

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL
LINHA DE PESQUISA: CIDADE, CULTURA E POLÍTICA

LÍVIA DONIDA BIASOTTO

PROCESSOS ARTÍSTICOS EM AÇÃO: MODOS DE FAZER CIDADE

Porto Alegre, 2018.

LÍVIA DONIDA BIASOTTO

PROCESSOS ARTÍSTICOS EM AÇÃO: MODOS DE FAZER CIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR-UFRGS), na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política, como requisito para obtenção do título de mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Orientador: Prof. Dr. Eber Pires Marzulo

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

BIASOTTO, LÍVIA DONIDA
PROCESSOS ARTÍSTICOS EM AÇÃO: MODOS DE FAZER
CIDADE / LÍVIA DONIDA BIASOTTO. -- 2018.
195 f.
Orientador: Eber Pires Marzulo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Processos Artísticos. 2. Cartografia da Ação. 3.
Cidade. 4. Leandro Machado. 5. Ricardo Moreno. I.
Marzulo, Eber Pires, orient. II. Título.

LÍVIA DONIDA BIASOTTO

PROCESSOS ARTÍSTICOS EM AÇÃO: MODOS DE FAZER CIDADE

Dissertação defendida e aprovada como requisito de obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional pela banca examinadora constituída por:

Prof. Dr. Paulo Edison Belo Reyes (PROPUR – UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos (PPGAV – UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Daniela Mendes Cidade (FAU- UFRGS)

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

Ao Chiquinho – José Francisco Machado dos Santos – pelo apoio e compreensão e por ser o melhor chefe que alguém pode ter na universidade, permitindo meu afastamento durante esse período de mestrado.

Ao Prof. Dr. Eber Marzulo, meu orientador, por encabeçar o GPIT – Grupo de Pesquisa Identidade e Território e aceitar junto com a gente os desafios de uma pesquisa “fora da caixa” e permitir nossa liberdade de criação.

Ao Leandro Machado e ao Ricardo Moreno, os artistas que permitiram encontros ricos de troca e experiência, compartilhando comigo suas histórias e seus processos artísticos.

Aos membros da banca examinadora pela generosidade de suas leituras e por contribuírem para a minha formação: Prof.^a Dr.^a. Maria Ivone dos Santos, Prof. Dr. Paulo Reyes e Prof.^a. Dr.^a Daniela Cidade.

Aos meus pais, Paulo e Beatriz, por todo amor e ensinamentos, e por serem os responsáveis pela minha criação com lições de vida que eles nem sonhavam que estariam reverberando dentro de mim até hoje, me impulsionando a seguir sempre e mais. Além de todo suporte e afeto durante esse tempo de voltar a ser estudante e escrever uma dissertação.

Às amigas Carolina Gallo Garcia, parceira fundamental de mestrado e amiga que agora levo pra vida; à Laura Backes, irmã emprestada e parceira de expedições peripatéticas pela cidade; à Aduany Zimovski, com quem me reencontrei nos últimos tempos para compartilhar sobre a vida, o mundo das artes e da academia; à Thays Prado, amiga compositora e revisora incentivadora; à Agatha Muller, à Renata Carrero à Daniele Caron, à Luciana Linhares e à Camila Domingues, por todo carinho e parceria nessa jornada. Ao André Ripoll por ter me apresentado ao GPIT e me convencido a fazer mestrado.

À Marcela Morado, à Maria Ivone, à Julia, à Marina e ao Helio Ferverza, com quem compartilhei vários encontros artísticos e de pesquisa que me ensinaram muito sobre disponibilidade e solidariedade.

Às amigas de uma vida que conheci quando vim morar em Porto Alegre e me transformaram em estudante anexo da Fabico: Gressi, Clarissa, Aline, Louise, Ana Lúcia, Gabi e Raka, além das minhas primas Manu e Nati e da minha irmã Liége, todas companheiras e carinhosamente incentivadoras.

Ao Marco Antonio da Rocha Filho pela amizade, incentivo e parceria; à Mariana Bandarra e à Nídia Marília pela amizade e cuidado.

Aos queridos companheiros da FestiPoa Literária, com quem tive certeza de que promover cultura e literatura em suas diversas linguagens é também fazer política. Ao Fernando Ramos, que soube entender todas as minhas desculpas e não comparecimentos e que me salvou do tédio inúmeras vezes. À Clarice Muller por carinhosamente me receber em sua casa de praia. Às queridas Moema Vilela e Nanni Rios, e às turminhas da Aldeia e da Livraria Baleia por serem as companhias antimonotonia em tempos tão difíceis.

Pela sorte de ter uma boa biblioteca e estar em companhia de livros que me ensinam a viajar no cosmos sem precisar de gasolina. A todas as livrarias de calçada de Porto Alegre, nas quais encontrei várias referências que me despertaram curiosidade e me constituíram como pesquisadora.

Às praias do Uruguai por onde caminhei muito sozinha e confirmei que somos um grão de areia diante desse universo infinito mas que temos uma potência de luz interminável.

Aos vagalumes de todos os dias, muitas gentes que sem saber fazem toda diferença e me inspiram.

À Andréia Proença e seu divã, que segurou todas as pontas comigo e me auxilia na compreensão da trama dos pontos da vida e a seguir segura de mim mesma, além de me inspirar com suas investigações sobre utopia e arte.

Ao Maguid CK e a todos os companheiros de jornada espiritual, que sigamos caminhando e aprendendo juntos.

Às minhas amadas irmãs, Liége e Lala, em especial à Lala que compartilha os dias comigo e a dor e a delícia de sermos quem somos, além de manter vivo o verde das nossas plantinhas.

RESUMO

A ação que se desenha é oriunda das práticas artísticas realizadas por Leandro Machado e Ricardo Moreno em periferias de Porto Alegre; trata-se de processos artísticos em ação como modos de fazer cidade. Com método, inspirado na cartografia da ação de Ana Clara Torres Ribeiro, complementado por técnicas de pesquisa participativas, foi possível compor uma carta de navegação a partir da experiência dos artistas e dos encontros decorrentes disso, uma produção do espaço em forma de bricolagem, que intercala narrativas, sejam elas imagéticas ou textuais, relatos de caminhada, relatos testemunhos de uma instalação artística, seus usos, modos de fazer, poesia, saberes locais articulados e arte participativa com a comunidade. São ações que promovem visibilidades para esses espaços aos que Milton Santos atribui o conceito de opaco e para os homens lentos, possibilitando um compartilhamento estético e político – o que Jacques Ranciere chama de partilha do sensível. Isto é possível porque as ações são identificadas pelo que Michel de Certeau considera tática, são gambiarras que justificam os desejos de transformação desses espaços, conforme define Thais Portela, contrapontos às hegemonias de poder políticas e espaciais. A descrição dos modos de fazer dessas práticas artísticas é fundamental para uma compreensão mais ampla acerca da cidade, por privilegiar experiências do cotidiano que também contribuem para pensar a extensão universitária e a interlocução entre diferentes agentes sociais e pesquisadores; essas são práticas sociais que podem ser pensadas também como uma ferramenta para o planejamento, gestão e construção de políticas públicas urbanas, culturais e educativas.

Palavras-chave: Processos Artísticos; Cartografia da Ação; Cidade; Leandro Machado; Ricardo Moreno.

ABSTRACT

The actions herein outlined come from the artistic practices undertaken by Leandro Machado and Ricardo Moreno in the peripheral neighborhoods of Porto Alegre; the study approaches artistic processes in action as ways of making a city. The method is inspired by Ana Clara Torres Ribeiro's cartography of action and it is complemented with participatory research techniques, which made possible the composing of a navigation chart from the experiences of the artists and the encounters arising from that in a production of space by means of bricolage, alternating images and textual narratives with reports of long walks, testimonies of artistic installations and its uses, ways of doing, and poetry, articulating local knowledges and community participatory art. These actions promote visibilities for these spaces, to which Milton Santos attributes the concept of opacity, and for slow men, making way for an aesthetic and political sharing – that Jacques Rancière defined as the distribution of the sensible. This is possible because the actions are identified with what Michel de Certeau considers tactics, workarounds that justify the desire for transformation of these spaces, as defined by Thais Portela, counterposed to the political and spatial power hegemonies. The description of the ways of doing of these artistic practices is fundamental for a wider comprehension of the city, because it privileges day-to-day experiences that also contribute to the thinking of the actual extension of the University and the interlocution of different social agents and researchers; these are social practices that can also be thought of as tools for the planning, management, and construction of educational and cultural urban public policies.

Keywords: Artistic Processes; Cartography of Action; City; Leandro Machado; Ricardo Moreno.

SUMÁRIO

1. DISPOSITIVO – MANIFESTO.....	13
1.1 ESPAÇOS DA AÇÃO E OS MODOS DE FAZER ARTÍSTICOS	17
1.2 SINTETIZANDO O PERCURSO.....	23
2. CONSTRUINDO A TRAVESSIA.....	28
2.1 A PRODUÇÃO DO ESPAÇO: DIMENSÕES TRANSDISCIPLINARES PARA OS CAMINHOS DA AÇÃO	29
2.2 ESTÉTICA E POLÍTICA NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO COMUM: ARENA DA AÇÃO SOCIAL ...	38
2.3 PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO PERCURSOS DE EXPERIÊNCIA	45
3. INICIANDO A TRAVESSIA – MODOS DE APRE(E)NDER CIDADE	55
3.1 CARTOGRAFIA DA AÇÃO E EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA	56
3.2 ASTÚCIAS COMO PROCEDIMENTOS DE PESQUISA	62
3.3 ESPAÇOS DA AÇÃO: POR ONDE ANDAM OS ARTISTAS	65
4. ENCONTROS COM OS ARTISTAS E CARTOGRAFIA DE SUAS AÇÕES	73
4.1 PRIMEIRO ENCONTRO: LEANDRO MACHADO	73
4.1.1 O ARTISTA BRICOLEUR: AS CAMINHADAS DE LEANDRO MACHADO	78
4.1.2 ARQUEOLOGIA DO CAMINHO	86
4.2 SEGUNDO ENCONTRO: RICARDO MORENO.....	121
4.2.1 AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE RICARDO MORENO: DE BOGOTÁ PARA PORTO ALEGRE	131
4.2.2 SOBRE ARTE PARTICIPATIVA – VENDENDO REDES NA ILHA DA PINTADA	143
4.2.3 VAGALUMES E MBOITATÁ NO RIO JACUÍ.....	152
4.2.4 REVERBERAÇÕES DO PROCESSO DE ARTE PARTICIPATIVA EM COMUNIDADE	163
5. ARTICULANDO PROCESSOS ARTÍSTICOS E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO – UMA ANÁLISE EM PERCURSO	174
5.1 PONTOS DE CHEGADA E PRÓXIMAS PARTIDAS.....	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAR – Centro Administrativo Regional

COHAB – Companhia de Habitação Popular

DMLU – Departamento Municipal de Limpeza Urbana

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

GPIT – Grupo de Pesquisa Identidade e Território

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MARGS – Museu de Artes do Rio Grande do Sul

ObservaPoa – Observatório da Cidade de Porto Alegre

PMPA – Prefeitura Municipal de Porto Alegre

PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

PROPUR – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Z5 – Colônia de Pescadores Z5

FIGURAS

Figura 1 - Regiões de Planejamento e Macrozonas com Bairros Vigentes.	66
Figura 2 - Anti-mapa - Arqueologia do Caminho.....	69
Figura 3 - Exposição Galeria Península.....	75
Figura 4 - Instalação Galeria Península.	76
Figura 5 - Lojas Africanas no Paço Municipal.....	77
Figura 6 - Instalações com metais.....	82
Figura 7 - Machado em caminhada e coleta de materiais. Arqueologia do Caminho.	83
Figura 8 - Desenhos Esquemáticos - Galeria Arte Fato (2016).....	84
Figura 9 - Desenhos esquemáticos na praia de La Rochelle (2018).	85
Figura 10 - Desenhos Esquemáticos em La Rochelle.	86
Figura 11 - Zona Leste: Vila João Pessoa, Morro da Cruz, Santa Maria.	87
Figura 12 - Zona Norte	89
Figura 13 - Zona Norte	90
Figura 14 - Zona Sul.....	92
Figura 15 - Pitinga (serigrafia sobre camiseta).....	95
Figura 16 - Zona Norte.	97
Figura 17 - Zona Norte.	100
Figura 18 - Zona Leste.	103
Figura 19 - Leandro no alto do Amapá.....	104
Figura 20 - Beco na Lomba do Pinheiro.	105
Figura 21 - Zona Norte.	107
Figura 22 - Zona Leste.	109
Figura 23 - Zona Sul.....	110
Figura 24 - Os artistas Paulo e Leandro na creche União Esperança.	112
Figura 25 - Zona Leste.	113
Figura 26 - Zona Leste.	115
Figura 27 - Zona Leste.	116
Figura 28 - Zona Sul.....	118
Figura 29 - Zona Sul.....	119
Figura 30 - Ilha dos Marinheiros e Ilha das Flores.....	126
Figura 31 - Ilha dos Marinheiros.	126
Figura 32 - Lívia percorrendo o espaço.	127
Figura 33 - Ilha das Flores.....	128
Figura 34 - Ilha das Flores.....	129
Figura 35 - Almoço em família no Centro Comunitário da Ilha da Pintada.....	131
Figura 36 - Pescadores na Av. da Boa Viagem.	143
Figura 37 - Vendo Redes na Av. da Boa Viagem.....	143
Figura 38 - Pesca do Lixo 2016.	147
Figura 39 - Pesca do Lixo 2016.	148
Figura 40 - Pesca do Lixo 2016.	148
Figura 41 - Pesca do Lixo 2016.	149
Figura 42 - Orla da Av. da Boa Viagem.....	151
Figura 43 - Pavimentação da Av. Boa Viagem.....	151

Figura 44 - Montagem do Vagalumes no Rio Jacuí.	154
Figura 45 - Vagalume no Jacuí.....	155
Figura 46 - Vagalume Rio Jacuí.....	155
Figura 47 - Ricardo e Luciano.	158
Figura 48 - Montagem das lanternas.	158
Figura 49 - Montagem dos barcos.....	159
Figura 50 - Montagem dos barcos.....	159
Figura 51 - Montagem dos barcos.....	160
Figura 52 - Barco no trajeto centro de Porto Alegre - Ilha da Pintada.....	160
Figura 53 - Praça da Colônia Z5 no dia Mboitató.	161
Figura 54 - Mboitató reproduzido pela comunidade.	161
Figura 55 - Mboitató no Rio Jacuí.....	162
Figura 56 - Lanternas do Mboitató.....	162
Figura 57 - Bombonas para confecção das lanternas e a horta comunitária do Centro Marista.	164
Figura 58 - Lanternas pintadas pelos alunos da Escola Estadual Maria José Mabilde.....	164
Figura 59 - Pintura de lanternas pelos alunos do Projeto Aprendiz.	165
Figura 60 - Praça da Colônia Z5 no dia do Mboitató 2017.	169
Figura 61 - Pescador organizando o barco com lanternas Mboitató 2017.	171
Figura 62 - Ricardo e Luciano no dia do Mboitató 2017.	171
Figura 63 - Barcos prontos para Mboitató 2017.	172
Figura 64 - Comunidade decorando o píer da Colônia Z5 Mboitató 2017.....	172
Figura 65 - Passeio de barco para prestigiar Mboitató 2017.	173
Figura 66 - Lanternas do Mboitató 2017.....	173

1. DISPOSITIVO - MANIFESTO

Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso
Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas
Passado, presente
Participo sendo o mistério do planeta

Trecho de Mistério do Planeta,
Novos Baianos (SOM LIVRE, 1972)

Os mistérios do planeta poderiam ser os mistérios da cidade. Para desvendá-los é preciso iniciar uma investigação que transcenda os limites pré-definidos do espaço urbano. Como é possível pensar fora da caixa sem experimentar? Como construir uma linha de fuga dos modelos representativos funcionalistas racionalizados das grandes cidades? É preciso jogar o corpo no mundo e valorizar os encontros, as novas experiências e relações, estar aberto para descobrir o outro e se colocar à escuta, se deparar com uma diversidade de práticas do cotidiano e com as inúmeras narrativas que a partir disso nos colocam pontos de vista presentes e futuros, devires em construção que não estão circunscritos no pensamento dominante acerca da cidade. Trata-se de uma maneira de privilegiar o estar com e o estar junto como uma construção de saber dialógica, que deriva dos encontros e das experiências compartilhadas no espaço e com comunidades.

Estou inserida no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o que me situa sob o arcabouço tradicional e científico que faz jus ao peso do nome da instituição, ao mesmo tempo em que estou tentando descobrir como acessar outros mundos, pular os muros, discutir qual conhecimento estou tentando produzir e para quem. Um caminho do meio me instiga, como sujeito pesquisadora, a promover rupturas

e buscar a liberdade de tentar fazer diferente, de experimentar, de me colocar à escuta e de valorizar o que não sei a partir do que me mostra o outro. Essa alteridade à qual faço referência é aquela com a qual pouco convivo e que parece estar distante do alcance dos meus olhos enquanto vivencio minhas rotinas cotidianas. É preciso uma ponte de conexão. É preciso iniciar uma travessia para outro espaço-tempo. Uma outra navegação, corpo-ação, em busca de um planejamento sensível.

Os primeiros pilares e estruturas são oriundos dos livros, textos e leituras teóricas. A partir desse arcabouço teórico aprendido temos a luneta, que dá a possibilidade de visualizar o mundo. O próximo passo é ir em busca da dimensão do vivido, de quais experiências podem ser vistas a partir dessa luneta. Dos encontros com artistas atuantes no espaço surgem as práticas como modos de fazer. Entram os artistas em ação. O que eles estão fazendo? Que pistas nos dão? Como se dá essa travessia para espaços outros? Como chegar? O que há lá? Descobriremos que os ruídos ou especulações sobre o "lá" são vozes potentes, relatos de narrativas poéticas e localizadas que nos afetam e nos dizem muito sobre os modos de fazer Porto Alegre.

Encontro primeiro Leandro Machado, artista de Porto Alegre que tem como prática o caminhar. São deslocamentos e percursos que possibilitam o olhar apurado do artista para encontros com pessoas, lugares e pequenos objetos-fragmentos. Encontro a seguir Ricardo Moreno, artista colombiano residente em Porto Alegre e construindo uma ação de arte participativa com as comunidades das ilhas da cidade. O que promove o encontro entre eles é essa "especialidade outra" que se desenha a partir de seus processos artísticos em relação à cidade: suas ações se dão em espaços de periferia que estão nas "quebradas" de uma capital. Leandro percorre as margens nas regiões Leste, Norte e Sul, costeando, desviando e se distanciando da região central. Ricardo atravessa o Rio-Lago Guaíba e, na outra margem, percorre o bairro Arquipélago para reconhecer os territórios das ilhas e então se estabelecer na comunidade da Ilha da Pintada.

Procurei abordar os modos de chegar e estar a partir do caminhar como prática social; do percorrer como arte de fazer geradora de novos enunciados. Atrelado ao gesto de perambular, a experimentação do tempo dos homens lentos, suas astúcias e criatividades para compor o cotidiano. A partir daí, tem-se uma construção do espaço realizada por sujeitos artistas e seus gestos, além dos gestos dos encontros, ora registrados pela câmera fotográfica de Leandro e por seus parceiros de jornada, ora transformados em texto-poesia pelo próprio Leandro, ora incorporados por Ricardo nos modos de fazer arte participativa ao criar instalações artísticas a partir da valorização da linguagem, dos recursos e do saber local da comunidade, ora registrados em fotografia e redigidos em notas de campo da pesquisadora. Nessa travessia, foi sendo tecida uma cartografia outra que não se encontra nos mapas, que atua como um modo de fazer carta, um modo de navegação voltado para o sujeito, que revela seu desejo e os modos de usar o espaço, que o orienta a existir nesses espaços, uma cartografia inspirada no conceito de ação da socióloga Ana Clara Torres Ribeiro (2012; 2013).

