DETENNE, M.; VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence*: la mètis des Grecs. Paris: Flammarion, 1974.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

FERRARO, G. *Rieducazione alla Speranza*: Patrick Geddes planner in India, 1914-1924. Milan: Jaca Book, 1998.

MALINOWSKI, B. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard, 1989.

MITCHELL, C. *The Kalela dance*: aspects of social relationships among urban Africans. Manchester: Manchester University Press, 1956.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P. Politique de Terrain: sur la production des données em anthropologie. *Enquête*, Marseille, n. 1, p. 71-109, 1995.

PIASERE, L. *L'ethnographe imparfait*: expérience et cognition en anthropologie. Paris: Éditions de l'EHESS, 2010.

SANSOT, P. *Poétique de la ville*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994.

THIBAUD, J.; GROSJEAN, M. (org.). *L'espace urbain en méthodes*. Marselha: Parenthèses, 2001.

WHYTE, W. F. *Street corner society*: la structure sociale d'un quartier italo-américain. Paris: La Découverte, 1995.

intervalo

ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. *In*: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas I).

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 4.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*: o olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

JACQUES, P. B. Pensar por montagens. *In*: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: Edufba, 2017. p. 206-234.

WARBURG, A. Mnemosyne, o Atlas das imagens: introdução. *In*: WARBURG, A. *A presença do antigo*: escritos inéditos. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. v. 1, p. 217-230.

invisibilidade

MATOS, M. O. P. G. de. *Arquitetura invisível: a “casificação” do espaço urbano pelo morador de rua*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

TRAJANO FILHO, W. *O poder da invisibilidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. Publicado no Anuário Antropológico – referente ao sumário 1993.

jogo

ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, ano 1, p. 3, 7, 1928.

BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Lescov, 1936. In: BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 139-166.

CALVINO, Í. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EYCK, A van. The Amsterdam Playgrounds, 1947-78. In: LIGTELIJN, V. (org.). *Aldo van Eyck: works*. Basel: Birkhäuser, 1999.

FENATI, M. C. (org.). *Infância*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017. (Gratuita, v. 3).

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JACQUES, P. B. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

LÁ vem a cidade. Intérprete: Lenine. Compositores: Lenine e Bráulio Tavares. In: LABIATA. Intérprete: Lenine. [S. l.]: Universal Music, 2008. 1 CD, faixa 5.

PONTOS de Erês. *Giras de Umbanda*, Jundiá, c2021. Disponível em: <https://www.girasdeumbanda.com.br/materia/229/pontos-de-eres.html>. Acesso em: 11 abr. 2022.

UM, dois, feijão com arroz. Compositor: Nelson Botter Jr. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/temas-infantis/1390551/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

labirinto

BARROS, M. de. *Meu quintal é maior que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. *E-book*.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, W. *Rua de mão única e infância berlinense*: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. *E-book*.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. *E-book*.

BORGES, J. L. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GEDDES, P. *Cidades em evolução*. Campinas: Papirus, 1994.

GLISSANT, É. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GULLAR, J. R. F. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.

JACQUES, P. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, P. B. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*. Cambridge, MA: New Directions, 2012. *E-book*.

LE CORBUSIER. *Urbanismo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PEREIRA, M. da S. Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa. *In*: NOBRE, A. L. *et al.* (org.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 220-245.

RIMBAUD, A. Carta a Georges Izambard. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 154-163, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/JnFxf3R6P9pGVtRKnrCcQH/?lang=pt>. Acesso em: 2 maio 2020.

limiar

KAFKA, F. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Coleção Humanitas).

SIMMEL, G. A ponte e a porta. *Política e Trabalho*, João Pessoa, n. 12, p. 10-14, set. 1996.

memória

COPA, B. *et al.* Tarô de memórias: um jogo de recortes e relações da cidade de Salvador. *Redobra*, Salvador, n. 13, ano 5, p. 100-117, 2014.