É importante destacar a contribuição do pensamento vivo da intelectual brasileira Ana Clara Torres Ribeiro no presente estudo. Socióloga vinculada ao Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ) até 2011, ano de seu falecimento, foi uma mulher cujo pensamento de um novo projeto político estava sempre em ação, dialogando com outras áreas do saber, como a geografia, a filosofia e o urbanismo, buscando uma produção social do espaço a partir da atuação de sujeitos coletivos na cidade. Ana Clara desenvolveu uma metodologia inovadora de modo a escutar as vozes da periferia, que

buscava captar a energia das resistências e dos vetores horizontais das experiências cotidianas, desde onde emerge uma criatividade social e uma produção cultural sob a qual se lastreia e se desenha no mapa, a cartografia da guerra de movimento e da ação molecular dos oprimidos (BOCAYUVA, 2011).

Para justificar a construção metodológica implicada neste estudo, é preciso compreender o conceito chave que inspira as

escolhas dos modos de apresentação dos encontros desta pesquisa: a diferença da cartografia da ação para a cartografia social. Ana Clara concedeu entrevista para a pesquisadora Alessia de Biase, publicada na revista Redobra (2012), na qual deixa claro o sentido da cartografia. Para ela, se a cartografia social faz uso de recursos tecnológicos para gerar mapas, indicadores e definir desigualdades sociais, por sua vez a cartografia da ação é a construção do espaço pelos gestos do sujeito. De forma simplificada e destituída de técnica, é a grafia de uma carta destinada a orientar o sujeito a partir das formas de resistência desses próprios sujeitos e seus gestos, que determinam uma leitura espacial, uma navegação. A socióloga reforça que não se trata de mapas dos agentes econômicos e políticos e dos dados de macroestatísticas; o que é central nessa cartografia é a ação da sociedade, os desejos e sonhos de muitos outros, conforme mencionava Milton Santos (2003), um projeto que não responda ao desenho do medo decorrente dos indicadores instrumentalizados, mas sim uma representação de uma experiência enquanto práxis, ou seja, dos modos de fazer específicos da ação social.

Trata-se de processos artísticos em ação como modos de fazer cidade, ou seja, a ação que se desenha é oriunda das práticas artísticas realizadas pelos artistas aqui estudados em periferias de Porto Alegre. O que será apresentado será uma cartografia da ação a partir da experiência dos artistas e dos encontros decorrentes disso. Veremos que a construção do espaço por quem mora lá se manifesta em narrativas estéticas, sejam elas imagéticas ou textuais, relatos de caminhada, relatos testemunhos de uma instalação artística, seus usos, modos de fazer, poesia e saberes locais articulados que promovem visibilidades para estes espaços a partir de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

A arte é o casamento do ideal e do real. Fazer arte é um ramo da artesanaria. Artistas são artesãos, mais próximos dos carpinteiros e dos soldados do que dos intelectuais e dos acadêmicos, com sua retórica inflacionada e autorreferencial. A arte usa os sentidos e a eles fala. Funda-se no mundo físico tangível.

Trecho de Imagens Cintilantes, Camille Paglia
(PAGLIA, 2014)

Como dizia Ribeiro (2014) em compilação de texto de quando ministrava curso sobre teorias da ação, é preciso superar o senso comum e criar uma produção de conhecimento crítica que extrapole os valores da classe média, parar de querer entender o outro como espelho de nós mesmos. As idéias novas dificilmente aparecem e dificultam a elaboração de novas proposições porque a imaginação do conhecimento científico e acadêmico está presa dentro da mesma codificação cultural dominante. Nesse sentido, recorrer à experiência de processos artísticos como ação social é uma tentativa de encontrar uma prática insurgente de produção do espaço, oriunda de encontros polifônicos e repletos de alteridades, construindo outros discursos sobre a cidade.

O inexplicável para críticos, sociólogos e historiadores, muitas vezes decorre de eles ignorarem um sentimento que acompanha o homem em todas as idades e que chamamos de constante lúdica. O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos - o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música o teatro, o circo e, enfim, o cinema.

Trecho de A Utopia Antropofágica,
Oswald de Andrade (ANDRADE [2011], 1990)

1.1 ESPAÇOS DA AÇÃO E OS MODOS DE FAZER ARTÍSTICOS

quando “ceis” citam quebrada nos seus tcc’s e teses
“ceis” citam as cores das paredes natural tijolo baiano?
“ceis” citam os seis filhos que dormem juntos?
“ceis” citam o geladinho que é bom só por que custa 1,00?
“ceis” citam que quando vocês chegam pra fazer suas pesquisas
seus vidros não se abaixam?
.... num citam, num escutam
só falam, falácia!

Trecho de Menimelímetros, Luz Ribeiro¹

Então começamos falando das quebradas da cidade. No vocabulário informal, quebrada é uma gíria utilizada pelas comunidades que habitam as periferias. São

¹ Poesia falada. Para ouvir na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=09KDfTVPAeE>

lugares longínquos dos grandes centros, geralmente bairros com alto índice de precariedade, pobreza e, muitas vezes, periculosidade. As quebradas estão por todos os cantos e margens em relação às centralidades espaciais, constituindo-se como lugares alternativos e pouco acessados por quem não mora lá. A realidade das quebradas é singular e, ao mesmo tempo múltipla e diversificada, levando em conta as inúmeras possibilidades sócio-culturais de modos de fazer e modos de habitar, entre tantos outros modos de viver que ali existem. Acessar esses espaços e os sujeitos sociais implicados nesse contexto, bem como aproximar-se o suficiente para que seja possível compreender as idiossincrasias que se apresentam não é uma tarefa fácil. O senso comum tende a afastar-nos desses lugares, seja por medo, seja por falta de um transporte considerado adequado, seja pelo não domínio da linguagem. Muitas vezes, quando nos aproximamos, não nos aprofundamos, ou nos apropriamos espetacularizando essa cultura dita popular, inserindo-a num estilo de vida alternativo a ser consumido. Quando Luz Ribeiro, poeta destacada nos Slams² de São Paulo, aponta o dedo para os investigadores acadêmicos, ela revela a ausência do contato, do vínculo e do afeto que permitiriam a leitura do cotidiano. Uma reivindicação por uma postura de escuta como imprescindível para ter a permissão de falar sobre os imponderáveis dessa realidade, sejam esses positivos ou negativos, criativos, de sobrevivência, de poesia ou de experiência. Quem tem voz para falar sobre as quebradas? Quem vive lá.

As quebradas também se enquadram no espaço dos pobres (Marzulo, 2005), uma dimensão atribuída à configuração sócio-espacial de agrupamentos sociais subalternos ao efeito do capital nas grandes cidades, que os segrega e os afasta cada vez mais da sociedade competitiva e moldada pelas estruturas do capitalismo.

São espaços localizados no interior da metrópole, assim intrametropolitanos, com territórios caracterizados urbanisticamente por dificuldades de inserção no tecido urbano consolidado, embora se leve em

² No Brasil, os encontros para batalhas de poesia em espaços públicos de grandes cidades constituem um movimento conhecido como Slam. São performances geralmente realizadas por vozes representantes das periferias, recitando ou lendo textos com temáticas que giram no entorno da política, destacando-se o direito à cidade, questões de gênero e raça, denúncia social entre outros. Em São Paulo, destaca-se o Slam das Minas, Slam da Resistência e Slam da Guilhermina. Em Porto Alegre, Slam das Minas, Slam Chamego e Slam RS acontecem nos espaços centrais Largo Zumbi dos Palmares, Praça da Matriz e Viaduto do Brooklin, assim como em outros espaços públicos descentralizados, como praças do bairro Restinga, na zona sul da capital gaúcha.

conta que alguns tenham maior acesso aos serviços e equipamentos, outros menos, mas todos em situação infinitamente inferior aos serviços e equipamentos urbanos oferecidos às demais classes sociais, que podem ser tomadas como elites, embora em termos de posição e situação de classe tenham grandes diferenças entre si, todavia diferenças que se apresentam como pouco relevantes se comparadas às existentes entre estas, as classes abastadas e médias, e as classes populares (MARZULO, 2005, p. 123).

As periferias, subúrbios ou favelas também se enquadram dentro do espaço dos pobres. Para o referido sociólogo, o subúrbio é onde vivem os trabalhadores pobres que também sofrem as consequências do descaso do Estado, aproximando as condições sociais e econômicas de seus habitantes das que caracterizam a favela, esta última entendida pelo autor como um fenômeno sócio-espacial historicamente constituído, cujos atores sociais pertencem a um estrato inferior de classe, produzindo representações sociais para a ocupação territorial que trazem em seu bojo aspectos de ilegalidade, irregularidade e informalidade (MARZULO, 2005).

Nesse sentido, a racionalidade técnica e científica empregada no planejamento urbano, bem como a presença do Estado a partir de políticas públicas centralizadoras, se apresentam como formas institucionalizadas de controle sobre uma população em um território urbano, atuando de forma limitada diante das complexidades das metrópoles. A lógica mercadológica que transforma as relações sociais e de espaço condiz com uma hegemonia de poder segregadora e pouco democrática que asfixia a cultura pública e o direito à cidade.

Mesmo que a produção dos espaços esteja subordinada ao poder hegemônico, isso não impede, no entanto, a insurgência de movimentos contestadores e de ações táticas de agrupamentos sociais não dominantes como práticas de lugar que instabilizam a ordem do presente (MARZULO, 2016). Nessas resistências é que reside a potência de descortinar outros discursos acerca da cidade, a partir da análise das práticas sociais que incidem diretamente na produção do espaço. Considerar a ação dos sujeitos como legítima para estruturar as territorialidades não abarcadas pelo planejamento urbano é uma possibilidade de enriquecer a produção do conhecimento científico da área, de maneira dialógica e valorizando as subjetividades que localizam e diferenciam determinados espaços em relação à hegemonia centralizadora. Entre as práticas sociais transformadoras desses espaços encontram-se os processos artísticos

no espaço urbano, que colocam os artistas em ação como sujeitos sociais protagonistas ou mediadores dessas multiplicidades.

Esses espaços marginalizados também revelam os contornos da norma, como é o caso da arquitetura das favelas quando estudada como “Estética da Ginga”, bem como do estudo desses espaços à luz da obra do artista Hélio Oiticica. Para a autora desta dissertação, a obra e o pensamento do artista não se limitam à situação espacial, transbordando aspectos sociais que fogem do controle conceitual da arquitetura como disciplina e prática profissional. De forma análoga, entende-se que o mesmo ocorre para as limitações do planejamento urbano sobre esses lugares, sendo o processo dos artistas fundamental para revelar os modos de fazer específicos desses espaços.

Não consideraremos as favelas como arte, mas como reserva de arte, como potencial artístico que somente o artista pode tornar visível. Por intermédio do artista-revelador é possível, então, evocar uma arquitetura vernácula, no nosso caso, uma estética das favelas (JACQUES, 2001, p. 12).

Ainda, para além da estética, as características sócio-culturais dos espaços periféricos são difíceis de serem apreendidas de maneira formal, uma vez que na medida em que há ausência de planejamento urbano, esses espaços se constituem como potências para a emergência de outras ações sociais que podem ser cartografadas por esses processos artísticos (RIBEIRO, 2012).

Recentemente foi publicada uma carta-manifesto das periferias do mundo, reivindicando a valorização da diversidade das práticas locais para a construção de discursos positivos sobre esses lugares e que possibilitem ações e políticas que superem os obstáculos que marginalizam esses espaços. A ação direta de sujeitos e a utilização de processos artísticos que ali incidem se inserem nesse contexto. Diz a carta:

A definição de periferia não deve ser construída em torno do que ela não possuiria em relação ao modelo dominante na dinâmica socioterritorial ou da distância física em relação a um centro hegemônico. Ela deve ser reconhecida pelo conjunto de práticas cotidianas que materializam uma organização genuína do tecido social com suas potências inventivas, formas diferenciadas de ocupação do espaço e arranjos comunicativos contra-hegemônicos e próprios de cada território” (LIMA, 2017).

Essas potências inventivas se materializam em narrativas quando apreendidas por processos artísticos e funcionam como uma contra-produção de subjetividades que colocam em cheque algumas certezas, preconceitos e estereótipos do pensamento urbanístico. A partir delas, emergem questões acerca da cidade, possibilidades de experiência da alteridade urbana que podem operar como um potente desestabilizador das partilhas hegemônicas do sensível (JACQUES, 2012).

De uma maneira geral, são as manifestações artísticas relacionadas à música, como o *funk* e o *hip hop*, ou as artes visuais no espaço público, como o grafite e o pixo, entre outras intervenções urbanas, que são discutidos em relação aos territórios urbanos de periferia, tanto nos estudos do planejamento urbano quanto em outras áreas das ciências sociais aplicadas. É importante atentar para a não homogeneização das práticas da periferia, uma vez que esta é um lócus onde há uma ampla e diversificada produção do espaço. Acredita-se que privilegiar a realização de processos artísticos como prática social do lugar a partir da ação dos sujeitos artistas é uma contribuição e um desafio metodológico, na medida em que a cidade deixa de ser um simples cenário e passa a ser um laboratório de experimentação prática, corporal e etnográfica. Ainda, quando essas práticas rompem com a espetacularização e potencializam os discursos e saberes das áreas periféricas, instauram-se visibilidades e um tensionamento político em relação aos discursos hegemônicos a partir dessas narrativas micropolíticas.

Uma vez inseridos no circuito institucional das artes, os artistas atribuem visibilidade a esses espaços, e é isso que possibilita os tensionamentos. Para Ana Clara T. Ribeiro (2012), o olhar para as práticas da rua e para os objetos coletados, bem como as observações acerca do cotidiano que chegam à classe média através das galerias de arte ou dos livros, produzem discursos diferentes do da grande mídia. Desse argumento é que advém a legitimação da constituição dos sujeitos artistas enquanto mediadores desses espaços e o modo como apreendem as dinâmicas sócioespaciais, partindo de registros ou descrições de aproximação que valorizam e conferem visibilidade a agentes sociais que até então eram irrelevantes ou vinham sendo excluídos das racionalidades administrativas atribuídas ao Estado, o que vai ao encontro da construção explicitada por Marzulo (2016).

Portanto, o espaço dos pobres enquanto periferia tomada por classes populares é onde se desenvolvem as práticas cotidianas subjetivas daqueles que lá vivem, constituindo-se em lócus de estudo na medida em que apresenta formas de resistência características desses lugares em relação à hegemonia política do planejamento urbano que abarca superficialmente essas regiões periféricas, não necessariamente atuando (MARZULO, 2005).

Em Porto Alegre, as regiões periféricas escolhidas pelos artistas como lócus para suas práticas artísticas compreendem bairros com alto índice de vulnerabilidade social, incluindo aspectos de infraestrutura precária e de baixo desenvolvimento humano. Ricardo Moreno atua no bairro Arquipélago, que lidera quase todas as estatísticas, constituindo-se como o mais pobre da cidade. Leandro Machado percorre mais de trinta bairros localizados nos extremos norte e sul e na zona leste, destacando os que mais se enquadram como espaço dos pobres de acordo com as estatísticas: Lami, Lomba do Pinheiro, Belém Velho, Restinga, Belém Novo, Sarandi, Coronel Aparício Borges e Ponta Grossa. No capítulo 3 apresentarei mais detalhadamente o lócus e sua localização nos mapas.

O que se coloca como propósito chave no decorrer desta dissertação é a tomada dos processos artísticos como ponto de partida para experienciar espaços de periferia da cidade através de seus modos de fazer, o ato criativo como horizonte de visibilidades para os imponderáveis da cidade. Para Derdyk (2001), o ato criador instaura uma maneira única e também coletiva de ingressar em um tempo e espaço que ainda não possuem forma de serem visualizados.

Protagonista de uma trama que existe porque existe um corpo presente e atuante, o ato criativo faz de si mesmo um outro fazer fazendo do fazer um outro ser [...] Tal como escuridão vista pelo olho cego, tal como a onda que traga o oceano, o ato criador nos surpreende a partir de um estado de suspensão: [...] recortes e inserção no tempo e no espaço onde algo se diferencia. É o toque que subtrai, multiplica, soma, divide, aglutina, justapõe, sintetiza, nega, afirma, sinaliza; é o toque que lembra, esquece, projeta, imagina, observa; é o toque que esculpe, modela, compõe, escreve, inscrevendo nossas vivências cotidianas em outros vetores de significação (DERDYK, 2001, p.24).

A ideia de processo aqui funciona como um conjunto de experiências e ações, distanciando-se dos procedimentos. Entregar-se ao acaso do cotidiano é abrir-se para encontros potentes, descobertas, constitui uma postura de olhar e de escutar, que

privilegia o pequeno, o gesto, o sorriso. Desses processos surgem os sujeitos da ação social, os artistas praticantes da cidade. A proposta neste estudo é a de realizar a arte do desvio, atentando para um retorno à ética, ao prazer e à invenção por parte das instituições científicas. Produzir uma ordem do saber tratando as táticas cotidianas como práticas de uma arte ordinária, um encontro na situação comum que faz da escritura uma maneira de fazer sucata, como nos inspira Certeau ([2014], 1994).

1.2 SINTETIZANDO O PERCURSO

Quanto à estrutura dessa dissertação, no capítulo 2 – CONSTRUINDO A TRAVESSIA apresentarei os referenciais teóricos que possibilitam consolidar o acesso às espacialidades outras da cidade, que são lócus das práticas artísticas, começando por 2.1 A PRODUÇÃO DO ESPAÇO: DIMENSÕES TRANSDISCIPLINARES PARA OS CAMINHOS DA AÇÃO. As práticas cotidianas entendidas como táticas são conceitos de Certeau ([2014] 1994) fundamentais para compreensão da ação social como resistência às racionalidades impostas pelas políticas dominantes, o que é corroborado por Marzulo (2016). Os caminhos da ação apontam a partir dessas construções pelas margens e são verificados na existência da insurgência em oposição à gestão neoliberal da cidade: são ações organizadas ou espontâneas na esfera do cotidiano como foco na experiência, na criatividade, nas conquistas, nas vozes e sonhos de muitos outros (RIBEIRO, 2013). De natureza política, seria uma outra sistematicidade que envolva o aprendizado das ruas e a vitalidade do espaço opaco (SANTOS, 1996), que reinventaria o tecido social sustentado por novas apropriações do espaço urbano, se encaminhando para uma nova ação social (RIBEIRO, 2013a). Os conceitos da filosofia de DELEUZE E GUATTARI ([2012] 1997) sobre espaço liso e estriado complementam os caminhos para uma produção do espaço múltiplo (MASSEY; KEYNES, 2004), cujas escolhas terão um cruzamento sensível pelos paradigmas éticos-estéticos que condizem com o espaço vivido, subjetividades individuais e coletivas e devires existenciais (GUATTARI, [2012]; 1992), encaminhando para ações como práticas sociais no cotidiano (CERTEAU, 1994) em busca de narrativas de alteridades. O sentido de resistência é associado à tática e à micropolítica (GUATTARI; ROLNIK, 2000). Por isso,

no que toca aos processos artísticos, as questões de estética e política serão teorizadas em 2.2 – ESTÉTICA E POLÍTICA NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO COMUM: ARENA DA AÇÃO SOCIAL, estabelecendo um diálogo entre as teorias de RANCIERE (2005) sobre a partilha do sensível como o novo paradigma estético de GUATTARI ([2012]), costurado pelas produções de dissenso de PALLAMIN (2010). Em 2.3 – PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO PERCURSOS DE EXPERIÊNCIA, retomo os conceitos de CERTEAU ([2014] 1994) sobre as práticas caminhatórias como geradoras de novos enunciados sobre o espaço, constituindo-se em experiência como percurso para práticas artísticas e estéticas (CARERI, 2002; 2013) e como vetores de desterritorialização e de uma produção de experiência na contramão da disciplina urbanística a partir dos deslocamentos errantes (JACQUES, 2014), visando uma produção do espaço através de uma prática estética que utiliza o corpo para além do esquema dos mapas, uma experiência de percurso que faz possível compreender a realidade das quebradas, uma vivência do cotidiano como cartografia em forma de experiência de percurso, da ação de percorrê-lo e de descobertas de inúmeros imprevistos, sejam espaços, sejam pessoas, sejam os imponderáveis que não aparecem nos mapas (JACQUES, 2001).