DRUMMOND, W.; SAMPAIO, A. Genealogia e historiografia: dissolução do sujeito, elisão da memória. *Redobra*, Salvador, n. 13, ano 5, p. 161-172, 2014.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos e mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: [s. n.], 2008.

JACQUES, P. B. *et al.* Salvador, cidade do século XX: a partir das memórias de Pasqualino Romano Magnavita. *Redobra*, Salvador, n. 14, ano 5, p. 89-154, 2014. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2014/12/RD14_EX02_Salvador-cidade-do-s%C3%A9culo-XX-a-partir-das-mem%C3%B3rias-de-Pasqualino-Romano-Magnavita%C2%A0.pdf. Acesso em: 5 fev. 2022.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara A. Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

PECHMAN, R. M. Inútil paisagem. *Redobra*, Salvador, n. 12, ano 4, p. 158-167, 2013.

PEREIRA, M. da S. Corpos escritos – paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca. *Redobra*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 99-113, 2008.

PEREIRA, M. da S. O lugar contingente da história e da memória na apreensão da cidade: o historiador, o estrangeiro e as nuvens. *Redobra*, Salvador, ano 4, n. 12, p. 16-18, 2013.

QUEIROZ, I. G. *Labirinto, brinquedo, brincadeira*: o uso da cidade pela criança como crítica ao ideário moderno. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VERNANT, J.-P. *Mito & pensamento entre os gregos*. 2. ed. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

micropolítica

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

montagem

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionista e historiador. In: BENJAMIN, W. *Obras*: livro II. Tradução de Jorge Navarro Pérez Madrid: Abada, 2009. p. 68-108.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L'œil de l'histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin*: os cacos da história. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

JACQUES, P. B. *Fantasma modernos*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

JACQUES, P. B.; DRUMMOND, W. (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. t. 1 – Experiência, apreensão, urbanismo.

narração

ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.

BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BORGES, J. L. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.

BORGES, J. L. Os tradutores d'As Mil e Uma Noites. In: BORGES, J. L. *História da eternidade*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 82-109.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 21. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GLISSANT, É. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, P. B. *Fantasma modernos*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*. Cambridge, MA: New Directions, 2012. *E-book*.

KAFKA, F. *Essencial*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011. *E-book*.

MANGUEL, A. *A cidade das palavras*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, M. da S. Corpos escritos – paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 98-113, 2000.

PEREIRA, M. da S. Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa. In: NOBRE, A. L. *et al.* (org.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 220-245.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgámesh. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WILLIAMSON, E. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

nebulosas

ACADEMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de L'Academie Française*. Paris: Academie Française, 1798.

ALBERTI, L. B. *Della Pittura*. Florença: G.C. Sansoni Editore, 1950.

BLUMENBERG, H. *Théorie de l'inconceptualité*. Paris: Éditions de l'Éclat, 2017.

BLUTEAU, R. *Vocabulario Portuguez e Latino*. Lisboa: Officina de Paschoal da Silva, 1716.

DAMISCH, H. *Théorie du nuage*: pour une histoire de la peinture. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

FARRACHI, A. *La tectonique des nuages*. Paris: Corti, 2017.

KANT, E. *Histoire générale de la nature et Théorie du ciel*. Paris: Vrin, 1984.

KANT, E. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. Tradução de A. Morão. [Covilhã]: Lusosofia Press, [200-]. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/kant_ideia_de_uma_historia_universal.pdf. Acesso em: 23 mar. 2022.

KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia A. Martins. São Paulo: Iluminuras, 2019.

MESSIER, C. Catalogue des Nébuleuses & des amas d'Étoiles, que l'on découvre parmi les Étoiles fixes sur l'horizon de Paris; observées à l'Observatoire de la Marine, avec differens instruments. *Mémoires de l'Académie des Sciences*, Paris, 1774.

MESSIER, C. Catalogue des Nébuleuses et des Amas d'Étoiles Observées à l'Observatoire de la Marine, hôtel de Clugni, rue des Mathurins. In:

CONNAISSANCE des Temps, Pour l'Année commune 1783 [...]. Paris: l'Académie Royale des Sciences, 1780. p. 225-251.

MESSIER, C. Catalogue des Nébuleuses et des Amas d'Étoiles. In: CONNOISSANCE des Temps, ou Mouvement des Astres, Pour l'Année commune 1787 [...]. Paris: l'Académie Royal des Sciences, 1784. p. 238-277.

MORAES SILVA, A. *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado*. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1813.

PEREIRA, M. da S. Pensar por nebulosas. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018. p. 236-261.

SHELLEY, P. B. The Cloud. In: SHELLEY, P. B. *Prometheus unbound*: a lyrical drama in four acts with other poems. Londres: C. & J. Ollier, 1820.

SERRES, M. *Information and Thinking*. 2014. Palestra Philosophy After Nature, Utrecht University, Utrecht, Setp. 2014.

TOPALOV, C. *Laboratoire du Nouveau Siècle*: la nébuleuse réformatrice en France, 1880-1914. Paris: Éditions de l'EHESS, 2015.

TOPALOV, C. (org.). *A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

TOPALOV, C. *Laboratoire du nouveau siècle*: la nébuleuse réformatrice en France (1880-1914). Paris: Ehess, 1999.

paisagem

BERNHARD, T. *L'imitatore di voci*. Milano: Adelphi, 1987.

DUFRENNE, M. *L'œil et l'oreille*. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

GUYER, J. I. "The quickening of the unknown": epistemologies of surprise in anthropology (The Munro Lecture, 2013). *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, [s. l.], v. 3, n. 3, p. 283-307, dec. 2013.

HOHL, L. *Notes, ou de la réconciliation non-prematurée*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989.

HOHL, L. *Tous les hommes presque toujours s'imaginent*. Lausanne: Les Éditions de l'Aire, 1981.

LÉVY, B. *L'Alcibiade*: introduction à la lecture de Platon. Paris: Verdier, 2013.

MAZZACURATI, C.; PAOLINI, M. *Ritratti*: Andrea Zanzotto. Pordenone: Biblioteca dell'immagine, 2001.

patrimonialização

BIASE, A. de. Ruínas da patrimonialização. *In*: SEMINÁRIO RUÍNAS DA PATRIMONIALIZAÇÃO, 2014, Rio de Janeiro. 1 vídeo (144 min). Disponível em: <https://youtu.be/u8HdbwpK5Ag>. Acesso em: 28 mar. 2022.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, ano VI, p. 79-86, 2008. Edição Especial: Paisagens do corpo. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=caderno-2>. Acesso em: 25 mar. 2022.

CADERNOS PPG-AU/FAUFBA. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, n. 1, ano 2, 2004. Edição Especial: Territórios urbanos e políticas culturais. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-11.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

CASTELLS, M. *A era da informação*: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 2.

FERNANDES, A. Cidades e cultura: rompimento e promessa. *In*: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba, 2006. p. 51-65.

FONSECA, C. F. de. Baianas do acarajé: patrimônio urbano imaterial? *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008. *Anais* [...]. Salvador: [s. n.], 2008. p. 1-15. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14456.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FONSECA, C. F. de. *Forte da capoeira*: esquivas entre espetáculo e resistência em Salvador. 2009. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FONSECA, C. F.; MELICIO, T. B. L. Capoeiristas: tensões entre processos de singularização e estratificações. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL ATIVIDADES E AFETOS, 1., 2008. *Anais* [...]. Belo Horizonte: [s. n.], 2008. p. 125-126. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-94.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, n. 093.07, ano 8, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JACQUES, P. B. Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo? *RUA 08*: Revista de Arquitetura e Urbanismo, Salvador, v. 6, n. 1, p. 32-39, 2003. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2021/07/3229-7519-1-PB.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JEUDY, H. P. Maquinaria Patrimonial [Entrevista concedida a] Paola B. Jacques. *RUA 08: Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 74-79, 2003a. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2021/07/3234-7524-1-PB.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JEUDY, H. P. O processo de reflexividade. *RUA 08: Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 28-31, 2003b. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2021/07/3228-7518-1-PB.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JEUDY, H. P. Reparar: uma nova ideologia cultural e política? In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba, 2006. p. 13-24.

JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba, 2006. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-12.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

MAGNAVITA, P. O lugar da diferença. *RUA 08: Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 64-73, 2003. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2021/07/3233-7523-1-PB.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

PORTELA, T. de B. A escuta às resistências. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 13., 2009, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: ANPUR, 2009. p. 1-14. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-52.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.

PORTELA, T. de B. Cartografias para estrangeiros na Roma Negra e na Cidade Maravilhosa. In: CORPOCIDADE – DEBATES EM ESTÉTICA URBANA, 1., 2008, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: PPG-AU/UFBA, 2008a. p. 1-8. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST4/ThaisPortela.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.

PORTELA, T. de B. Sentidos da cultura: conceito reacionário e linhas de fuga. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, n. 1, ano 10, p. 111-125, 2011. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-121.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.

PORTELA, T. de B. *Urbanismo e candomblé*: sobre cultura e produção do espaço público urbano contemporâneo. 2008. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008b.

RIBEIRO, A. C. T. Acumulação primitiva de capital simbólico: sob a inspiração do Rio de Janeiro. In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba, 2006. p. 39-50.

SANTOS, M. *Técnica, espaço, tempo*: globalização e meio técnico-científico informacional. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

VAZ, L. F.; JACQUES, P. B. Territórios culturais na cidade do Rio de Janeiro. In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. (org.). *Corpos e cenários urbanos*: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Edufba, 2006. p. 75-91.

prática

AGIER, M. *Antropologia da cidade*: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

AGIER, M. Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

JACQUES, P. B. Táticas profanatórias de espaços urbanos. In: CARVALHO FILHO, M. J.; URLARTE, U. M. (org.). *Panoramas urbanos*: usar, viver e construir Salvador. Salvador: Edufba, 2014. p. 15-30.

RIBEIRO, A. C. T. *et al.* Pensamento vivo de Ana Clara Torres Ribeiro: compreendendo contextos, abordagens, conceitos e proposta metodológica da Cartografia da Ação Social. *Redobra*, Salvador, n. 9, ano 2, p. 22-29, 2012.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006.

profanação

AGAMBEN, G. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.

ALMEIDA JUNIOR, D. L. de; JACQUES, P. B.; SILVA, R. M. da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S.; CERASOLI, J. F. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo III – modos de narrar. Salvador: Edufba, 2020. p. 24-49.

ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, O. de. *Manifesto*

antropófago e outros textos. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p. 43-60.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora 34, 1997. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JACQUES, P. B. Espetacularização urbana contemporânea. *Cadernos do PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 3., ano 2, p. 23-29, 2004. Número especial.

JACQUES, P. B. *Pensamentos selvagens*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2021. v. 2.

JACQUES, P. B. Táticas profanatórias. In: CARVALHO FILHO, M. J.; URIARTE, U. M. *Panoramas urbanos*: usar, viver e construir Salvador. Salvador: Edufba, 2014. p. 15-30.

RIBEIRO, A. C. T. Fronteiras da ciência: interdisciplinaridade e política. In: SILVA, M. A. da; TOLEDO JÚNIOR, R. de (org.). *Encontro com o pensamento de Milton Santos*: a interdisciplinaridade na sua obra. Salvador: Edufba, 2006. p. 129-147.

RIBEIRO, A. C. T. Homens lentos, opacidades e rugosidades. *Redobra*, Salvador, n. 9, p. 58-71, 2012.

RIBEIRO, A. C. T. Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia. *Revista Brasileira de Educação Médica*, Manguinhos, v. 24, n. 1, 2000.

rizoma

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

rua

BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, p. 93-104, 2007.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, P. B. Zonas de tensão: em busca de microresistências urbanas. *In*: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (org.). *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010. v. 1, p. 106-119.