No capítulo 3 – INICIANDO A TRAVESSIA – MODOS DE APRE(E)NDER CIDADE, apresento a construção teórica do método no 3.1 – CARTOGRAFIA DA AÇÃO E EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA, com o desafio de utilizar aportes do método etnográfico e da cartografia da ação (RIBEIRO 2013) como ferramentas complementares para consolidar o que se busca nos percursos de apreensão do espaço, extrapolando também os processos de subjetivação ali implicados (ROLNIK, 1989). A necessidade de recorrer à inventividade é corroborada por BECKER (1999) e BACHELARD (1996), que entendem que a superação do senso comum científico é construída na elasticidade da vigilância epistemológica que permite improvisos nos procedimentos de pesquisa. Em 3.2 – ASTÚCIAS COMO PROCEDIMENTOS DE PESQUISA, apresento os modos de pesquisar que misturam procedimentos de entrevistas em processos cartográficos, conversas informais, análise de documentos e dos livros dos artistas, observação participante atrelada à experiência etnográfica e às notas de campo resultantes disso, além dos registros audiovisuais como complementares e com a função de testemunho. A possibilidade de criar uma urbanística singular e micropolítica em diálogo com as

teorias da ação é apresentada por PORTELA (2013), que considera a cartografia da ação um instrumento de luta política. Além disso, Portela reconhece nos gestos que materializam a experiência uma possibilidade de ação somente se corporificarem a resistência, indo ao encontro das táticas e da partilha do sensível como ação estética e política. A apresentação dos dados a partir dos processos artísticos se inspira no método da cartografia da ação (RIBEIRO, 2012), que permite a produção de outra temporalidade para as práticas sociais, perfazendo micronarrativas acerca do cotidiano, dos homens lentos, do que escapa à lógica de produção capitalista, do deslocamento sem rumo determinado. São buscas da experiência da alteridade que atuam como táticas que instabilizam a ordem do presente e quebram o pensamento único do planejamento urbano. Uma carta de navegação para a produção do espaço redigida a partir de uma bricolagem de narrativas. São apresentados também OS ESPAÇOS DA AÇÃO: POR ONDE ANDAM OS ARTISTAS como lócus da pesquisa definido pelas práticas artísticas e inserido no espaço dos pobres (MARZULO, 2005) a partir de dados macroestatísticos.

No capítulo 4 – ENCONTRO COM OS ARTISTAS E CARTOGRAFIAS DE SUAS AÇÕES, são apresentados os encontros com os artistas. Essa dissertação é escrita em primeira pessoa porque privilegia encontros meus como pesquisadora com os artistas, construindo de forma dialógica a compreensão das práticas sociais e artísticas que se encaminham para ação e produção do espaço. São experiências que se cruzam, memórias que emergem, trajetórias de vidas relatadas que nos auxiliam na compreensão da constituição dos sujeitos artistas em ação. Afinal, quem são eles? De onde vêm? Para onde vão? Se busco pelos encontros com a alteridade da cidade, todos somos esses outros, e, por isso, utilizo vários fragmentos de relatos referenciados às falas dos artistas para a composição da carta. Lembrando que é uma carta aberta, que poderia também ser reescrita com outras combinações.

Em 4.1 PRIMEIRO ENCONTRO: LEANDRO MACHADO, apresento o processo artístico do artista em Porto Alegre, iniciando por sua trajetória de vida, que revela práticas de artista bricoleur e caminhante que se distancia das zonas centrais e empreende derivas caminhando por periferias da cidade, registrando através de fotografia seus encontros e coletando materiais para suas instalações artísticas. O livro

Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016) é uma parte do resultado de seu processo e apresenta uma coletânea de imagens em mosaico das regiões percorridas pelo artista, bem como textos críticos e micronarrativas poéticas e imagéticas. São gestos de outros personagens do cotidiano que compõem a obra e que serão utilizados como base analítica neste estudo. Além disso, a coleta de rastros e vestígios materiais durante os deslocamentos do artista, bem como a transformação disso em obra de arte, também fornecem subsídios para pensar a relação do processo artístico com o espaço da cidade e, portanto, também serão apresentadas e discutidas algumas instalações artísticas e obras realizadas em espaços expositivos de arte de Porto Alegre, com intuito de contribuir com este estudo.

Analisando o processo de Leandro Machado, emergem características acerca de seu modo de fazer e se relacionar com a cidade, destacando-se as práticas caminhatórias, que permitem uma aproximação com as realidades distantes das periferias, além de uma apreensão poética acerca dos modos de viver e de fazer desses lugares. Ainda, o ato de caminhar possibilita o olhar apurado do artista para pequenos fragmentos materiais descartados pelas ruas e calçadas, consolidando a prática de Machado, que vislumbra no que seria o lixo da cidade uma possibilidade de construção artística. Além disso, o processo apresenta cenas do cotidiano, em forma de texto ou enquadradas pela lente do artista, narrando lugares e personagens de uma cidade não vista ou pouco visitada por quem não mora lá.

Em 4.2 SEGUNDO ENCONTRO: RICARDO MORENO, apresento a trajetória de vida de Ricardo desde Bogotá até chegar a Porto Alegre, com alguns relatos que nos fornecem pistas para compreensão do sujeito artista que entra em ação no processo artístico que acontece no bairro Arquipélago de Porto Alegre. Este último consiste em um trabalho de aproximação entre as comunidades das ilhas e o artista, que propõe intervenções artísticas construídas a partir da arte participativa envolvendo diferentes agentes sociais. Esse processo também pode ser entendido como uma ação social, devido à aprendizagem dialógica e à utilização de recursos próprios do lugar, que não envolveram aportes financeiros. A decisão do que será feito é construída a partir da disponibilidade de Ricardo percorrer a pé, estar disponível para encontros, conhecer e ser aceito e se inserir na comunidade, uma prática com inspiração etnográfica que

privilegia a escuta sobre a visão de mundo e os modos de fazer dos habitantes das ilhas. As práticas da comunidade de pescadores, a relação do espaço na margem oposta do rio Guaíba e o lixo oriundo da cidade são as principais evidências constatadas no processo de Ricardo. Cabe ressaltar que esse processo resulta na tese de doutorado do artista (MORENO, 2018), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Apresento as ações Mboitotá no Rio Jacuí e o dia da Pesca do Lixo, as quais tive a oportunidade de acompanhar, e considerarei as saídas de campo para reconhecimento de espaço e contato com os habitantes das ilhas como uma prática social que contribui para o objetivo deste estudo, aproximando-se também do tipo de experiência encontrada no processo de Leandro.

No capítulo 5 – ARTICULANDO PROCESSOS ARTÍSTICOS E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO – UMA ANÁLISE EM PERCURSO, retomo as ações cartografadas analisando-as junto ao referencial teórico inicial. Nos dois processos, a constituição do sujeito artista através de uma postura de escuta e olhar, indo em busca de encontros com pessoas e lugares para evidenciá-los como potência, é considerada uma ação social (RIBEIRO, 2013) em que o artista, ao mesmo tempo, atua no espaço comum, construindo uma partilha do sensível (RANCIERE, 2005), uma experiência que apreende recortes do que é visível e dizível, arrematados como modos de visibilidade estética e política. Leandro inaugura este estudo experimentando espaços periféricos da cidade, desterritorializando culturas, atuando com gesto firme e forte no espaço dos homens lentos, registrando narrativas micropolíticas acerca de uma realidade, às quais cartografamos como ações no espaço, ações que nos mostram cenários alternativos, resistências, cotidianos, potências. Ricardo realiza a ação social na prática, partindo de uma relação praticante do espaço aos moldes das empreendidas por Leandro e, a partir da arte participativa realizada na comunidade, novos caminhos e narrativas acerca do espaço emergem, à revelia do Estado e das políticas públicas. Ambas as ações sociais dão luz às invisibilidades sociais e políticas de Porto Alegre. O nível de interlocução desses dois estudos de caso se dá pelo modo de fazer e acessar o espaço. Por fim, encaminho esse conjunto de experiências para a validação da produção do conhecimento, enfatizando a importância da experiência na extensão universitária como prática social.

2. CONSTRUINDO A TRAVESSIA

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para 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 vista de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.**

Trecho de Seis Propostas Para o Próximo Milênio, (CALVINO, 1993, p.19)

Diante dos desafios estruturais da sociedade frente à imposição de um desenvolvimento econômico pautado pelo neoliberalismo, surgem mudanças teóricas e metodológicas nas ciências sociais. A produção espacial e do território inclui-se na análise social para que seja possível compreender as transformações nas leituras das relações espaço-sociedade a partir de experiências sociais e da valorização da singularidade, considerando estas como resistências alternativas que esclarecem o sentido da ação social (RIBEIRO, 2009).

Essas transformações encaminham para uma construção de paradigmas transdisciplinares que recorrem à filosofia e às alterações na relação sujeito-objeto, privilegiando técnicas participativas de pesquisa que resgatem as narrativas e o respeito à fala da alteridade. Nesse sentido, para além da paisagem e do espaço físico, a pesquisa da ação social reconhece as energias latentes da cidade a partir da valorização da experiência urbana para dar visibilidade à realidade (RIBEIRO, 2009).

A cidade viva e insurgente segue existindo mesmo com o esfacelamento das relações produtivas e a aguda periferização dos mais pobres no contexto intra-urbano. Assim, o desafio da atualização da cidade requer o acompanhamento da ressignificação da experiência urbana por sujeitos sociais com diversas culturas políticas, incluindo os movimentos sociais e aqueles que articulam arte e política (RIBEIRO, 2009).

Neste capítulo, apresentarei os pilares teóricos que auxiliam na construção da travessia para essa outra espacialidade, onde busco visualizar ação social. Primeiro, a produção do espaço apresenta-se em dimensões transdisciplinares, com aportes da

micro-história, da sociologia, da geografia e da filosofia, para que seja possível encontrar a experiência social e as singularidades nessas espacialidades, encaminhando para ações como práticas sociais no cotidiano em busca de narrativas de alteridades. O sentido de resistência é associado à tática e à micropolítica; por isso, quando se trata de processos artísticos, as questões de estética e política serão teorizadas na segunda parte do capítulo. Por último, a experiência como percurso para práticas artísticas fecha a construção teórica que sustenta minha pesquisa.

2.1 A PRODUÇÃO DO ESPAÇO: DIMENSÕES TRANSDISCIPLINARES PARA OS CAMINHOS DA AÇÃO

A ambição estratégica dos grandes projetos urbanos é promover a articulação de novas centralidades, que pretendem induzir a expressão material e simbólica da concentração espacial de poder e riqueza de acordo com as exigências das cadeias produtivas mundiais. No que tange ao planejamento urbano, as políticas se estabelecem obedecendo à lógica mercadológica, incluindo as questões culturais e de produção do espaço. O culturalismo de mercado é baseado em propostas que têm a cultura como mote (ARANTES, 2007).

Dentre os conflitos existentes nas grandes cidades está a contradição recorrente entre o valor de uso que o lugar representa para seus habitantes e o valor de troca com que ele se apresenta para aqueles interessados em extrair dele um benefício econômico qualquer. A cidade é determinada pelas diferentes configurações desse conflito, aqui percebido nos processos urbanos e em suas relações com as representações culturais que implicam nos modos de negociação da economia simbólica dos espaços urbanos através de manifestações artísticas (ARANTES, 2002).

Há configurações que incidem nas ações políticas e na velocidade da acumulação do capital, que tem por consequência o estabelecimento de um abismo social e econômico, de exclusão social e de fissuras na eficiência das políticas públicas que seguem centralizadoras, institucionalizadas e em processo de privatização. Localiza-se, por outro lado, uma mudança no quadro das referências culturais que

orientam a sobrevivência nesse sistema, que consiste em ações de resistências sociais à opressão e à exclusão, o que, conforme Ribeiro (2013a),

(...) impõe o mapeamento analítico de práticas diárias e das táticas de sobrevivência que têm permitido a afirmação de identidades sociais até recentemente ocultadas pelos projetos políticos da modernidade (RIBEIRO, 2013a, p. 151-152).

No século XXI, a funcionalidade da configuração urbana se dá através de estratégias dos poderes estabelecidos enquanto planejamento urbano, com papel central na manutenção da ordem e onde ocorrem – simultânea e inversamente, dadas as características concentradoras da vida social moderna – ações táticas de agrupamentos sociais não dominantes, práticas de lugar que instabilizam a ordem, um presente que busca conquistar o futuro. Para o autor, a relativização do poder sobre o controle da população e território permite o surgimento de novos poderes de nível local, tanto em termos políticos quanto econômicos, não necessariamente delimitados pelas fronteiras estabelecidas (MARZULO, 2016).

A crítica aos modelos de desenvolvimento econômico na América Latina e a imposição das condições de vida pelo neoliberalismo colocam como resposta à essa opressão um desafio aos cientistas sociais de esclarecerem os sentidos da ação social, estudando os vínculos entre sujeito social, conjuntura e lugar, comprometendo-se em estudar modos de vida, senso comum, cotidiano, entre outros aspectos que possam contribuir para uma afirmação de racionalidades alternativas que orientem para uma apropriação mais solidária e justa do espaço urbano (RIBEIRO, 2013b).

Os diálogos transdisciplinares com aportes de filosofia e técnicas de pesquisa participativas podem resgatar as narrativas e o respeito à fala da alteridade. Na contramão da lógica dominante, a ação social reconhece as energias latentes da cidade, uma vez que a realidade visível é dotada de transcendência. Para tanto, a autora defende uma pesquisa urbana que valorize a experiência urbana, do território usado e dos homens lentos – categorias filosóficas propostas por Milton Santos (RIBEIRO, 2013b).

Para Certeau ([2014] 1994), circunscrita num lugar denominado como próprio, a estratégia é um conjunto de relações de força dominante, uma totalidade que abarca

estruturas de poder que renegam as práticas cotidianas. Contudo, a liberdade se produz nos pequenos rompimentos – as táticas – que se efetuam na prática do dia a dia, que burlam os mecanismos de controle da sociedade. Os valores hegemônicos – políticos, econômicos, sociais – são determinantes sobre as formas como as coletividades organizam-se no espaço. Por outro lado, uma outra espacialidade se desenha sobre o projeto urbano geometrizado e planejado, a qual ele denomina lugar praticado, onde as microrrevoluções se concretizam nas brechas da disciplinaridade hegemônica. A ausência de lugar próprio é associada à tática na qual emergem os praticantes ordinários das cidades, possibilitando o colocar-se no lugar do outro, que encontra mobilidade para produzir efeito de astúcia possível, inclusive para os mais fracos. “Quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia” (CERTEAU, [2014] 1994, p. 95).

Nas análises micropolíticas, as experiências de poder se dão em diferentes níveis, implicando uma multiplicidade de processos de subjetivação que flutuam entre os agenciamentos que os movem, sejam eles no plano material ou do nível do desejo. Assim, a questão micropolítica que se estabelece coloca em cheque a reprodução dos modos de subjetivação dominante (GUATTARI; ROLNIK, 2000). Os movimentos sociais e micropolíticos se dão no nível tático e geram novos enunciados, como se percebe nos processos artísticos como práticas analisados neste estudo, pois ambos questionam a produção do espaço a partir de modos de subjetivação política e a partir da experiência singular do sujeito juntamente com a experiência coletiva.

Tomando o modo de produção de uma forma análoga à sucata, temos um tempo subtraído da fábrica privilegiando o trabalho livre, criativo e não lucrativo. Inventar produtos gratuitos é um saber-fazer do operário que atua como golpes no terreno da ordem estabelecida. São táticas populares entendidas como artes de fazer destituídas da ordem vigente, que têm a generosidade como revanche e operam uma estética de golpes e uma ética da tenacidade, negando as instituições estabelecidas (CERTEAU, [2014] 1994).

Nossas categorias de saber ainda são muito rústicas e nossos modelos de análise por demais elaborados para permitir-nos imaginar a incrível abundância inventiva das práticas cotidianas. É lastimável constatá-lo: quanto nos falta ainda compreender dos inúmeros artifícios dos “obscuros

heróis” do efêmero, andarilhos da cidade, moradores dos bairros, leitores e sonhadores, pessoas obscuras das cozinhas. Como tudo isso é admirável! (CERTEAU; GIRARD; MAYOL, 2013, p. 342)

Cabe ressaltar que os processos artísticos implicados neste estudo não atendem à lógica mercadológica, que pretende fazer da cultura uma matriz estetizante e identitária inserida como política de planejamento urbano, conforme nos apresenta Arantes (2002; 2007). Por isso, na linha de Ribeiro (2009; 2013) e Marzulo (2016), a partir dos modos de fazer encontrados nos processos artísticos emergem táticas de resistência como práticas sociais dos espaços da cidade, não se fazendo necessário discutir se o planejamento urbano abarca ou não essas práticas, uma vez que se legitimam como artes de fazer cidade à luz de Certeau ([2014] 1994), produzindo novos olhares e novos meios de conhecimento e de controle do espaço.

As modalidades de ação encontradas nesse modo de fazer constituem uma prática em forma de bricolagem. São táticas desviacionistas, que não se definem pelo lugar em que estão inseridas, tendo em vista que alteram, manipulam ou fazem uso desse lugar. São inúmeras maneiras de fazer como o caminhar, o ler, o falar, o produzir, que não utilizam a ordem imposta, pois são instauradoras de pluralidades e criatividade com efeito de imprevisto (CERTEAU, [2014] 1994).

No livro *Estética da Ginga – arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Jacques (2001) discute o processo de construção de uma obra sob a ótica da bricolagem como

[...] a incessante reconstrução com fragmentos de materiais já utilizados, detentores de uma história construtiva própria, constitui a temporalidade dessa outra maneira de construir. Sua “poesia” reside justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário (JACQUES, 2001, p. 25).

Para Certeau, Girard e Mayol (2013), o plural nasce do uso ordinário constituído pela multiplicidade das diferenças. São tipos de operações e registros que privilegiam o fazer-com aqui e agora, um ato singular em determinada circunstância e com atores particulares. Assim, a cultura ordinária é uma ciência prática do singular,

[...] que toma às avessas nossos hábitos de pensamento onde a racionalidade científica é conhecimento do geral, abstração feita do circunstancial e do acidental (CERTEAU; GIRARD; MAYOL, 2013, p. 341).

A modernização capitalista privilegia a emergência de espaços luminosos (SANTOS, [1996] 2014) com vistas a atender à renovação de mercado, sendo esses espaços controlados pelo Estado ou pelas corporações. O agenciamento da vida social a partir da manipulação das regras do capital público ou privado se apresenta como desafio para o diálogo interdisciplinar, que pode ser relativizado com aportes da geografia, das artes e da filosofia. Esse apelo à interdisciplinaridade implica na necessidade de desencantar acordos tácitos, conceber novos objetos de estudo e criar áreas mais sólidas para a reflexão intersubjetiva e a ética das condições de vida da maioria (RIBEIRO, 2012).

Milton Santos discute a natureza do espaço em função da técnica, do tempo, da razão e da emoção. Para o autor, as grandes cidades estão tomadas por espaços luminosos, determinados e regulados, racionalizados e racionalizadores. Em oposição, se encontram os espaços indeterminados, onde vivem os pobres; são zonas urbanas “opacas” abertas para a criatividade e para os encontros e aproximações, possibilitando as práticas afetivas na esfera do cotidiano (SANTOS, [1996] 2014).