LYDON, M.; GARCIA, A. *Urbanismo tático*: ação a curto prazo, mudança a longo prazo. Miami: The Street Plans, 2012. v. 2.

RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SCHVARSBURG, G. *Rua de contramão*: o movimento como desvio na cidade e no urbanismo. 2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ruína

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras Escolhidas, v. 1).

CAVALCANTI, M. Still construction and already ruin. *In*: LANCIONE, M.; MCFARLANE, C. *Global urbanism*: knowledge, power and the city. Londres: Routledge, 2021. p. 267-275.

FORA de ordem. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In*: Circuladô. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. 1 CD, faixa 1.

FORTUNA, C. Georg Simmel: a metrópole a alegoria da ruína. *In*: PECHMAN, R. M. *A pretexto de Simmel*: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 231-255.

JACQUES, P. B. *Fantasma modernos*: montagem de uma outra herança. Salvador: Edufba, 2020. v. 1.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Águilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMMEL, G. A ruína. *In*: SOUZA, J.; ÖELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UnB. 1998. p. 137-144.

TSING, A. L. *The Mushroom at the End of the World*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015.

WISNIK, G. Passados recalçados, outros futuros possíveis: sobre os fantasmas modernos de Paola Berenstein Jacques. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 21, n. 241.03, jan. 2022. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/21.241/8391>. Acesso em: 20 mar. 2022.

tática

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

JACQUES, P. B. Táticas profanatórias de espaços urbanos. In: CARVALHO FILHO, M. J.; URIARTE, U. M. (org.). *Panoramas urbanos*: usar, viver e construir Salvador. Salvador: Edufba, 2014. p. 15-30.

LYDON, M.; GARCIA, A. *Urbanismo tático*: ação a curto prazo, mudança a longo prazo. Miami: The Street Plans, 2011. v. 1.

RIBEIRO, A. C. T. Dança de sentidos: na busca de alguns gestos. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (org.). *Corpocidade*: debates, ações e articulações. Salvador: Edufba, 2010. v. 1, p. 24-41.

SANTOS, B. B. R. dos. *Tática e estratégia em disputa*: o caminhar na cidade como tendência de consumo. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

utopia

ABENSOUR, M. *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris: Sens & Tonka, 2000.

ABENSOUR, M. Marx: quelle critique de l'utopie? *Lignes*, Paris, n. 17, p. 43-65, oct. 1992.

BACZKÖ, B. *Lumières de l'utopie*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001.

BACZKÖ, B. Paysages de fin de siècle sur fond des ruines. In: SARGENT, L. T.; SCHAEER, R. (dir.). *Utopie*: la quête de la société idéale en occident. Paris:

- Bibliothèque Nationale de France: Fayard, 2000. p. 202-204.
- BLOCH, E. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. v. 2.
- CERTEAU, M. de. L'utopie dans le temps de l'histoire. In: RAULET, G.; FURTER, P. (org.). *Stratégies de l'utopie*. Paris: Éditions Galilée, 1979.
- CIORANESCU, A. *L'avenir du passé: utopie et littérature*. Paris: Gallimard, 1972.
- DICTIONARY Oxford English. Oxford: Oxford University Press, 1551.
- DICTIONNAIRE de l'Académie Française. Paris: Chez la Vve B. Brunet, 1762. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504034/fl.item.texteImage>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- DICTIONNAIRE universel françois et latin. Paris: La compagnie des libraires associés, 1732. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819/fl.item>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- HARVEY, D. *Spaces of hope*. Berkeley: University of Californian Press, 2000.
- MANNHEIM, K. *Ideologia e utopia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- MARCUSE, H. *La fin de l'utopie*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- MARIN, L. Frontières de Utopia. In: BERET, C. et al. (ed.). *Nouvelles de nulle part: utopies urbaines 1789-2000*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- MERCIER, L.-S. *L'An deux mille quatre cent quarante: rêve s'il en fût jamais*. Londres: [s. n.], 1771.
- MORE, T. *A utopia*. 21. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- ORWELL, G. 1984. São Paulo: Editora Nacional, 1989.
- PESSIN, A. *L'imaginaire utopique aujourd'hui*. Paris: PUF, 2001.
- PRÉVOST, A. A utopia: o gênero literário. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. *Morus: Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 10, p. 411-436, 2015.
- RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- RAULET, G. Eschatologie et utopie, ou la découverte de l'histoire. In: FURTER, P.; RAULET, G. (org.). *Stratégies de l'utopie*. Paris: Galilée, 1979.
- RAULET, G. L'utopie est-elle un concept? *Lignes*, Paris, n. 17, p. 102-117, 1992.
- RICOEUR, P. *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- SANSOVINO, F. *Del governo, dei regni et delle republiche cosi antiche come moderne*. Venice: Sansovino, 1557.