Nos espaços luminosos as construções pressupõem a ação de racionalidades, um ordenamento estabelecido por normas e regras repetitivas e previamente estabelecidas, gerando um padrão – ética – e uma estética comum às formalidades e às hegemonias estabelecidas. Por sua vez, nos espaços opacos a ética e a estética marcantes são a gambiarra, um “jeitinho brasileiro” de criar situações e práticas improvisadas (PORTELA, 2007). Conceito próximo à bricolagem e à tática, a gambiarra é

processo de construção de coisas que pressupõe um estado de precariedade, de falta, e uma consequente ação de adaptação à esse estado, na base do improviso. Faz-se o que se pode com o que se tem. Esse processo de criação gera uma ética e uma estética comum às situações de informalidade, marginalidade e pobreza – o improviso cria instalações elétricas e de televisão a cabo na base do “gato”, cria creches nas casas das vizinhas, cria atenção a saúde mental e física em terreiros de candomblé e igrejas pentecostais, cria segurança com milícias urbanas, cria o “jeitinho brasileiro” (PORTELA, 2007, p. 79).

A busca por caminhos que estabeleçam uma relação profunda entre o homem e seu meio é a visão de um futuro que rompe com o presente subalternizado pela

lógica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito, privilegiando a individualidade que supere as formas de fazer repetitivas e se transforme em modos de fazer libertadores, a *praxis* inventiva também defendida por Lefebvre, acerca da possibilidade de criar algo novo (SANTOS, [2014] 1996).

Para Deleuze e Guattari ([1997], 2012), o espaço estriado é sedentário e instituído pelo aparelho do Estado, necessariamente delimitado. Em oposição, o espaço liso é nômade, onde se desenvolve a máquina de guerra, possibilidade aberta para os corpos se movimentarem. No espaço estriado, as linhas e os trajetos estão subordinados aos pontos, indo de um ponto a outro. Inversamente, no espaço liso os pontos estão subordinados ao trajeto, ou seja, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou determinação métrica, o que permite que o espaço seja construído em virtude das operações locais de mudança de direção.

O espaço liso é ocupado por acontecimento ou hecceidades para além de coisas formadas ou percebidas, é um espaço de afectos mais que de propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e qualidades tácteis e sonoras, espaço dos imponderáveis que não aparecem no mapa geográfico. Essa característica aberta que distribui frequências diferentes ao longo dos percursos, que valoriza os pontos e não as linhas é que lhe atribui maior potência de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997).

A cidade é o espaço estriado por excelência, sendo a força de estriagem que restituiria o espaço liso dentro dela mesma,

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997, p. 201).

O estímulo do deslocamento pela cidade seria a busca por espaços nômades, opacos e lisos nas metrópoles luminosas, uma nova possibilidade temporal que também surge nos processos artísticos pelas periferias de Porto Alegre, estabelecendo relações de proximidade com um território dos pobres, abrindo possibilidades de novas experiências a partir da captura de imagens e narrativas que registrem esses

espaços de criatividade abertos e com nova consciência (SANTOS, [2014] 1996). Esse movimento é possível de acontecer em virtude do tempo dos homens lentos nas grandes cidades, em contraposição aos circunscritos no totalitarismo das racionalidades e velocidades, conforme apresenta Milton Santos:

A força dos “lentos” e não dos que detém a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perda. (SANTOS, [2014] 1996, p.325)

Trata-se de um elogio às táticas de sobrevivência dos homens lentos, que insistem diariamente em resistir diante da aceleração dos modos de produção do mundo, inventando modos criativos e muito singulares de fazer e de apreender a cidade. As zonas opacas onde vivem são um contraponto aos espaços de exatidão dos centros urbanos luminosos (SANTOS, [2014] 1996).

O conceito de homem lento (SANTOS, [2014] 1996) auxilia no enfrentamento do padrão e das manifestações mais fortes da ideologia dominante, como as relacionadas com a velocidade e a eficácia, e permite aprender com e valorizar a experiência dos outros, no sentido de resistência e tática (CERTEAU, [2014] 1994). O lugar tático de Certeau é o da possibilidade de desvendamento de ações libertárias e libertadoras, recursos que possibilitam a ação do homem lento no território usado.

O fato de tudo ser transformado em território único, incluindo a conjugação da arte e do cotidiano, é o que determina o traçado de políticas públicas centralizadoras. Em função do território, aqui tomado como uma espécie de tradução operacional próxima dos cenários do planejamento urbano, se engendram estruturas e desigualdades sociais de forma limitada, expondo uma visão progressista da realidade social, elemento estratégico do espaço luminoso (RIBEIRO, 2012). Por isso, a socióloga entende que reduzir a vida coletiva a uma única dimensão do espaço pode trazer a intensificação dos mecanismos de controle social, o que, de forma reducionista, associa as identidades culturais aos elementos mais visíveis da paisagem e restringe o mapeamento dos determinantes das desigualdades sociais.

O cotidiano como a quinta dimensão do espaço é onde se percebe o funcionamento político das coletividades e a cidadania. É o espaço produtor do

político, na medida em que mostra como as diferenças se estabelecem e aconselha a tomada de posições. A funcionalização do mundo em suas formas materiais e imateriais no cotidiano espacializa as formas de existência, definindo o território usado ou praticado (SANTOS, 2003).

O espaço como fonte de novas identidades, relações e diferenças implicadas na associação espaço-tempo é sintetizado por Massey e Keynes (2004). O espaço, entendido como um sistema aberto que contém relações existentes, mutáveis e futuras, está relacionado com a proposição de que a espacialidade é também uma fonte de produção de novas trajetórias, na medida em que é entendida como uma esfera da justaposição potencial de diferentes narrativas e de forjamento de novas relações (MASSEY; KEYNES, 2004). A abordagem é sustentada no entendimento de que o espaço se constitui a partir de perspectivas políticas particulares, tornando-se parte integral da política e da produção da sociedade, expressando-se como parte da geração e da produção do novo. Em relação ao tempo, o espaço é inteiramente aberto e ativo.

Massey e Keynes (2004) buscam reimaginar o lugar de forma não delimitada e não definida em termos de exclusividade, defendendo um entendimento da identidade do lugar como sendo construída através das relações com outras partes, um sentido global de lugar, para que seja possível defender uma posição política que permita a apreciação de especificidades locais. A partir da consideração de que as relações são ativamente construídas e, por isso, são consideradas práticas sociais, advém a idéia de que identidades estão repletas de poder social, sendo fundamental reconhecer a forma dessas relações, sejam elas de dominação ou de subordinação.

Uma recusa a temporalizar o espaço, portanto, abre nossas estórias para a multiplicidade, ao mesmo tempo em que reconhece que o futuro não está escrito previamente, isto é, que o futuro [...] não é produto da nossa própria escolha, mas nós próprios o fazemos. (MASSEY, 2004, p. 21-22)

Potencializando o pensamento de Massey (2004) acerca do espaço como produto de inter-relações, permeado por multiplicidades e algo nunca terminado, sempre em construção, o conceito de rugosidade (SANTOS, [2014] 1996) concebe o espaço como acúmulo de tempos e como indissociabilidade entre espaço e tempo. Se

rugosidade é vinco, conjunto de rugas, marcas, memórias, o espaço é múltiplo de identidades em negociação permanente pela política do espaço.

Nos espaços opacos da cidade inventam-se novas formas de sociabilidade e táticas de sobrevivência, que acontecem à revelia do Estado e que assumem potência política na cena urbana. Essas estratégias e táticas do “outro” configuram uma cartografia distinta daquela desenhada pelas ações esperadas nos espaços públicos da contemporaneidade. São ações que pressupõem a autonomia dos sujeitos, valorizando gestos que contribuam para sua afirmação de sujeitos sociais (RIBEIRO, 2013b).

Jacques (2012), no livro “Elogio aos errantes”, lembra-nos que a socióloga Ana Clara T. Ribeiro, ao dialogar com Milton Santos, atenta para o fato de que privilegiar a dimensão do vivido no território usado é defender a “cidade viva e experimental” em detrimento da “cidade censitária e quantitativa” das cartografias passivas. Por isso, quando me proponho a apresentar as práticas dos artistas inspirada na cartografia da ação, é baseado nesses conceitos de homem lento, de sujeitos em ação que produzem uma cartografia ativa, que politizam o cotidiano como síntese dos possuidores da “arte de resolver a vida” à luz das artes de fazer e táticas de Certeau. Jacques (2012) ainda lembra que Ribeiro chamava de “ilegalidades socialmente necessárias” os improvisos que lutam contra a vigilância instrumentalizada e muitas vezes militarizada da ordenação da vida urbana.

A cartografia do homem lento mescla ação espontânea e ação organizada, expressando racionalidades alternativas. Para interpretá-la, é necessário alterar a observação e o registro da ação social, assumindo a cidade como arena incerta e experimental submetida ao cotidiano e à sociabilidade, aspectos que

escapam da representação justamente por serem imprevisíveis para a ordem dominante, inesperados e surpreendentes. Esta é uma cartografia construída pelo conhecimento vivido da cidade, por saberes populares, por praticantes dos lugares e pela solidariedade (RIBEIRO, 2013b, p. 200).

Ribeiro (2013c) afirma que há uma insurgência em relação à cidade neoliberal, na qual se conjugam ações espontâneas e organizadas, práticas sociais, movimentos culturais e táticas de sobrevivência. São sistematicidades que envolvem o aprendizado das ruas e a vitalidade do espaço opaco de Milton Santos (1996), juntamente com a

cidade em potencial a partir da energia latente do plano da imanência de Deleuze e Guattari (1991)³. Isso significa que existem energias sociais libertadoras que emanam resistência diante dos grandes projetos urbanos. Resistir não seria somente contestar a ineficiência da política dominante, mas sim também incluir “a experiência, a criatividade, as conquistas e sonhos de muitos outros”, unificando a política das práticas sociais que encaminham para uma leitura da ação social a partir de novas formas de apropriação do espaço (RIBEIRO, 2013c).

2.2 ESTÉTICA E POLÍTICA NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO COMUM: ARENA DA AÇÃO SOCIAL

A equalização da experiência e da criatividade dessa alteridade urbana se dá a partir das práticas nos moldes da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010); por isso, faz-se necessário apresentar os conceitos de estética e de política, bem como situar algumas práticas artísticas dentro do sistema da arte antes da construção do método da cartografia da ação, atribuindo sentido ao que nos propomos a fazer ao escolher dois processos artísticos como núcleo dos modos de fazer e produção do espaço da cidade. “A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010).

Se resistir é liberar energia na produção de experiências criativas e que transcendam a produção racionalizada do mundo, é preciso pensar a estética como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo instaurando possibilidades inéditas. São revoluções cujos processos de emancipação são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda (RANCIÈRE, 2010), como ocorre nos processos artísticos evidenciados neste estudo, que permitem a expansão dos limites espaciais onde ações e pensamentos estão inscritos.

³ O conceito de imanência é apresentado na obra “*Quést-ce que la philosophie?*” de Deleuze e Guattari (1991) citada no artigo de Ribeiro (2013c).

Para Rancière (2010),

A transformação dos mundos vividos é completamente diferente da elaboração de estratégias para a tomada do poder. Se há um movimento de emancipação, há uma transformação do universo dos possíveis, da percepção e da ação, então podemos imaginar como consequência também um movimento de tipo revolucionário, de tomada do poder (RANCIÈRE, 2010).

A estética como distribuição do sensível se dá através da articulação entre ação, produção, percepção e pensamento, constituição mútua entre estética e política. Operam nesse sentido recortes do que é visível e dizível, possibilitando uma distribuição do sensível que inclui os modos de visibilidade que operam em um domínio político. Disso, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente e que configura o sensível (PALLAMIN, 2010).

A arte tem a capacidade de invenção das coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades inéditas, jamais vistas e jamais pensadas; é uma potência da criação. A constituição do novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação em se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoiética. Dessa forma, a criatividade social está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, principalmente em relação aos poderes do Estado e aos que ainda fazem do mercado capitalístico uma verdadeira religião (GUATTARI, [2012] 1992).

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque o lugar da criação fala da responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e considerando o destino da alteridade em sua modalidade extrema, uma ética que deriva da gênese de enunciação envolvida pelo movimento de criação processual estético (GUATTARI, [2012] 1992).

Os atos estéticos como experiência de fusão da arte com a vida suscitam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política. O pensamento artístico que remete a um modo de articulação entre maneiras de fazer e suas formas de visibilidade, bem como os modos de pensar de suas relações, efetivam essa teoria da arte. Sobre as práticas de arte contemporânea, estas conectam modos de discurso,

formas de vida, ideias de pensamento e figuras da comunidade, não focando em uma finalidade ou retorno (RANCIÈRE, 2005).

A partilha do sensível é um sistema de evidências determinadas por um comum partilhado e ao mesmo tempo com partes exclusivas,

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Assim, o comum é onde há incidência de ações ou um plano de repartições desigual entre iguais, o que responde pela dimensão política que ali se faz presente. Essa reconfiguração da partilha do sensível redefine a comunidade e o comum na medida em que insere novos sujeitos, principalmente os rebaixados à condição daqueles cuja fala é decodificada como barulho ou ruído destituído de significação. Pensando nas estruturas da linguagem, temos a palavra como sentido e o ruído como desprovido de sentido (PALLAMIN, 2010).

As minorias sociais encontram-se posicionadas assimetricamente em relação às hegemonias centralizadoras, fazendo-se necessário um reposicionamento, no sentido da partilha do sensível, que confira visibilidade aos subalternos na hierarquia das desigualdades. Para Pallamin (2010), numa partilha do sensível com base política cabe dar voz ao ruidoso, significar sua fala, inserir no comum novos sujeitos e objetos, dando visibilidade ao que até então não era percebido ou não se fazia visível. Uma forma de transformar essa relação é através da estética,

[...] um sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Quanto ao potencial da arte como capital simbólico alternativo ao capital econômico, apresenta-se o conceito de arte urbana como prática crítica. Segundo Pallamin (2002), uma das vertentes da matriz estetizante tem sido a intensificação de práticas e discursos de memória diante da perda da memória objetiva dos espaços. Assim, o potencial emancipatório da arte, segundo a autora, está relacionado com as significações e valores capazes de incitar questionamentos sobre como e por quem os

espaços da cidade são determinados, que tipo de discurso está sendo dominante sobre o direito à fruição, participação e à produção cultural do espaço urbano.

Por isso, a busca por possibilidades de olhar para as complexidades da cidade, enfatizando a descentralização dos discursos acerca do que é cidade, buscando mapear e analisar as possibilidades de fazer arte de forma crítica, visa

uma arte que fomenta dissensos, ou seja, traz para a visibilidade questões que o consenso comum dominante tenta apagar ou esconder. É uma prática artística que busca desestabilizar as certezas que temos. Pretende se mostrar – e se criar – em espaços cheios de invenção, nos quais é possível aprender a enxergar a realidade com outros olhos. É uma arte que contempla respostas críticas às questões sociais, políticas ou culturais (CAMPBELL, 2015, p. 300).

O dissenso atua na divisão do sensível entre dois mundos, não se remetendo apenas às palavras como também à posição que ocupa naquele que fala, ou seja, quem fala e a partir de onde fala. A ação política associada à política igualitária redundaria na distribuição do sensível, é uma subjetivação que desafia a ordem vigente da ação, da percepção e do pensamento (PALLAMIN, 2010).

Para Rancière, há uma lógica que distribui os corpos no espaço definindo sua presença ou indiferença, sua visibilidade ou audibilidade. São essas hierarquias que são atualizadas pela igualdade a partir do dissenso. Assim, a política rompe com a configuração do sensível, deslocando posições e alterando o campo da experiência a ser produzida por uma capacidade de enunciação de sujeitos políticos. Esses sujeitos políticos tornam-se agentes do dissenso nos processos de subjetivação, nos quais a verificação da igualdade assume figura política (PALLAMIN, 2010).

A arte constitui uma forma de comunicação pública, ou seja, uma possibilidade de linguagem que pode ser capaz de favorecer ou suspender uma experiência urbana, mesmo que momentaneamente. Essa potência está presente na arte quando ela não tem o caráter simplificador do entretenimento, este último dotado de caráter alienante e que acaba sendo utilizado como uma estratégia da mercantilização da cultura frente à da cidade. A autora exige da arte urbana que se oponha, como prática crítica, à estetização afirmativa, considerando-a como agente de memória política, com caráter de resistência, podendo se opor à amnésia urbana percebida nos cidadãos

que já não estabelecem mais vínculos identitários ou de pertencimento com a cidade (PALLAMIN, 2002).

As práticas estéticas são formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam e no que fazem sentido em relação ao comum. A política está relacionada a modos de subjetivação e só existe mediante a efetivação da igualdade entre os sujeitos, sejam eles pessoas ou objetos, para que estejam disponíveis para qualquer olhar, desfazendo as hierarquias de representação (RANCIÈRE, 2005). Para o autor,

[...] as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhe podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum entre elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

Guattari (2012) parte de um ponto de vista ético e afetivo do qual submerge a discursividade espacial que interpela diferentes pontos de vista.

Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciantes. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. Um bairro pobre ou uma favela fornecem-nos um outro discurso e manipulam em nós outros impulsos cognitivos afetivos (GUATTARI, [2012] 1992, p.140)

Os espaços construídos são máquinas de sentido e de sensação que estão para além de suas estruturas visíveis e funcionais, máquinas que podem trabalhar tanto no sentido esmagador uniformizante quanto na ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva. São peças na engrenagem urbanística que até em seus menores subconjuntos devem ser tratados como componentes maquínicos, para além de seus aspectos técnicos, mas como máquinas desejantes que povoam nossas pulsões inconscientes, sistemas autopoieticos (GUATTARI, [2012] 1992).

Os recortes sensíveis do comum, da comunidade e das forças de sua visibilidade e de sua disposição estão condicionados à relação estética/política. A partir disso, colocam-se questões sobre a autonomia da arte contemporânea ou sua submissão política, como o que ocorreu na era das massas no regime moderno. O regime estético das artes está para além do sistema de representação, privilegiando as temáticas como formas de expressão convenientes à relevância ou não do que ali

estava. Por exemplo, para que um dado modo de fazer técnico como o uso de uma câmera fotográfica seja qualificado como pertencente à arte, é preciso que primeiramente seu tema o seja. Então emergem figuras anônimas do cotidiano, personagens que identificam sintomas da sociedade, detalhes ínfimos da vida ordinária, camadas subterrâneas nas composições das cenas (RANCIÈRE, 2005).

Essa lógica estética constitui um paradigma crítico nas ciências humanas e sociais, na medida em que ao privilegiar o banal, tornando-o belo como rastro de verdadeiro, faz emergir a voz dos anônimos, distanciando-os dos fetiches de consumo de aparência trivial,

[...] é a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais [...] a “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois pólos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação (RANCIÈRE, 2005 p. 55).

Portanto, destitui-se a linha divisória entre as narrativas dos historiadores oficiais e dos poetas. Essa revolução estética transforma as coisas, fazendo com que o testemunho e a ficção pertençam a um mesmo regime de sentido. Por um lado, o empírico traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastro e vestígios e, do outro lado, a sucessão dos fatos históricos não tem mais ordenação linear. Assim, a história poética articula o realismo que traz sem eu bojo os rastros poéticos inscritos na realidade mesma, inaugurando nas artes narrativas heterotópicas, que são camadas justapostas de ficções de arte e política, montadas com palavras e imagens (RANCIÈRE, 2005).

Guattari (2012) questiona sobre quais meios o arquiteto e urbanista dispõe para apreender e cartografar a produção de subjetividades que seriam inerentes ao seu objeto e à sua atividade. Responde que não seria pelo conhecimento objetivo de caráter científico, mas por intermédio de afetos estéticos complexos, agregando territórios existenciais. São fundamentais os processos de ressingularização, que falam de posição e engajamento quanto ao gênero de posição que engendram e que os coloca na contramão dos valores de mercado, reapropriando-se de uma subjetividade

dos indivíduos-grupos que se preocupam com isso, o que de certa forma seria uma produção de dissenso.