SARGENT, L. T. Traditions utopiques, themes et variations. *In*: SARGENT, L. T.; SCHAEER, R. (dir.). *Utopie*: la quête de la société idéale en Occident. Paris: Bibliothèque Nationale de France: Fayard, 2000. p. 20-27.

SCHAEER, R. L'utopie, le temps, l'espace, l'histoirein. *In*: SARGENT, L. T.; SCHAEER, R. (dir.). *Utopie*: la quête de la société idéale en Occident. Paris: Bibliothèque Nationale de France: Fayard, 2000. p. 16-19.

SCHÉRER, R. *Utopies Nomades*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 2000.

SCHÉRER, R.; LAGASNERIE, G. *Après tout*: entretiens sur une vie intellectuelle. Paris: Éditions Cartouche, 2007.

TROUSSON, R. *D'utopie et d'utopistes*. 2. ed. Paris: L'Harmattan, 1999.

TROUSSON, R. *Voyage au pays de nulle part*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998.

TROUSSON, R. *Voyages au pays de nulle part*: histoire littéraire de la pensée utopique. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.



Adriana Caúla

Arquiteta e urbanista. Professora adjunta da Escola de Arquitetura e Urbanismo (EAU) da Universidade Federal Fluminense (UFF), egressa do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do grupo parceiro Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Verbete: *utopia.*

Agnes Cajaiba

Jornalista. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *memória; narração.*

Alain Guez

Arquiteto e urbanista. Professor titular na École Nationale Supérieure d'Architecture (Ensa) de Nancy. Membro do Laboratório Arquitetura Antropologia (LAA), Laboratoire Architecture Ville Urbanisme Environnement (Lavue), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – La Villette (ENSAPLV), Paris (França), grupo parceiro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbete: *cronotopia.*

Alessia de Biase

Arquiteta e antropóloga. Professora titular na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – La Villette (ENSAPLV). Coordenadora do Laboratório Arquitetura Antropologia (LAA), Laboratoire Architecture Ville Urbanisme Environnement (Lavue), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), ENSAPLV, Paris (França), grupo parceiro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: *astúcia; insistência.*

Alyssa Volpini

Arquiteta e urbanista. Membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbete: *cronologia.*

Ana Luiza Silva Freire

Arquiteta e urbanista. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *ruína.*

Cibele Saliba Rizek

Socióloga. Professora titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (Cenedic). Professora visitante da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *etnografia; limiar.*

Daniel Sabóia

Arquiteto e urbanista. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *atlas.*

Dilton Lopes de Almeida Jr.

Arquiteto e urbanista. Professor assistente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na UFBA e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *fragmento; gagueira; imaginação; intervalo; narração; profanação.*

Eliana Rosa de Queiroz Barbosa

Arquiteta e urbanista. Professora adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutoranda no Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e membro do grupo parceiro Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb/UFRJ).

Verbetes: afeto; arquivo; patrimonialização.

Eloisa Marçola

Arquiteta e urbanista. Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA) e do grupo parceiro Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Verbetes: espetacularização; fabulação; sujeito.