A produção de subjetividade humana maquínica é chamada a superar a economia de mercado fundada no lucro, no valor de troca, nos conflitos de interesse. A redefinição das relações entre espaço construído e os territórios existenciais da humanidade se trará uma questão de repolarização política para além da posição esquerda-direita, pois será uma questão do porvir da vida, enquanto tal, e de sua relação com a biosfera. As escolhas relacionadas à produção do espaço terão um cruzamento sensível pelos paradigmas éticos-estéticos que condizem com o espaço vivido, subjetividades individuais e coletivas e devires existenciais (GUATTARI, [2012] 1992).

Seriam revoluções moleculares, nas quais as mentalidades podem evoluir se a sociedade global seguir um movimento de transformação. A experimentação social em grande escala se constituirá em meio e saída para as contradições da vida complexa nas cidades, levando gerações futuras a viver e pensar diferente de hoje em dia. De certa forma, seria um retorno da perspectiva estética, indo de encontro à funcionalidade, o que para o filósofo parece salutar,

Uma ordem objetiva “mutante” pode nascer do caos atual de nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver. Essa “lógica do caos” pede que se examinem bem as situações em sua singularidade. Trata-se de entrar em processos de ressingularização e de irreversibilização do tempo (GUATTARI, [2012] 1992, p.155).

O artista polissêmico, polifônico que o arquiteto e o urbanista devem se tornar, trabalhar com uma matéria humana que não é universal, com projetos individuais e coletivos que evoluem cada vez mais rápido e cuja singularidade – inclusive estética - deve ser atualizada através de uma verdadeira maiêutica [...] o projeto deve ser considerado em seu movimento, em sua dialética. Ele é chamado a se tornar uma cartografia multidimensional da produção de subjetividade (GUATTARI, [2012] 1992, p. 156).

A produção de subjetividade defendida por Guattari está diretamente relacionada à experiência reinventada, para que assim seja possível criar através de práticas de resistência e sensibilidades estéticas compartilhadas a partir de narrativas. Por isso, apresentamos no próximo sub-capítulo uma construção acerca da

importância da experiência e das práticas artísticas como produtoras de novos objetivos para a produção do espaço urbano.

2.3 PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO PERCURSOS DE EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin (2012 [1985]) assinala a urgente reconstrução da experiência na modernidade, diante da pobreza da experiência desencadeada pelos valores de classe média e referenciados no consumo de massa, da perda das referências pautadas no coletivo em detrimento de uma sociedade tecno-científica individualizante. O autor defende que os significados estruturantes dos hábitos culturais e dos modos de dizer e de produzir devem retomar a dimensão coletiva para que seja possível reconectar os sujeitos ao seu contexto de vida.

A decadência da arte de narrar diante da pobreza da experiência (Benjamin, 2012 [1985]) demanda outro espaço-tempo para que seja possível vincular os sujeitos de forma afetiva à dimensão coletiva. Por isso, no cotidiano e no espaço dos homens lentos (Santos, 1996), a possibilidade de se encontrar narrativas a partir de experiências se apresenta como um devir outro que transforma a produção desses espaços.

O que estaria empobrecido na modernidade seria a forma de transmissão da experiência compartilhada – a noção de *Erfahrung* para Walter Benjamin – e não somente a experiência do vivido, o que então remete a pensar sobre novas formas de narrativas urbanas. Analisar a relação entre experiência, sujeito e narrativa na apreensão da cidade contemporânea lança redefinições para o sujeito e sua subjetividade, bem como para os processos de subjetivação que se estabelecem em contraposição aos dispositivos de controle das estruturas dominantes (JACQUES; DRUMMOND, 2015).

Quanto à necessidade de recorrer às práticas da dimensão do vivido, Jacques (2008; 2009) aponta o empobrecimento da experiência urbana, em particular da experiência sensível e corporal das grandes cidades, como resultado contextualizado na atual sociedade do espetáculo, onde há uma ausência de qualquer tipo de espaço dissensual ou contra-hegemônico. Para a referida autora, a redução da ação urbana ou o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda de

corporeidade, onde os espaços urbanos tornam-se simples cenários, sem corpo. Essa desapropriação incita a reflexão sobre as relações entre o corpo e o urbano e o corpo do cidadão. Para Jacques (2008), a cidade só ganha corpo na medida em que ela é praticada, fazendo surgir outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea.

A possibilidade de efetivar a experiência, ao iniciar uma aventura de exploração a partir da caminhada é um convite de Thoreau (2016) para um encontro pleno com o sensível e com a liberdade que não se encontra nas obrigações diárias e nas doutrinas disciplinadoras do viver em sociedade. Inspirando-se nessa proposição e de forma análoga, ao reconhecer as complexidades do viver na cidade contemporânea, diante da velocidade implicada nas dimensões espaço e tempo que engendram o contexto urbano e estabelecem recortes e limites determinantes para o espaço, busca-se então tomar como ponto de partida a experiência resultante das práticas sociais no cotidiano a partir de processos artísticos que promovam rupturas nos determinismos do planejamento urbano, construindo micronarrativas como forma de resistência e (re)configuração das multiplicidades desse território.

O devir é entendido como uma desconstrução a partir das experiências derivadas de processos artísticos, conjugadas com pontos de escuta e observação estabelecidos por sujeitos sociais – artistas praticantes do espaço engendram um conjunto de deslocamentos pela cidade que permitem uma compreensão muito mais profunda acerca das alteridades e diversidades, identidades encontradas de múltiplas formas no território urbano, sendo essas na maioria das vezes possuidoras de um caráter ativista e emancipatório em relação à política hegemônica do espaço –, engendrando-se como discursos fundamentais para o reconhecimento das relações espaciais e a constituição do espaço através da coexistência de diferenças, suas inter-relações, conflitos e complexidades.

Corroborando o exposto, a relevância da construção de narrativas coletivas para a significação espacial é explicitada por Certeau ([2014] 1994). Diante do empobrecimento das capacidades narrativas enquanto resultado de experiências e vivências que determinam graus de fragmentação à vida coletiva, há uma capacidade criadora da narração, enquanto exercício intrinsecamente associado a uma prática

espacial de movimento: “Todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço.” (CERTEAU, [2014] 1994, p. 183). Na contemporaneidade, não há uma narrativa capaz de condensar todos os discursos, aceitos universalmente, o que se tem são realizações micropolíticas que se constituem nas micronarrativas de vivência e alteridade.

Empreender experiências aos moldes de Thoreau (2016) é associado à tática, que Certeau ([2014] 1994) nos apresenta como o movimento possível de rompimento dentro de um campo de visão estratégico, associado ao controle e ligado ao pensamento moderno e científico. Isso significa colocar determinadas práticas sociais, nas quais o corpo protagoniza uma tomada de poder pelos praticantes ordinários das cidades, como astúcia. Os processos artísticos em questão atuam no nível das micropolíticas e geram novos enunciados, por isso também são considerados narrativas legítimas que produzem as rugosidades no espaço estriado do planejamento urbano.

Retomando a distinção entre espaço liso e estriado de Gilles Deleuze e Félix Guattari, temos as táticas nômades (*nomos*) dentro da *polis*, que é o espaço estriado por excelência. O pensamento nômade dos filósofos está vinculado a um itinerário a partir das noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O que importa para este estudo é a ideia de desterritorialização como momento de passagem, uma qualidade de desorientação espacial que possibilita outra percepção sensorial, com sentidos mais aguçados.

Pensar é viajar [...] o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar... mas sempre as passagens de um a outro, as transformações de um no outro, as reviravoltas [...] viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto. Não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, nem aos antigos nômades (DELEUZE; GUATTARI ([2012] 1997, p. 201).

O coeficiente de transformação do espaço liso seriam as variações de suas orientações e referências visuais, auditivas e até táteis, que não possuem constante, mas mudam de acordo com as temporalidades. Ao contrário, o espaço estriado é definido pela exigência de uma visão distanciada: constância de orientação, invariância

de distância, constituição de uma perspectiva central (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997).

Dessa forma, os deslocamentos chamados nômades, que também podem estar relacionados a caminhadas desorientadas pelo espaço, são vetores de desterritorialização que se reterritorializam continuamente a partir da prática do deslocamento errante, um devir constante de alisamento do espaço, uma produção de experiência na contramão do que a disciplina urbanística propõe para a cidade, que é a orientação territorializada fixa (JACQUES, 2014).

Um absoluto nômade existe com a intenção local que vai de uma parte a outra, constituindo o espaço liso na sucessão infinita de junções e das mudanças de direção. É um absoluto que se confunde com o próprio devir ou com o processo. É o absoluto da passagem, que na arte nômade se confunde com sua manifestação. Na arte nômade o absoluto é local, justamente porque nela o lugar não está delimitado (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997, p. 219-220).

Ainda, um dos pontos centrais na problematização de Jacques (2014) alude ao empobrecimento das capacidades de intercâmbio e partilha das narrativas de experiência na urbe contemporânea. As cidades são, por excelência, o *locus* permanente da alteridade – elas nos impelem à constante construção e reconstrução de experiências a partir de relações de contraste que se estabelecem nos espaços públicos. É neste sentido que os errantes, artistas ou andarilhos da cidade

inventam outras possibilidades narrativas (...) micronarrativas diante das grandes narrativas modernas (...) e assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual (JACQUES, 2014, p. 28).

Considerando que as práticas dos processos artísticos deste estudo implicam em caminhadas como forma de apreensão do espaço ao mesmo tempo em que se constituem como práticas estéticas, retomo Certeau ([2014] 1994) e sua contribuição sobre as práticas e relatos de espaço a partir das caminhadas, além do caminhar como prática estética apresentado por Careri (2002).

Entre os praticantes ordinários da cidade estão os caminhantes e pedestres, cujas operações no espaço são maneiras de fazer que escrevem uma espacialidade outra, uma experiência antropológica e poética que produz metáforas no texto claro

da cidade visível e planejada, privilegiando a dimensão do vivido, “O jogo dos passos moldam espaços, tecem lugares” (CERTEAU, 1994 p. 163).

Os processos de caminhar desenham traços e trajetórias nos mapas que imprimem os pontos percorridos, são cheios ou vazios que remetem àquilo que passou, linhas reversíveis e visíveis que tem por efeito tornar invisível a operação que a tornou possível. Ao ser comparado com o sistema da fala, “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1994, p. 164). A língua, uma estrutura morta, torna-se viva no uso, bem como a cidade, que toma vida pelo caminhar de transeuntes. O caminhar enuncia, e tais enunciados atualizam possibilidades – de alteridade, de convívio social, de novos usos – para a urbe.

A relevância da construção de narrativas coletivas para a significação espacial também é explicitada por Certeau, para quem o caminhar tem uma função enunciativa – aquele que caminha atualiza ordens espaciais e produz uma retórica da caminhada, da mesma maneira que a retórica linguística. Os percursos da caminhada abrem espaços para enunciações da mesma maneira que a língua se produz efetivamente ao ser falada. As opções de idas e vindas e improvisações durante a caminhada transformam os significantes espaciais, tornando-os descontínuos, transgredindo a ordem vigente que dita o espaço (CERTEAU, [2014] 1994).

A retórica da caminhada, tal como a linguagem ordinária, é uma forma de apropriação dos lugares, uma prática do espaço com manipulação sobre os elementos de base de uma ordem construída, são os desvios em relação à ordem urbanística que constituem um lugar próprio. Assim,

O espaço assim tratado e alterado pelas práticas se tranforma em singularidades aumentadas e em ilhotas separadas [...] um relato bricolado com elementos tirados de lugares-comuns, uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza. (CERTEAU, [2014] 1994, p. 168)

[...] aquilo que numa prática do espaço é indissociável do lugar sonhado. Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar. (CERTEAU, 1994 p. 183)

Esta falta de lugar é associada à tática, que o autor nos apresenta como o movimento possível de rompimento dentro de um campo de visão estratégico, associado ao controle e ligado ao pensamento moderno e científico. Isso significa colocar o caminhar como astúcia, onde o corpo protagoniza esta tomada de poder pelos “praticantes ordinários” das cidades. Uma poética do espaço se apresenta quando a caminhada insinua outra viagem à ordem funcionalista e histórica da circulação. “O que faz andar são relíquias de sentido e às vezes seus detritos, os restos invertidos de grandes ambições. Pequenas coisas que simbolizam e orientam os passos” (CERTEAU, [2014] 1994, p. 172).

Certeau discorre sobre as lendas que habitam o espaço urbano e que são objeto de uma caça às bruxas pela lógica da tecnoestrutura, que anula a cidade habitável pela sua “simbólica do sofrimento”: “aqui não há nenhum lugar especial, só lá em casa, é tudo ... não há nada [...] só há lugares onde não se pode crer em mais nada!” (CERTEAU, [2014] 1994, p. 173). Diante desses “becos sem saída”, para o autor, o ato de caminhar e de viajar suprem saídas, substituem lendas/legendas que abriam o espaço para o outro, pois a circulação física cumpre a função itinerante das superstições. Os relatos de lugares são bricolagens feitas com resíduos ou detritos do mundo. O que produzem são clareiras e aberturas ao vazio, explorando os desertos da memória,

[...] o que produz esse exílio caminhante é muito precisamente o legendário que falta hoje no lugar próximo, é uma ficção que tem, aliás, dupla característica, como o sonho ou a retórica pedestre, ser o efeito de deslocamentos e de condensações [...] práticas inventoras dos espaços (CERTEAU, [2014] 1994, p. 174).

Enquanto produção do espaço, as passadas das caminhadas são como relíquias verbais de que se compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e gestos opacos, justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por esse fato, um conjunto simbólico. Produzem, portanto, antitextos diante do espaço estruturado do texto, efeitos de dissimulação e de fuga, possibilidades de passagem a outras paisagens, como subterrâneos e arbustos.

[...] os relatos se privatizam e se escondem nos cantos dos bairros, das famílias ou dos indivíduos, ao passo que a boataria dos meios cobre tudo sob a figura da cidade [...] A dispersão dos relatos indica o que é

memorável, “a memória é o anti-museu: ela não é localizável” devido ao fato de que os lugares vividos serem como presenças de ausências, providos apenas por lembranças (CERTEAU, [2014] 1994, p. 175).

Acessar então esses lugares é como produzir um clarão, a prática do espaço de um instante visitado. São experiências de ser o outro, de passar a ser o outro, desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas, palimpsestos de subjetividade, que criam na cidade planejada uma cidade metafórica ou em deslocamento, tal qual um sonho (CERTEAU, [2014] 1994).

Por sua vez, o caminhar como prática estética, por produzir arquitetura e paisagem, e é uma prática reabilitada por poetas, filósofos e artistas capazes de ver precisamente aquilo que não há para fazer brotar daí algo, desvendar no espaço vivido o contraponto ao espaço geométrico do mapa ou do plano, ao espaço euclidiano racional, homogêneo e mensurável. A abordagem artística é importante para a compreensão de mundo e para a percepção do mundo através dos caminhos que o perpassam, na medida em que enfatiza a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar (TIBERGHIE, 2013).

O termo “deriva” originou-se a partir da Internacional Situacionista (IS), um movimento de intelectuais, artistas e escritores parisienses da década de 1960, fortemente influenciado pelos movimentos Dadá e Surrealista, que clamavam pelo fim da sociedade do espetáculo, cujo “antídoto” defendiam ser a “a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social” (JACQUES, 2003, p.13). A cidade espetacular, não participativa, fadaria os cidadãos a um consumo passivo do espaço urbano, enquanto a proposta de encarar a cidade como espaço lúdico, de jogo, e palco de experimentação através das práticas psicogeográficas, a deriva e a criação de situações subverteriam a estruturada lógica urbana modernista. Cabe aqui explicitar que a psicogeografia estava conectada à prática da deriva, representando uma cartografia afetiva e subjetiva que se produz ao vagar sem rumo pela cidade, valorizando o lazer, o ócio e a possibilidade de se perder como uma valiosa experiência fenomenológica do espaço. Nesse sentido, a psicogeografia apresenta-se como uma espécie de ficção científica do urbanismo, por se deter nas leis e efeitos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, incidindo sobre a subjetivação dos indivíduos que a praticam (JACQUES, 2003).

Evidenciar os processos artísticos como experiências de deriva encontra respaldo no fato da prática do caminhar estar relacionada com as práticas do nomadismo pré-histórico, passando por artistas de *land art* das décadas de 1960 e 1970 e, mais recentemente, com a experiência em Roma nos anos 1990, empreendida pelos jovens Stalkers, que atualizaram a prática da deriva ao buscar atravessar os muros, saindo da cidade mais praticada e conhecida de todos, em busca de visibilidades e invisibilidades nas margens da cidade tradicional, espaços que não aparecem nos mapas turísticos. São espaços urbanos indeterminados, possibilidades marginais e periféricas, territórios em devir, zonas intersticiais nas fronteiras ou terrenos baldios da cidade que são praticados por artistas em busca de experiência urbana e de narrativas para apresentar essa cidade na contramão da lógica das intervenções, do urbanismo e do planejamento urbano (JACQUES, 2013).

Poderíamos construir uma história do andar como forma de intervenção urbana. O ato de andar vai associado, desde sua origem, tanto à criação artística quanto a uma certa recusa ao trabalho, e portanto, à *obra* que, mais tarde, desenvolvem os dadaístas e os surrealistas parisienses; uma espécie de preguiça lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* antiartística que cruza todo o século XX (CARERI, 2002).

Assim, de acordo com Careri (2002), a ação de percorrer o espaço é entendida como estética, o andar como instrumento estético capaz de descrever e modificar espaços,

O ato de andar (...) implica uma transformação do lugar e de seus significados. A presença física do homem em um espaço não cartografado, assim como a variação das percepções que recebe do mesmo quando o atravessa constituem já formas de transformação da paisagem (...) Antes do neolítico, (...) a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o ato de andar, um ato que era tanto perceptivo quanto criativo e que, na atualidade, constitui uma leitura e uma escrita do território (CARERI, 2002, p. 51).

Encontrar no próprio território e em quem o habita as energias para que seja possível levar adiante um projeto indeterminado no seu devir tem a ver com os processos de arte participativos, os quais só são possíveis de serem realizados através do intercâmbio com o outro. Poder navegar entre as margens de seu próprio desejo

criativo e deixar isso em aberto é promover o encontro necessário para permitir a efetivação da ação, uma descoberta contínua de uma ordem escondida que se vê nascer sob os olhos e os pés de quem caminha, a possibilidade de construir um sentido e um percurso compartilhado. A arte da errância é a arte do encontro e da construção (CARERI, 2013).

Por seu turno, o percurso de Hélio Oiticica pelas favelas como experiência artística em espaços abertos e fragmentados é trazido por Jacques (2001). A ginga é a experiência de subir ou descer uma favela, que traz uma percepção espacial única que promove diferentes ritmos para a caminhada, uma representação do percurso através do samba dançado, que expressa o movimento do corpo em espaço labiríntico (JACQUES, 2001).

O desejo pelo imprevisto, pelas coisas espontâneas, por uma ânsia pela liberdade é visto como uma necessidade vital para a desintelectualização diante da livre expressão, a produção do espaço através de uma prática estética que utiliza o corpo para além do esquema dos mapas, uma experiência de percurso que faz possível compreender a realidade das quebradas, uma vivência do cotidiano traduzida por uma obra-instalação como, por exemplo, o penetrável Tropicália que, através da multiplicidade de ideias tropicais, condensava lugares reais, uma ação como um mapa da imaginação no qual era permitido acessar a espacialidade do outro, as invenções da alteridade (JACQUES, 2001).

Através dos labirintos de Oiticica, privilegia-se a experiência espacial pessoal e coletiva que encaminha para apreensão subjetiva, sensorial e das imprevisibilidades. Essa prática artística do labirinto é o contrário da noção unitária do planejamento urbano. Uma idéia que remete ao retorno da cartografia que acompanha os movimentos de transformação da paisagem, uma cartografia da experiência no espaço. Não são cartografias em forma de percurso mas de experiência de percurso, da ação de percorrê-lo e de descobertas de inúmeros imprevistos, sejam espaços, sejam pessoas, sejam os imponderáveis que não aparecem nos mapas (JACQUES, 2001).

Essa prática artística do labirinto me inspira e conduz à discussão de uma metodologia que imbrica a cartografia da ação com as experiências de percurso. São necessárias astúcias como procedimentos de apreensão de trajetórias de vida e de práticas espaciais que se intercalam e serão apresentados no capítulo que segue.

3. INICIANDO A TRAVESSIA – MODOS DE APRE(E)NDER CIDADE

Diante das complexidades e da diversidade dos modos de subjetivação encontrados na produção do espaço urbano, como é possível apre(e)nder os imponderáveis da cidade? Dadas as práticas cotidianas do imprevisível, do corriqueiro, do ordinário, faz-se necessária uma imersão na contramão da produção hegemônica do conhecimento, valorizando a experiência como chave de compreensão para a produção do espaço, uma vez que esta se dá na dimensão do vivido. Descortinar essas experiências implica em expedições (THOREAU, 2016), aventuras com o corpo em ação para o esquadrinhamento do espaço – os cantos, becos, vielas, lugares não previstos no mapa – e possibilitar então o encontro com a alteridade.

Parto do princípio de que cada processo artístico é uma experiência e um modo de fazer capaz de “diagnosticar” determinada realidade. Os sujeitos artistas realizam práticas e deslocamentos que possibilitam cartografar o que há lá, os diferentes usos e modos de produção daquelas espacialidades. Cada um deles parte com um desejo, o que encaminha para a sensorialidade do processo – tratam-se dos modos de subjetivação que levam consigo em busca desses desejos. Ao mesmo tempo, a ação se faz presente nas práticas artísticas a partir dos gestos que dali emergem, e as narrativas desses gestos funcionam como táticas que mapeiam uma outra cidade a partir desses percursos. São um conjunto de experiências estéticas que nos encaminham para uma partilha do sensível.

Descortinar as experiências oriundas dos processos artísticos é uma maneira de fazer tradução, ou seja, a ação dos artistas é uma tradução de como é possível adentrar na cotidianidade das pessoas, sensibilizar assuntos públicos e ser capaz de dar voz a coisas diferentes como situações e alteridades, não necessariamente utilizando jargões acadêmicos para afirmar que se está fazendo ciência, mas sim, derrubando os muros da academia e atuando como dispositivo de compartilhamento de saberes que se estende também para a cidade (BIASE, 2015).

Com o intuito de apresentar os modos de apreensão da cidade, primeiramente apresentarei uma construção teórica do método que encaminha para a cartografia da ação atrelada à experiência. Evidencio também quais as astúcias ou técnicas de pesquisa que precisei utilizar para acompanhar os dois processos artísticos. Tratando

como Encontros as formas de diálogo que tive com os artistas, que consistiram de conversas informais e algumas vezes próximas de entrevistas abertas, porque utilizei gravador para registrar os diálogos. Apresentarei posteriormente, no capítulo 4, os dois encontros, nos quais descrevo como se deram e o que me disseram sobre a constituição dos sujeitos artistas a partir de suas trajetórias de vida.

3.1 CARTOGRAFIA DA AÇÃO E EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA

Se a experiência se constitui como centralidade para apreensão dos modos de fazer cidade e conduz a uma produção aberta do espaço, colocando os artistas em disponibilidade para o encontro com as alteridades como praticantes do espaço ao mesmo tempo em que ativam a ação social, cabe tomar como ponto de partida o que é experiência para cada um deles. Bachelard (1996) aponta a experiência como fundamental para a produção do conhecimento, no sentido de superar os obstáculos científicos. Assim, percebo no pensamento de Leandro Machado uma prática que revela a necessidade de entrega à experiência, sem delimitações anteriores ou planos prévios e, no pensamento de Ricardo Moreno, a necessidade de estar junto para aprender como o outro constrói o mundo, não tratando esse outro como objeto de análise, o que também constitui a experiência.

A vida é a grande experiência. Para acessar de fato a complexidade e a potência que possui é necessário estar o mais inteiro possível, sem aparatos, sem intermediários, aberto, aberta. Entendo ainda que da experiência tudo faz parte e nada se dá antecipadamente (MACHADO, 2016, p. 31).

[...] nunca fiz coisa de analisar o outro mas sim de compartilhar a vida com o outro, o que foi uma coisa bem legal, quando me aproximo das pessoas das ilhas nunca posso ver eles como um objeto de estudo mas como pessoas que falavam ou construíam outro tipo de coisas, e isso aprendi desde criança (MORENO, 2017).

A atualização da história depende dos atos diariamente praticados, emergindo uma questão existencial dos sujeitos. As práticas artísticas de Leandro Machado e Ricardo Moreno buscam valorizar os contextos, lugares e narrativas impressas no cotidiano, potencializando essa dimensão do espaço e contribuindo para a compreensão dos praticantes do espaço (CERTEAU, 1994). A partir disso, tomaremos

os modos de fazer desses dois processos artísticos como propostas de apreensão da cidade.

A investigação de processos artísticos como modos de fazer requer o uso de procedimentos teóricos e metodológicos para além da cartografia sensorial, esta que privilegia as narrativas e os processos de subjetivação ali implicados, tanto das estruturas possíveis de serem mapeadas tanto daquelas que se constituem em deslocamento, desvios ou desterritorializações (ROLNICK, 1989). Ainda que a experiência corporal e afetiva seja central na produção do espaço, o desafio do método é a utilização dos aportes do método etnográfico e da cartografia da ação como ferramentas complementares para consolidar o que se busca nos percursos de apreensão do espaço, conforme discorre Portela (2013),

[...] a partir da experiência do corpo vivenciando o percurso escolhido da cidade. Portanto, não deixamos de agir como cartógrafos sensoriais e nos propusemos outros desafios [...], procurando desenhar ações no espaço que desviavam com/pelas microrresistências urbanas, entendidas aqui como modos não planejados de praticar e apropriar o espaço urbano [...] agenciamos n-afetos, compomos processos e materiais muitos distintos que apontavam para uma outra cidade (PORTELA, 2013, p. 26).

Becker (1999) defende que as pesquisas de natureza qualitativa exigem certa inventividade e até mesmo certa improvisação; na mesma linha que Bourdieu (2007), apresenta a necessidade de elasticidade das definições no sentido da invenção, não confinando os procedimentos de pesquisa a pré-definições. O cientista social defende, juntamente com Bachelard (1996), que o fato científico é construído na medida em os pressupostos teóricos estabelecem a vigilância epistemológica que orienta a empiria, a fim de superar o senso comum científico.

O uso dominante e político-administrativo é o que geralmente define o mapeamento e registro dos espaços da cidade. Contudo, essas relações espaciais predominantes precisam ser reconhecidas pelos interesses e ações que as favorecem e também por aqueles que as renegam. A partir disso, Ribeiro (2013) propõe uma cartografia “singela e ativa”, subordinada aos trajetos assumidos pela ação social, mesmo quando limitados ao espaço. Segundo a autora,

Ao espaço alheado, racionalizado e abstraído é necessário opor representações espaciais que favoreçam a disputa de significados e sentidos da experiência social (RIBEIRO, 2013a, p. 166).

O pensamento dominante e os segmentos intelectualizados da classe média urbana, que produzem as representações coletivas na modernidade, são alvo de crítica devido à sua natureza classificatória, que desenha e produz o espaço omitindo a escuta e a compreensão das narrativas, renegando a experiência daqueles que praticam o espaço, daqueles que compõem e engendram o tecido social (RIBEIRO, 2013a). A partir disso, Ribeiro propõe uma articulação entre sujeitos sociais e atores políticos como um caminho para um método orientado pela cartografia da ação, que tem como cerne uma micro-conjuntura que reconheça os múltiplos e as efemeridades e busque desenhar uma nova sistemática originada nas práticas sociais. Assim, o desafio do método propõe o acompanhamento analítico da ação quando esta não é acompanhada pelas políticas abrangentes ou por relevantes temas da democracia e da cidadania. Para a autora, a ação social está para além dos grandes temas, ao mesmo tempo em que

impõe o reconhecimento de outros, trazidos por aqueles que fazem concretamente a vida e que (re)costuram, de forma incessante, o tecido social no âmago das incertezas e das espaço-temporalidades do presente. Para estes, a experiência imediata e futuro caminham juntos (RIBEIRO, 2013, p. 153).

Como ir ao encontro da ação social no âmbito da resistência? Os ritmos da vida ordinária são uma proposta para o fato etnográfico, tomando a rua como lugar imaginado e vivido. Os deslocamentos pela cidade são formas de narrativas de percursos ou itinerários cuja apreensão pode ser possível através da escrita, da fotografia, do vídeo, do som – um conjunto de procedimentos etnográficos que geram interpretações sobre poéticas e políticas das ruas circunscritas em determinado recorte temporal da vida cidadina (ROCHA; ECKERT, 2013).

É através de uma sociologia sensível e capaz de operar com a vida social como uma poética que podemos compreender a dinâmica das formas no cotidiano: narrar a cidade é acessar essa poética que configura paixões, que capta os interesses e que potencializa as motivações dos homens que a cada novo dia se reafirmam e se transformam (ROCHA; ECKERT, 2013, p. 15).

Os percursos em busca do sensível que permitem descrever e traduzir o universo cotidiano das cidades constituem um dos caminhos da ação. A etnografia da rua vai em busca de gestos, posturas, conversas, ruídos, características que conferem sentidos, estando atenta à produção de subjetividades (ROCHA; ECKERT, 2013).

A atualização espacial a partir da experiência da caminhada é um gesto que se constitui em ação, criando novas referências quando inserida na temporalidade dos homens lentos (SANTOS, 1996). A lentidão nos deslocamentos privilegia o olhar para cenas do cotidiano em detrimento da pressa e da aceleração hegemônicas, possibilitando que desponham novas imagens acerca das representações coletivas, dos espaços criativos e da inventividade clicados pelas lentes do artista caminhante, rompendo com o pensamento estratégico único do planejamento urbano. O que no primeiro momento parece ser um desperdício de tempo transforma-se em micronarrativa tática e potente acerca de encontros e outros modos de navegação, estruturados pela cartografia da ação.

As micronarrativas táticas se engendram em alguns preceitos da micropolítica que dizem respeito à análise de formações de desejo no campo social, utilizando diversos modelos de referência e atentando à não reprodução dos modos de subjetivação dominante, afirmando as singularidades. Através da cartografia das formações subjetivas é possível fazer a distinção em relação ao hegemônico e inserir a micropolítica em diversas partes da estrutura, partindo do próprio nível do qual emergem (GUATTARI; ROLNICK, 2000).

A cartografia da ação como método de pesquisa busca criar uma representação do espaço que não é expressa nos mapas, que seja comprometida com o reconhecimento dos sujeitos sociais e com os sentidos de sua ação, abarcando as mazelas do cotidiano e representações sociais próprias, rompendo com invisibilidades sociais através da valorização possível de cada gesto de protesto ou reivindicação na cena urbana, do reconhecimento do outro que permanece oculto nas leituras dominantes (RIBEIRO, 2011).

A partir desse método, busca-se criar possibilidades outras de leitura sobre a subalternidade e as minorias sociais através de uma observação sistemática das práticas diárias e das táticas de sobrevivência, de modo a afirmar questões sociais historicamente ocultadas. Sua cartografia pode ser entendida como as narrativas que retomam a história da vida daqueles que só sobrevivem apesar da opressão do poder econômico e político, que quer apagá-las (PORTELA, 2013).

Para as referidas autoras, as práticas concretas do cotidiano podem modificar os sentidos da ação social, e sua cartografia desenha, não necessariamente em mapas, o território usado de uma sociedade ativa e em transformação. Isso porque o território usado implica em todas as táticas de uma sobrevivência criada pelo homem lento (SANTOS, 1996). Portanto, este é mais do que um método de análise, é também um instrumento de luta política, de micropolítica, que pensa a vida urbana e sua relação com a urbanística (PORTELA, 2013).

“Como cartografar a ação contida no gesto, o movimento, o sensível que dá o sentido ao próprio gesto?” (Portela, 2013, p. 31). O caminhar, o sentir, o catar, a afetação e a repulsa são gestos que materializam a experiência, são pequenas ações que podem ser subjetivações capitalísticas ou singularidades. Assim, todo gesto contém um sentido, mas “como saber se esse gesto corporifica o hegemônico ou a resistência? Como perceber essa diferença tão sutil, que é da ordem do sensível?” (PORTELA, 2013, p. 31).

Para a teoria do conhecimento, é preciso estabelecer quem são os sujeitos desse conhecimento. Se, por um lado, temos o conhecimento institucionalizado em discursos hegemônicos acerca da cidade, por outro, o grande contraponto que se pretende apresentar são as táticas percebidas na ação de sujeitos artistas que realizam práticas sociais sobre o espaço, cartografadas com o intuito de valorizar o saber local e produzir uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) a fim de superar o empirismo positivista imbuído de racionalidade técnica e de reprodução de modelos (BOURDIEU, 2007).

Com o intuito de afirmar a subjetividade dos fatos sociais, Bourdieu (2007) critica o positivismo mecanicista como método rigoroso da ciência porque, para o autor, este copia uma imagem redutora da experiência como cópia do real, ratificando um conhecimento de forma controlada e com grandes chances de produzir erro. Da mesma forma, Portela (2013) coloca a questão “como criar uma urbanística micropolítica e singular?” em diálogo com as teorias da ação de Ana Clara Torres Ribeiro (2011, 2012, 2013).

Uma das vantagens de se utilizar técnicas do método etnográfico é que se estabelece um tipo de aproximação com os atores sociais que possibilita captar determinados aspectos da dinâmica urbana que passariam despercebidos caso fossem enquadrados exclusivamente no enfoque das visões macro e dos grandes números. A dimensão da experiência do vivido pela via etnográfica é mais densa que o referencial teórico inicial, reforçando um arranjo de pesquisa que reorganiza dados percebidos como fragmentários ou indícios soltos distanciados da realidade (MAGNANI, 2002).

Um dos sujeitos em ação é o artista Leandro Machado, que caminha em deriva pelas periferias de Porto Alegre. A cartografia da ação é a narrativa desse movimento, composta por mosaicos fotográficos e escritas-mapas descritivos, que rompem com a linearidade temporal do pensamento hegemônico acerca da cidade, emergindo em gestos cotidianos e encontros potentes com lugares, com a paisagem, com outros habitantes da cidade. A micronarrativa surge então pelo clique da lente da câmera fotográfica, através do olhar micropolítico do artista.

O outro sujeito da ação é o artista Ricardo Moreno, que, ao longo de três anos, realizou um processo de aproximação com as comunidades do bairro Arquipélago, de Porto Alegre, valendo-se de procedimentos etnográficos de escuta do outro, de deslocamento e de disponibilidade para o tempo dos homens lentos do cotidiano dos habitantes das ilhas, possibilitando encontros para uma construção dialógica de saber com os pescadores, resultando no processo de arte participativa que culminou em instalações artísticas no espaço público do rio Jacuí, envolvendo diferentes agentes sociais, recursos próprios e modos de fazer da comunidade.

Com o intuito de cartografar ações no sentido explicitado por Ribeiro (2011), a apresentação dos dados no capítulo 4 se dará como um “modo de navegação” composto por uma sequência de ações, intercalando narrativas imagéticas e textuais, o que constitui um convite para que o leitor se oriente pelo espaço descortinado pelas experiências dos artistas e pela minha própria experiência ao acompanhar Leandro Machado e Ricardo Moreno por uma Porto Alegre que não aparece nos mapas oficiais.

Pensar cartografia como modo de navegação a partir de uma narrativa de experiências talvez não resulte em um mapa. Conforme menciono na introdução deste trabalho, busco um caminho do meio para desenvolver e experimentar a pesquisa. Cartografar as práticas sociais dos artistas é uma licença poética e ao mesmo tempo uma espécie de ruptura, inclusive em relação aos modos de fazer pesquisa acadêmica. Somos acostumados a estabelecer de antemão o número de procedimentos a pontuar ou localizar no mapa, e no primeiro momento cria-se a expectativa de materializar isso em um mapa da cartografia tradicional, caso contrário a sensação é de que a produção de conhecimento não se consolida. No entanto, a abertura para a descrição densa da experiência dos encontros que tive com os artistas, bem como da constituição do sujeito artista a partir de sua trajetória de vida, com a subjetividade da busca pelo desejo e pela abertura como escolhas feitas pelos próprios artistas sobre seus modos de fazer, são as táticas sendo práticas, a errância como liberdade de colocar em pé de igualdade diferentes modos de fazer e saberes, não caracterizando estranhamento para que se tenha relativização desses modos de fazer e sim, visualizando potências que desestabilizem o pensamento vigente, partilhando então o sensível. O capítulo 4 se deterá na apresentação das ações; antes disso, como uma abertura de parênteses explicativos, apresento como desenvolvi a pesquisa e os encontros com os artistas.

3.2 ASTÚCIAS COMO PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Cabe descrever as técnicas de pesquisa ou quem sabe as astúcias das quais me vali para realizar encontros com os artistas para compreensão de seus processos. Cartografar é uma forma de acompanhar processos (POZZANA; KASTRUP, 2009), sendo o objetivo principal da cartografia o de pesquisar a experiência, entendida como o plano no qual os processos a serem investigados efetivamente se realizam. Tedesco, Sade e Caliman (2013) discutem a entrevista no método cartográfico como ferramenta eficaz na construção e acesso ao plano compartilhado da experiência.

A entrevista na cartografia inclui trocas de informação ou acesso à experiência vivida, requerendo a ampliação da escuta e do olhar para além do conteúdo da experiência vivida relatada. Ou seja, são dois planos de experiência: o primeiro é o que

de fato foi experienciado, e o segundo é o da elaboração dessa experiência para ser relatada; não existe um controle sobre o fluxo das memórias de quem relata, são histórias e narrativas que surgem imbuídas de emoção e das motivações que levaram o sujeito a recordar suas experiências. Esses dois planos atuam em reciprocidade, e é por isso que os encontros assim se definem: são conversas que encaminham para aberturas em vez de especificidades pré-determinadas (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2013). A partir disso, tanto as entrevistas abertas gravadas quanto as conversas informais realizadas com os artistas denominarei como encontros, que descreverei da forma que sucederam, além de quais experiências dos processos e das trajetórias de vida emergem deles.

Dos encontros surgem fragmentos de narrativas acerca de vivências ou experiências que colocam em evidência “minúsculos rastros de vida, essas breves frestas de resistências e potências” (JACQUES; DRUMMOND, 2015) que, em conjunto, compõem um campo de conhecimento sobre modos de fazer cidade.

Martins e Teófilo (2007) destacam que a estratégia de pesquisa documental é característica de estudos que utilizam documentos como fonte de dados, informações ou evidências, sendo dos mais variados tipos: escritos, como diários de campo, gravações de áudio e de vídeo, fotografias, filmes, mapas, etc. Ambos os processos artísticos estudados compreendem intervenções artísticas que são práticas efêmeras no espaço; por isso, utilizar os registros em fotografia e vídeo é fundamental para sua análise, tanto no caso de Leandro Machado como no de Ricardo Moreno. Ainda, os elementos das artes visuais contidos nos processos são incorporados como discursos em outros campos do conhecimento que os validam como dados.

Faço também uso da análise documental a partir do livro *Arqueologia do Caminho* (MACHADO, 2016), que contém textos sobre o processo de Leandro Machado e um catálogo de mosaicos de fotografias resultantes das caminhadas, coletas e registros empreendidos pelo artista. Pretendo também analisar os materiais oriundos das galerias de arte nas quais o artista expôs seu trabalho a partir de instalações com fragmentos coletados durante a realização de seu processo. Cabe dizer que as imagens do livro são privilegiadas na apresentação e análise porque

funcionam como narrativas da realidade recortada e montada pelo próprio Leandro, traduzindo o que foi capturado por sua lente e o que ele quer mostrar para o mundo.