Fabiana Dultra Britto

Licenciada em Dança. Professora titular da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenadora do Laboratório Coadaptativo (LabZat), do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), grupo parceiro, e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: corpografia.

Gaio Matos

Artista plástico. Professor assistente do bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *invisibilidade.*

Igor Gonçalves Queiroz

Designer gráfico, arquiteto e urbanista. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *brincadeira; caleidoscópio; fabulação; jogo; labirinto.*

Janaina Bechler

Psicóloga. Pós-doutoranda e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: *arquivo; deriva; espetacularização; sujeito.*

Júlia Domínguez

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: *cronologia.*

Leonardo Vieira

Graduando em Arquitetura e Urbanismo e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: *cronologia.*

Lucas Maciel Araújo

Arquiteto e urbanista. Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA), e do grupo parceiro Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Verbetes: *labirinto; narração.*

Marcos Britto

Arquiteto e urbanista. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *dobra; invisibilidade; memória.*

Margareth da Silva Pereira

Arquiteta, urbanista e historiadora. Professora titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb/UFRJ), grupo parceiro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação

em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora visitante da UFBA e membro fundadora do Laboratório Urbano.

Verbetes: *nebulosa.*

Maria Eduarda Azevedo

Arquiteta e urbanista. Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA), e do grupo parceiro Laboratório de Estudos Urbanos, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Verbetes: *deriva.*

Nathan Bastos

Graduando em Arquitetura e Urbanismo e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: *cronologia; memória.*

Paola Berenstein Jacques

Arquiteta e urbanista. Professora titular da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e coordenadora do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: *anacronismo; errância; experiência; fragmento; gagueira; imaginação; incorporação; intervalo; montagem.*

Pasqualino Magnavita

Arquiteto e engenheiro. Professor emérito da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro fundador do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: criatividade; micropolítica; rizoma.

Piero Zanini

Arquiteto e antropólogo. Professor associado na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – La Villette (ENSAPLV). Membro do Laboratório Arquitetura Antropologia (LAA), Laboratoire Architecture Ville Urbanisme Environnement (Lavue), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), ENSAPLV, Paris (França), grupo parceiro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: paisagem.

Rafael Luis Silva

Arquiteto e urbanista. Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: dobra; jogo.

Rafaela Lino Izeli

Arquiteta e urbanista. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: espetacularização; prática; rua; tática.

Ramon Martins

Designer de produto. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/UFBA).

Verbetes: afeto; fragmento; imaginação; intervalo.

Rita Velloso

Arquiteta. Professora adjunta da Escola de Arquitetura (EA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenadora do grupo Cosmópolis, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU/UFMG), grupo parceiro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: constelação; cotidiano.

Sophia Lluís

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo e membro do Laboratório Urbano, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Verbetes: cronologia.

formato / *14,5 x 19 cm*
fonte / *utopia*
miolo / *papel off-set 75 g/m²*
capa / *papel kraft 300 g/m²*
impressão / *Gráfica 3*
tiragem / *500 exemplares*



*laboratório
urbano*

*pequeno léxico
teórico-metodológico*

Este pequeno léxico não possui qualquer pretensão linguística, lexicológica ou lexicográfica, assim como não pretende ser um dicionário, pois não busca qualquer tipo de definição, totalidade, unidade ou completude. Também não seria exatamente um glossário, por não reunir palavras consideradas raras ou difíceis; nem um elucidário, por não visar esclarecer questões ininteligíveis ou pouco claras; nem mesmo um vocabulário tradicional, por não buscar um conjunto completo, fechado, de vocábulos empregados por um autor preciso – neste caso, por um grupo –, dentro de uma determinada temática, em um dado espaço físico e temporal. Partimos, portanto, do simples princípio de que todo coletivo possui seu próprio léxico, que é constituído e modificado ao longo do tempo a partir de constante diálogo, interlocução e confrontação de ideias.

laboratoriourbano.ufba.br

ISBN 978-65-5630-378-9



9 786556 303789