De acordo com Martins e Teófilo (2007), a observação é um procedimento empírico de natureza sensorial, que permite a coleta de dados de situações envolvendo a percepção sensorial observada. Utilizei a técnica de observação participante (BECKER, 1999), de acordo com o nível de envolvimento do observador com o fenômeno, constituindo assim a minha própria experiência. Durante a realização da observação participante, registrei em notas de campo a minha experiência em parte do processo de Ricardo Moreno no Arquipélago em dezembro de 2016 e dezembro de 2017, períodos nos quais acompanhei o artista em campo, em um primeiro momento reconhecendo o território em percursos a pé, depois observando a construção de suas relações com a comunidade e a execução da intervenção chamada MBoitatá no Delta do Jacuí, que em 2016 foi construída dentro do processo de arte participativa idealizado por Ricardo e, em 2017, organizada pela comunidade por conta própria em uma intervenção vinculada à festa de final de ano, a partir do processo de aprendizagem resultante dos encontros com Ricardo ao longo de três anos. Utilizo os registros fotográficos e de vídeo realizados por mim e os disponibilizados pelo artista durante seu processo, bem como de outros participantes das atividades nas ilhas que também fizeram registros.

Por fim, cabe destacar que o uso das imagens é fundamental para enriquecer a narrativa da experiência, pois considero que a imagem é um gesto de fotografar que tem valor testemunhal e legado de memória, além de ser uma camada da realidade (DIDI-HUBERMAN, 2017).

A importância do duplo papel da imagem se dá pois exige a ação necessária para se constituir como tal através de registro e porque se constitui como discurso por causa de seus elementos visuais. Estabelece-se, então, uma narrativa a partir das imagens que implica as ações de produção e arranjo das mesmas, articulando registros de experiência inscritos no próprio indivíduo, possibilitando que se produza uma cartografia a partir de elementos imagéticos que traz em seu cerne a experiência, uma cartografia sem mapas, reforçando o papel das imagens, juntamente com a produção textual, como narrativas das práticas políticas que constroem, modificam e

reconstruem a cidade (COSTA, 2015), o que vai ao encontro da proposta deste trabalho, que busca uma produção do espaço a partir da cartografia da ação de práticas artísticas.

3.3 ESPAÇOS DA AÇÃO: POR ONDE ANDAM OS ARTISTAS

Os centros das metrópoles se constituem em lócus privilegiado e de visibilidade para as ações institucionalizadas que produzem imagens espetaculares sobre as cidades; contudo, são inúmeros os espaços situados nas periferias onde o planejamento urbano incide através de uma não ação, na medida em que não necessariamente é atuante: ele chega, mas nem sempre incide nos espaços de periferia. Práticas e políticas de vida próprias dessas áreas são formas de resistência em relação às práticas de regulação e disciplinamento que constituem o que chamamos de Estado. Nesses casos, é um Estado desarticulado em relação a essas áreas e é isso que as determina como margens territoriais e sociais (DAS; POOLE, 2008).

Dois processos artísticos têm suas práticas sobre espaços periféricos de Porto Alegre, incitando vislumbrar aspectos da realidade urbana até então pouco formulados e não abarcados pelo pensamento racionalista, conferindo então visibilidade para esses espaços. Ambos os artistas expressam pressupostos para a realização de seus processos sobre uma cidade não vista e distante daquela estereotipada pelos meios de comunicação. Em conjunto, as regiões do Arquipélago, Norte, Leste e Sul, denominadas pelos artistas, formam um cinturão no entorno das centralidades geográficas de Porto Alegre. A Figura 1 ilustra as macrorregiões de Planejamento Urbano de Porto Alegre, e nela podemos identificar as regiões e respectivos bairros percorridos pelos artistas. Já a Tabela 1 sintetiza os bairros por região do lócus em questão, destacando em negrito os bairros apontados pelos artistas.



Figura 1 - Regiões de Planejamento e Macrozonas com Bairros Vigentes.

Fonte: Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Disponível em:
http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/spm/usu_doc/regpla+macroz+bairros_vig.pdf

Região 2 (Humaitá/Navegantes/Ilhas e Noroeste)	Farrapos, Humaitá, Navegantes, São Geraldo, Anchieta, São João, Santa Maria Goretti, Higienópolis, Boa Vista, Passo D'Areia, Jardim São Pedro, Vila Floresta, Cristo Redentor, Jardim Lindoia , São Sebastião, Vila Ipiranga, Jardim Itú, Arquipélago .
Região 3 (Norte e Eixo Baltazar)	Sarandi, Rubem Berta , Passo das Pedras.
Região 4 (Leste/Nordeste)	Três Figueiras, Chácara das Pedras, Vila Jardim, Bom Jesus, Jardim do Salso, Jardim Carvalho, Mário Quintana, Jardim Sabará, Morro Santana .
Região 5 (Glória, Cruzeiro e Cristal):	Cristal , Santa Tereza, Medianeira, Glória, Cascata, Belém Velho .
Região 6 (Centro-sul e Sul):	Camaquã , Cavalhada, Nonoai, Teresópolis, Vila Nova , Vila Assunção, Tristeza, Vila Conceição, Pedra Redonda, Ipanema, Espírito Santo, Guarujá, Serraria, Hípica, Campo Novo, Jardim Isabel.
Região 7 (Lomba do Pinheiro/Partenon):	Santo Antonio, Partenon, Aparício Borges , Vila João Pessoa, São José, Lomba do Pinheiro , Agronomia.
Região 8 (Restinga/ Extremo-sul):	Restinga, Ponta Grossa, Belém Novo , Lageado, Lami , Chapéu do Sol.

TABELA 1: Regiões de Planejamento Urbano e respectivos bairros. Fonte: Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Ricardo Moreno percorre o bairro Arquipélago passando pelas Ilha dos Marinheiros, Ilha das Flores e Ilha do Pavão e elege a Ilha da Pintada como lócus para a construção do processo de arte participativa.

Já Leandro Machado, acompanhado pelo artista Paulo Corrêa, percorre a Zona Norte de Porto Alegre, caminhando pelos bairros IAPI, Jardim Leopoldina, Cohab Rubem Berta, Parque Santa Fé, Sertório, Sarandi, Elizabeth, Valão, Menegheti, Nova Gleba, Santa Rosa, Itú Sabará, Jardim Lindóia e Navegantes; a Zona Leste, caminhando pelos bairros Santana, Partenon, Santo Antônio, Patrimônio, Maria Conceição, João

Pessoa, Morro da Cruz, Santa Maria, Intercap, Jardim Carvalho, Jardim Ipê II, Cefer II, Morro Santana, Bom Jesus, Jardim do Salso, Vila Pinto, Mapa, Lomba do Pinheiro, Estrada do Rincão e Nossa Senhora da Esperança; e a Zona Sul, caminhando pelos bairros Lami, Cantagalo, Restinga, Belém Novo, Estrada Retiro da Ponta Grossa, Cristal, Camaquã, Vila Nova e Amapá (MACHADO, 2016).

Cabe observar que os lócus deste trabalho são determinados por ambos os artistas; é a partir da prática que eles definem o que é periferia. No capítulo 4, quando apresento a construção dos sujeitos artistas a partir de suas trajetórias de vida, ficará mais evidente o que cada um entende por periferia. Ainda, os lugares nomeados por Leandro Machado e mapeados no anti-mapa elaborado por Fernando Fuão e Cecília Corrêa (Figura 2) não correspondem em sua maioria às designações oficiais de bairros de Porto Alegre; são lugares que existem com determinado nome porque integram o cotidiano de quem mora lá, como por exemplo Nova Gleba, Valão, Cantagalo, Vila Mapa e Amapá, entre outros. Assim, fica evidente a produção espacial a partir da prática, extrapolando os limites impostos pela legislação municipal.

Com o intuito de complementar as características dos bairros como espaço dos pobres (MARZULO, 2005), encontramos dados no índice de vulnerabilidade social, construído pela Fundação de Assistência Social e Cidadania em parceria com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre no ano de 2007, conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (PMPA, 2007). Dentre outros aspectos, foram analisados os indicadores de abastecimento de água, esgotamento sanitário, renda e analfabetismo. A partir disso, foi estabelecida uma escala que varia entre 0 e 1, sendo 0,5 a média. Quanto mais próximo de 1, menor a vulnerabilidade social do bairro (PMPA, 2007).

Dos 82 bairros da cidade, apenas 18 possuem índice maior que 0,95, e nenhum desses foi eleito pelos artistas em questão. O bairro mais vulnerável de acordo com o referido índice é o Arquipélago (0,092), em relação ao bairro Moinhos de Vento, que possui o maior índice (0,993). Dentre os bairros com menor índice, encontram-se alguns percorridos pelos artistas, como Arquipélago, Lami, Lomba do Pinheiro, Belém Velho, Restinga, Belém Novo, Sarandi, Coronel Aparício Borges e Ponta Grossa.

O bairro Arquipélago compreende as Ilhas do Delta do Rio Jacuí. O fato de integrarem a reserva ambiental do Parque Estadual Delta do Jacuí exclui as ilhas do regime urbanístico definido no PDDUA (1999), excluindo-as do acesso a infraestrutura adequada, o que empurra a população para a ilegalidade urbanística e coloca impedimentos para que o município de Porto Alegre promova a regularização fundiária das ocupações precárias, localizadas, em especial, na Ilha dos Marinheiros, na Ilha das Flores e na Ilha do Pavão (PESSOA, 2014). A taxa de analfabetismo é de 7,71%, e o rendimento médio dos responsáveis por domicílio é de 2,03 salários mínimos. Além disso, trata-se de área de risco, sujeita a inundações frequentes, causadas pelas cheias dos rios, e um agravante é a quantidade de lixo depositado nas ilhas, que já foram áreas de descarte de resíduos sólidos domiciliares nas décadas de 1970 e 1980 e seguem até hoje sendo área de recepção dos catadores e carroceiros, sejam eles informais ou cadastrados nos centros de triagem da coleta seletiva.

A partir das séries estatísticas do Observatório da Cidade de Porto Alegre (ObservaPOA), Pinheiro (2016) definiu as periferias da capital gaúcha. Tomaremos por

referência a publicação na Revista do Instituto Humanitas Unisinos, de agosto de 2016 (FACHIN, 2016), uma vez que os dados do observatório seguem sem atualização desde o último censo geográfico de 2010; contudo, ainda ilustram de forma aproximada as condições de vida periféricas da cidade.

Para Pinheiro (2016), há grandes contingentes populacionais nas localidades onde são constatados os maiores índices de vulnerabilidade social e violência em Porto Alegre, algumas vezes superiores às populações de muitas cidades gaúchas. Para citar alguns exemplos, bairros como Bom Jesus e Lomba do Pinheiro (zona leste), Mario Quintana e Rubem Berta (zona norte) ou Restinga (extremo sul) apresentam, cada um, populações superiores a 30 mil habitantes, podendo chegar a mais de 70 ou 100 mil (como são os casos do Rubem Berta e da Restinga respectivamente).

As periferias apresentam imagens de contextos com moradias semiacabadas, em condição precarizada pela existência insuficiente de equipamentos e serviços públicos, casas pequenas situadas junto a ruas estreitas, sem prévia planificação, em geral situadas em regiões fisicamente distantes do que politicamente se define como o centro do município. De acordo com os dados do ObservaPOA (2010), cerca de 13,7% da população de Porto Alegre vive em aglomerados subnormais. A capital gaúcha apresenta índices de favelização inferiores à cidade do Rio de Janeiro (22%) porém houve crescimento de 34% entre 2000 e 2010, superando a proporção de favelas da cidade de São Paulo (11,4%) (PINHEIRO, 2016).

A capital gaúcha apresenta um déficit habitacional de cerca de 38 mil unidades (8,7% dos domicílios) (FOGLIATTO, 2016). Nesses termos, a situação mais grave ocorre nos bairros Lomba do Pinheiro e Restinga, ambos com percentual de déficit acima de 14%.

É também nos bairros mais vulnerabilizados que encontramos índices de violência bastante elevados (FOGLIATTO, 2015). Nesse sentido, destaca-se que, em 2010, a taxa de **homicídios de jovens negros** na cidade (58%) era superior à taxa de homicídios de jovens (51%), situação que se mantém e se agrava quando nos dirigimos aos bairros mais empobrecidos (na **Restinga**, por exemplo, a taxa chegava a 72,7%).

Pinheiro (2016) aponta a diversidade das desigualdades no interior das localidades periféricas de Porto Alegre, que mudam de intensidade e de natureza; são condições variadas de acesso a recursos econômicos e transporte, além das diferentes culturas e pertencas étnicas ou religiosas. Ainda, a predominância de laços de solidariedade nessas localidades é um forte indicativo da ausência de estruturas básicas, destacando o papel das mulheres nas redes de vizinhança e como lideranças comunitárias.

As populações negras foram historicamente relegadas aos territórios mais carentes, integrando boa parte dos grupos que vivenciaram políticas de remoção. Nos bairros Bom Jesus, Mario Quintana e Restinga, mais de 38% dos habitantes são autodeclarados negros (ao passo que este índice é de 20% para o conjunto da cidade). A formação desses núcleos tem antecedentes em políticas de planificação e higienização da cidade no início do século XX, que removiam as populações mais empobrecidas, residentes em cortiços, para as bordas do centro. Assim, Porto Alegre passa a ter regiões constituídas no curso de crescimento e alastramento da urbe, com populações deslocadas para áreas distantes com infraestrutura urbana frágil ou inexistente. Pinheiro lembra que é nesse cenário que a noção de “periferia” ganha expressão como uma das maneiras de designar contingentes de trabalhadores marginalizados no acesso a recursos sociais da cidade (PINHEIRO, 2016).

4. ENCONTROS COM OS ARTISTAS E CARTOGRAFIA DE SUAS AÇÕES

O centro do labirinto é uma ilusão, estamos centro deambulando por suas margens. Nossa posição é marginal, às margens de tudo. E essa posição é uma verdadeira ética.

MARGINetical, Helio Oiticica (OITICICA, 1986)

Pensando sobre a potência dos processos artísticos enquanto experiências que produzem narrativas sobre a cidade e trazem em seu modo de operar uma prática social que nos fornece pistas sobre formas de olhar e acessar determinados espaços, mais ainda quando se trata das periferias enquanto o lócus para a realização desses processos, ressalta-se a maneira de acessar esses lugares distantes das centralidades políticas, maneira essa que passa a operar como chave de compreensão da cidade para além da poética artística. O processo artístico torna-se então uma ação social, uma tática cotidiana de praticar o espaço citadino na contramão da lógica das intervenções e do planejamento urbano.

Entre essas práticas, a caminhada errante a partir de uma deriva ou flanância é uma experiência que abre a dimensão afetiva do ser urbano e do que significa estar na cidade, funcionando como ponte para ativar memórias e imagens, além de outros disparadores que se perdem em relação à orientação dos mapas e à expropriação da experiência na contemporaneidade (JACQUES, 2014).

Por isso, cartografar processos artísticos é uma forma de aprendizagem sobre experiência. Os encontros com os artistas são narrados em processo de cartografia, apresentados em forma de carta de navegação; são bricolagens que descrevem a forma como se deram os percursos marginais dos artistas a partir de suas trajetórias de vida e o resultado desses encontros como uma imbricação da experiência deles e da pesquisadora. Trata-se de uma produção do espaço dialógica, que pretende orientar para uma leitura do espaço na qual se entra em ação.

4.1 PRIMEIRO ENCONTRO: LEANDRO MACHADO

Quando me chega a notícia de que o livro “Arqueologia do Caminho”, do artista Leandro Machado, está para ser lançado em meados de 2016, já não me restam dúvidas sobre a potência desse processo artístico como contribuição para os estudos

em planejamento urbano, principalmente no que condiz às formas de apreensão da cidade, seja pela experiência da caminhada, seja pelos registros fotográficos e coleta de materiais durante o processo. Fruto de um projeto cultural financiado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o processo artístico que resultou nesse livro foi um conjunto de deslocamentos e percursos por regiões periféricas da capital gaúcha, empreendidos em sua maioria a partir da caminhada, e ainda, cada trajeto percorrido foi fotografado, produzindo conteúdo imagético acerca de uma realidade não vista ou pouco visitada pelos que privilegiam sua vivência nas zonas centrais da capital gaúcha.

Qual é a cidade que é relatada pelo artista? As práticas do artista podem fornecer pistas sobre formas de acessar uma cidade distante ou não vista?

Em junho de 2016 tive o primeiro encontro com Leandro Machado, para uma conversa breve sobre a possibilidade de estudar seu processo artístico para minha dissertação de mestrado. Com o consentimento do artista e sua disponibilidade em conversar sobre o assunto, bem como trocar materiais caso fosse necessário, tive certeza de que teria um caminho de descobertas interessantes pela frente. Com um exemplar do livro em mãos, tive condições de produzir os primeiros ensaios sobre o trabalho de Leandro, utilizando como fonte de análise o conteúdo do livro, formado por mosaicos fotográficos sobre as regiões Leste, Norte e Sul de Porto Alegre e uma compilação de textos sobre o processo, feitos por um antropólogo e por outros artistas convidados.

Em julho de 2017 iniciei o que se pode chamar de pesquisa de campo, na qual os encontros com o artista seriam para conhecer sua trajetória de vida e aprofundar questões relacionadas ao seu processo. Além de saber mais sobre o projeto de Arqueologia do Caminho, também tive a oportunidade de visitar a exposição individual do artista, chamada “Otá ou Lá onde a pedra não sabe que é estátua”, na Galeria Península, em Porto Alegre. Nessa oportunidade, passei uma tarde conversando com Leandro e trocando impressões sobre as obras expostas⁴, um encontro que ampliou a

⁴ Cabe registrar que, durante o mês de Julho de 2017, Leandro Machado mudou sua casa-ateliê para a Galeria Península, fazendo do local uma residência artística, na qual o artista recebia o público, gerando uma exposição aberta em constante construção e modificando o espaço da galeria. Os trabalhos de Machado são discursos que tratam de inutilidades indispensáveis. A partir do seu cotidiano, o artista utiliza o que encontra pelo caminho como matéria-prima para a criação. O cabelo vira corda, a rua vira desenho, metais servem de matriz para caligrafias, esculturas vão aparecendo a partir dos objetos recolhidos e expostos.

perspectiva para incluir neste estudo o processo de construção das instalações em galeria feitas com os objetos e materiais coletados/encontrados pelas ruas da cidade. Essas instalações pareciam seguir o caminho da ação a partir da gambiarra como estética (PORTELA, 2007), do mesmo modo que o artista bricoleur ou fazedor de sucata (CERTEAU, 1994). A frase do Helio Oiticica “O museu é o mundo, a experiência cotidiana” estava fazendo muito sentido para compreensão do processo de Leandro.

A imagem⁵ que segue contém o cartaz amarelo da exposição no canto esquerdo, feito à mão pelo próprio Leandro, uma base de serigrafia com seu autorretrato em rosa pink e os escritos à mão com informações sobre data e local da exposição. Esse modo de fazer é uma artesanaria que se diferencia do sistema da arte formal, privilegiando uma inventividade e uma marca registrada do artista.



Figura 3 - Exposição Galeria Península.

Foto: autora.

⁵ Nessa imagem aparecem dois artistas no dia do encerramento da exposição de Leandro Machado: Laura Backes e o professor Helio Ferverza, o que estabelece uma conexão com os encontros do processo de Ricardo Moreno, nos quais também compartilhei da presença desses artistas.



Figura 4 - Instalação Galeria Península.

Foto: autora.

Destaco também essa imagem de uma das instalações da exposição, que mostra uma pedra portuguesa retirada de um calçamento sustentada por *dreads* de cabelos afro. Vejo nessa instalação uma forte crítica ao modelo de colonização, dominação e escravização, inclusive nas construções das cidades e nos modos de se produzir o espaço, remetendo à ideologia portuguesa empregada nos modelos de cidade, que se utiliza da força da população afro-descendente.

O caráter político no conjunto da obra de Machado é evidente, aparecendo também em outros elementos de suas marcas registradas, como a imagem que segue, exposta no Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre⁶, chamada “Lojas Africanas”.

⁶ Mostra Coletiva Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea 2017, na qual Machado foi o artista premiado com a residência artística em La Rochelle, França. Nesse trabalho, a impressão foi feita em



Figura 5 - Lojas Africanas no Paço Municipal.

Foto: autora.

O que predominava no espaço expositivo da Galeria Península eram fragmentos, rastros ou vestígios deixados por cidadãos/transeuntes, elevados pelo olhar do artista a obras de arte. Esse tipo de instalação é recorrente nas exposições individuais do artista (Galeria Península, 2017; Galeria Artefato, 2016; Atelier Jabutipê, 2016) e nas coletivas também (Nigredo: exposição em negro pelo Projeto Casagrande – Funarte no Vila Flores, 2015; A fonte de Duchamp: 100 anos de arte contemporânea no MARGS, 2017; entre outras). Essa prática se aproxima do que Walter Benjamin concebe como o artista moderno: o trapeiro, o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade, e os representa renomados e, portanto, instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte. Poderia esse artista-catador ser ainda caracterizado como um “criador”? Para Benjamin, o ato de recolher o lixo que a sociedade despreza nas ruas permite que o artista faça uma “crítica heroica” de seu tempo (RIVERA, 2012).

No final de agosto de 2017, Leandro teve seu trabalho destacado em uma exposição que selecionou dez artistas da cidade para compartilharem o subsolo do Paço Municipal, sendo ele o premiado pela Aliança Francesa para uma residência artística em La Rochelle, na França. Com a notícia da viagem, entre setembro e

pano de limpeza, exposto no porão do Paço Municipal. A sala que abrigava as obras do artista tinha o teto baixo e aberturas em arco com grades e tijolos à vista, remetendo a uma senzala.

novembro de 2017, tivemos três encontros para conversar. Não foram entrevistas formais com perguntas fechadas e respostas, foram longas conversas abertas, registradas em áudio, sobre a biografia e o processo do artista, guiadas por um roteiro de apoio elaborado por mim, com tópicos relacionados ao meu estudo e também com a possibilidade aberta de incorporar ao diálogo memórias que emergissem de registros fotográficos dos processos e exposições do artista, bem como pequenos relatos de vida que se atravessavam pelo caminho. Realizamos também alguns passeios de bicicleta pela orla e pelo centro histórico da cidade, nos quais seguimos conversando sobre a paisagem e o que mais aparecia pelos percursos.

A riqueza e diversidade de técnicas, materiais e linguagens em sua obra como um todo é bastante ampla; portanto, para este estudo, destaquei as obras e instalações que se relacionam de alguma forma com o espaço da cidade. Escrever sobre o processo de um artista sem ser crítica de arte é apresentar uma outra perspectiva, com a pretensão de construir uma epistemologia transdisciplinar e polifônica. Por isso, a construção dialógica do conteúdo deste texto se fará notar a partir das inserções de fragmentos narrados pelo próprio artista, referenciados em caixa alta (MACHADO, 2017), com a finalidade de atribuição de autoria, dando voz ao próprio sujeito artista no texto sobre seu processo, um ponto de vista que confere valor ao seu trabalho.

4.1.1 O ARTISTA BRICOLEUR: AS CAMINHADAS DE LEANDRO MACHADO

No cenário da vida vai construindo sua história
Em cenas diárias de luta e persistência
Filho bronzeado pelo sol da mãe África
Que nessa existência não aceitou o papel de figurante.
Resiliência!... Resiliência!... Porque a batalha é longa
E nesses capítulos que falam de nós
Papel coadjuvante, “nem pensar!”
Queremos ser protagonistas.

Trecho de Operário das Artes, Isabete F. Almeida – Sopapo Poético (ALMEIDA, 2016)

Porto Alegre vinha sendo o lócus principal de atuação de Leandro Machado até o momento de sua viagem para a França, em novembro de 2017. A relação do artista com o espaço urbano é notável, uma vez que, durante suas caminhadas, seu olhar

proporciona encontros com rastros e vestígios deixados pelas ruas e calçadas, materiais coletados que serão utilizados em instalações e expostos em galerias de arte da cidade. As regiões e lugares de Porto Alegre com maior importância para Machado também não são as óbvias, não são aquelas recomendadas pelo mapa turístico. O artista se preocupa em não simplificar a cidade veiculada pela mídia, que destaca os espaços centrais como o Mercado Público, a Usina do Gasômetro, o parque da Redenção ou o bairro Moinhos de Vento. Para ele, “Não dá para se limitar aos lugares e às pessoas que vivem nesses lugares, Porto Alegre é muito maior, muito mais potente. Querer reduzir a isso é o que me incomoda, e todo o resto não existe?” (MACHADO, 2017).

Qual seria esse resto que não existe, aos olhos da mídia e do poder público? Veremos ao longo desta narrativa qual é a cidade que emerge no processo do artista, que é privilegiada por ele.

Leandro nasceu em Porto Alegre, mas passou parte de sua infância e adolescência na região metropolitana, onde morou com seus familiares, em Viamão e Sapucaia do Sul. Aos 25 anos retornou para Porto Alegre, passando a morar no bairro Partenon, na zona leste da capital gaúcha. Ao longo de sua trajetória de vida, Machado trabalhou como segurança, foi funcionário público de uma seguradora, fez curso técnico de eletrônica e já gostava de fotografia analógica antes mesmo de ingressar na universidade. Foi experimentando a câmera fotográfica no seu dia a dia, revelando os filmes e descobriu que as boas imagens dependiam de um conhecimento mais aprofundado, o que o motivou a ir buscar cursos na área da fotografia. Ao frequentar o Atelier Livre de Porto Alegre, Machado começou a se preparar para o vestibular em Artes Visuais, ao mesmo tempo em que começou a ir a exposições e ampliar seu repertório de referências artísticas. Na terceira tentativa foi aprovado e ingressou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1998.

Para que fosse possível frequentar a universidade, não tinha condições de seguir trabalhando em turno integral na Companhia Geral de Seguros. Conforme

relata, por motivo de “barba por fazer”⁷, com sorte foi demitido e utilizou o aporte financeiro da rescisão trabalhista para investir em equipamento fotográfico. No início da faculdade trabalhou como fotógrafo em eventos e formaturas e também realizou alguns estágios. No decorrer do curso, diante de algumas dificuldades, optou por não seguir carreira na fotografia. Segundo ele, os materiais, a revelação, os químicos e os papéis eram caros, então era preciso encontrar alternativas. Descobriu a pintura nas aulas de arte; fazia suas próprias telas, experimentava outros materiais, comprava emulsão para fazer pigmentos de tintas. Nesse ponto do relato, relembrou histórias de sua infância, o que faz sentido na constituição de sujeito artista.

Na minha infância eu tinha umas brincadeiras de fazer coisas, fazer carrinho de lomba, cabaninha, dentro da cabana fazer comida, comidinha, essas coisas ajudam, lá na tua infância tu já estava experimentando, brincar de martelar, serrar o dedo. Brincava no pátio, na rua. Essas coisas de construção mais dentro de casa, no pátio, pegava as coisas do pai, alicate, martelo, prego, serrote. Usava as ferramentas para construir as coisas, e o processo de querer, de chegar lá, não tinha fetiche com as coisas, mas como eu ia fazer o carrinho, a pandorga. A coisa do faça você mesmo. Não tinha pronto as coisas (MACHADO, 2017).

Os modos de fazer e a inventividade são frequentes nos relatos de Leandro, atravessados por suas memórias de infância, e dão pistas para as práticas do artista *bricoleur*⁸.

Sobre seu processo de vir-a-ser, o artista relata que a decisão de se assumir como artista e sobreviver disso ocorreu somente em 2010. Antes disso, experimentou cursos de gastronomia, agricultura na Escola Técnica de Agricultura e fez especialização em Saúde Mental no Hospital Psiquiátrico São Pedro pela Residência Integrada em Saúde da Escola de Saúde Pública de Porto Alegre, além de ser Bacharel e Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As experiências em diferentes campos do conhecimento se misturam e contribuem para a constituição da subjetividade do sujeito artista e da natureza de seu trabalho, seu

⁷ Cabe destacar que é comum encontrar trabalhos artísticos de Leandro com bolotas feitas com fios de sua barba e cabelo nos espaços expositivos. Considerando o processo artístico imbricado com a trajetória de vida do artista, essa passagem da narrativa traz o devir do artista se materializando.

⁸ Termo utilizado por Levi Strauss para designar o “pensamento selvagem” dos povos primitivos. A bricolagem é a construção em estado selvagem. Nos dias de hoje, a bricolagem segue sendo o trabalho com as coisas utilizando meios desviantes em relação aos empregados pelos homens das artes. Segundo Jacques (2001,) o *bricoleur* é definido por sua instrumentalidade e, por essa razão, ele nunca pode parar de coletar e guardar fragmentos de materiais de antigas construções encontradas ao acaso.

modo singular de perceber o mundo e produzir artisticamente. O resultado disso pode ser visto em suas obras-instalações, construídas a partir desses objetos encontrados ao acaso na rua. A origem desses materiais é revelada pelo artista:

Em geral, não são materiais que eu vá numa loja e adquira. Eles me chegam porque encontrei na rua ou vou na rua em busca deles, ou não, só caminhando e encontro, me seduzem, pego pelo formato, pelo material, me seduzem pela cor, pego e levo pra casa já pensando em alguma coisa ou às vezes só levo porque em breve no futuro posso utilizar. Nem sempre uso, mas na maioria dos trabalhos são esses os materiais que surgem, que aparece (MACHADO, 2017).

Sobre as expedições cotidianas que, na maioria das vezes, permitem que novos materiais sejam coletados, Leandro as considera caminhadas fortuitas, sem intenção. São deslocamentos cotidianos para cumprir compromissos, visitar exposições ou pessoas. O desejo errante, mesmo que inconsciente, se manifesta. Não existe determinação sobre o que se busca: mesmo quando os caminhos têm um destino, o percurso é feito por trajetos alternativos, caracterizando também o processo de devir do artista em disponibilidade. Machado sonha com o dia em que vai sair para encontrar a cidade, isso seria diferente para ele caso fosse um propósito.

Eu gosto de andar a pé, não é raro as pessoas acharem as distâncias que percorro muito longas, as pessoas ficam um pouco espantadas com as distâncias, mas eu gosto e também tem a coisa de uma economia, mas tem um prazer no caminhar, não é uma coisa de igual sofrimento, caminhando e praguejando, não tem isso. Em algum momento segue o cansaço, pesa os pés (MACHADO, 2017).

Para o artista, caminhar funciona como potência para encontros, uma nova possibilidade que se abre. Ele também utiliza muito a bicicleta para se deslocar na cidade, diferenciando essas modalidades em função do tempo:

Bici tem outra velocidade, te impede de ficar olhando coisas, diferente do caminhante. O tipo de trânsito que temos é preciso cuidar. Ficar em movimento e dando atenção a outras coisas é difícil, mas a caminhada propicia isso da atenção plena (MACHADO, 2017).

O caminhar possibilita encontrar. Encontrar é decorrência do olhar, no caso um olhar que funciona como o magnetismo de um imã, metáfora essa que se justifica pela quantidade de metais presentes em suas instalações. Na Figura 6, temos duas instalações realizadas na exposição “A fonte de Duchamp: 100 anos de arte contemporânea” (MARGS, 2017). São obras construídas a partir desses fragmentos

metálicos encontrados pelo artista. Ao ser indagado sobre quantos dias de caminhada há nessa massa de metais, Leandro relata que iniciou essa obra em 2013, quando começou a pensar e a recolher esses materiais, realizando a montagem em sua casa. São um conjunto de metais dispersos que ganham força quando amarrados, materializando uma massa de resíduos metálicos.



GARATUJAS. Instalação. Registro do artista.

TIC-TAC Amarelo – Instalação. Registro do artista.



Figura 6 - Instalações com metais.

Foto e montagem: autora.

A obra “Tic-Tac Amarelo” (Figura 6) é gigante. O artista relata que existem duas partes dela que estão na Galeria Arte Fato e outra parte participou dessa exposição em homenagem aos 100 anos do Duchamp. Leandro relembra o evento da desmontagem da exposição, quando ele retornou os fragmentos para as lixeiras da cidade, como um ato de rebobinar o filme, invertendo a ordem do processo; uma desconstrução.

O imã talvez sejam meus olhos. Essa cidade é tão podre, as pessoas descartam tanto, às vezes nem sabem o que descartam, os metais vão ficando pela cidade, é muito fácil de encontrar metais, sejam pregos, sejam parafusos, outros metais. É impressionante também o número de clips de papel, brincos, não é raro encontrar brincos no chão, acho que é o Xangô que mexe com a coisa do metal. E gosto de pensar também associá-lo e trazê-lo pra essa coisa

da caminhada, da metalurgia, do machado do Xangô e esse é o olhar que observa o minúsculo, o micro, o pequenininho que muitas vezes passa despercebido e a gente passa cinco sete doze vezes pelo mesmo lugar e se não tiver com a percepção fina não vê, meu olho já está acostumado viciado preparado pra isso, porque eu procuro né, o olhar pro chão né. Não tinha intenção (MACHADO, 2017).



Figura 7 - Machado em caminhada e coleta de materiais. Arqueologia do Caminho.

Foto: Paulo Corrêa.

Essa experiência cotidiana que produz encontros também é uma forma de narrativa; essa amarração, a conexão que relata o artista é uma forma de comunicação. Caminhar, olhar e recolher são gestos que propiciam essa narrativa. Da mesma forma, o movimento de arrancar uma camada de lambes, com dois metros de altura, dos muros e tapumes da cidade é prazeroso para o artista. São recortes que o artista faz pela cidade, seja pela extração e coleta dos materiais e fragmentos, seja pelo recorte da paisagem que faz pela lente da máquina fotográfica em suas expedições. Segundo ele, é através de seu corpo que compreende a dimensão da escala da cidade, além da possibilidade sempre presente de poder experimentar.

[...] olhar para esse infinito de coisas e fazer o seu recorte, começar a conectar, começar a unir, tentativa de fazer diálogos [...] Esse olhar que é pra dentro mas

também pra fora ou mais pra fora e depois pra dentro. [...] acho que esse mesmo desejo, talvez a palavra, o fato de se permitir experimentar (MACHADO, 217).

Em se tratando de percursos, os desenhos esquemáticos são outra marca registrada nos trabalhos de Leandro. O que chama atenção é que eles materializam deslocamentos pelo espaço em formato de constelação ou composição. Leandro menciona os números das estações do Trensurb (trem que interliga município da região metropolitana de Porto Alegre) como inspiração para os desenhos, assim como o movimento corporal de alguma coisa que se movimentou. Na imagem a seguir constam vários exercícios nos quais ele usou uma escala de preto e cinza, explicando que o que aparecia em cinza mais claro dava a ideia de um movimento em curso; já os pontos todos pretos designavam o que integrou o percurso e permaneceu, construindo uma espécie de memória que vai ficando cinza até que venha outro ponto preto, que inicia um novo movimento. A menção ao lúdico, à brincadeira, é atrelada à experimentação dos deslocamentos, desenhados como composição musical ou camadas de memória. São como mapas dos movimentos pela cidade, trajetos percorridos a pé.



Figura 8 - Desenhos Esquemáticos - Galeria Arte Fato (2016).

Fonte: divulgação do artista.

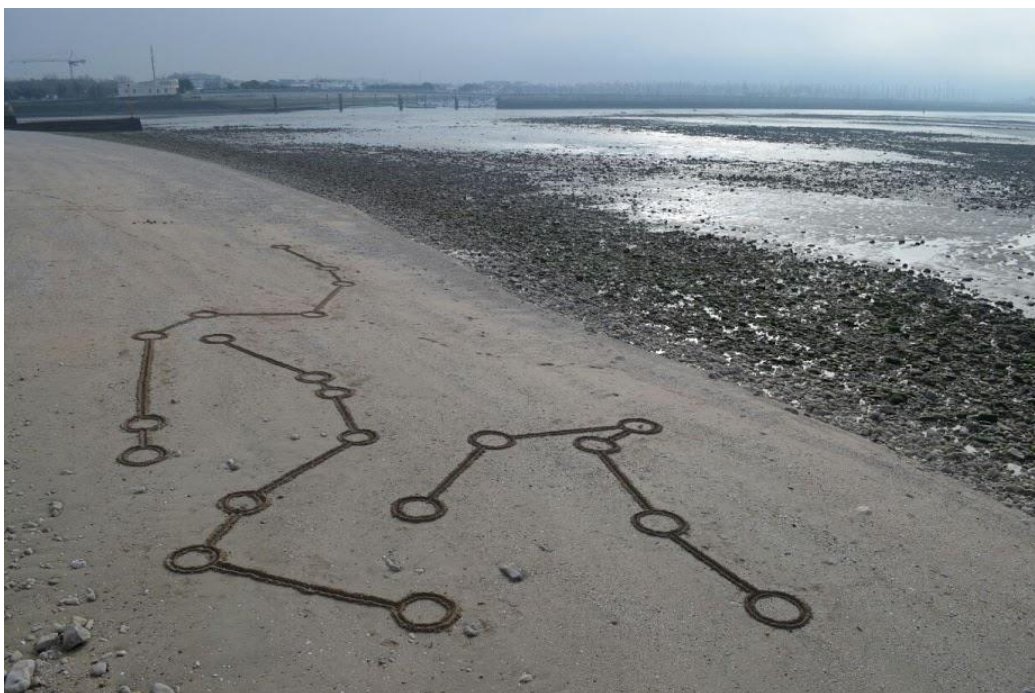


Figura 9 - Desenhos esquemáticos na praia de La Rochelle (2018).

Fonte: divulgação do artista.

Durante o período de residência artística em La Rochelle (dezembro de 2017 a janeiro de 2018), Leandro brincou no espaço público da praia com seus desenhos esquemáticos, como também recolheu materiais pelas ruas da cidade francesa nos quais imprimiu sua marca dos desenhos esquemáticos⁹, cultivando seu hábito de pontuar seus deslocamentos, uma poética central nos seus trabalhos em função de sua prática artística e deambulações. Na Figura 10 podemos ver as caixas com desenhos esquemáticas que foram utilizadas em instalação no *Centre Intermondes*, local da residência artística que também teve sua fachada ocupada pelos pontos de Leandro (Figura 10).

⁹ Leandro relatou por mensagens do aplicativo Whatsapp que houve dias em que acordava ao amanhecer para “sair comprar” materiais antes que o serviço de limpeza pública passasse recolhendo o lixo depositado nas calçadas. Assim, deparou-se com materiais em diversas cores e formatos, que foram utilizados por ele na exposição final da residência artística na França.



Figura 10 - Desenhos Esquemáticos em La Rochelle.

Foto: divulgação do artista. Montagem da autora.

No próximo sub-capítulo – Arqueologia do Caminho – baseado no livro homônimo de Leandro Machado, tratarei das práticas artísticas em ação pelos espaços periféricos de Porto Alegre, complementando a trajetória e os trabalhos que integram o processo artístico do artista.

4.1.2 ARQUEOLOGIA DO CAMINHO

A minha forma de arte é a viagem feita a pé na paisagem...
A única coisa que temos de tomar de uma paisagem são fotografias.
A única coisa que temos de deixar nela é o rasto dos passos.
Hamish Fulton (CARERI, 2013, p. 110)

Fazer um livro e ter uma publicação “de artista” foi recebido como uma provocação por Leandro Machado, pela possibilidade de um registro mais sistemático de suas práticas e de uma maneira de construir um recorte para as andanças que ele vinha fazendo pela cidade de Porto Alegre. O artista estava elaborando o que seria um formato ideal para tratar dos seus deslocamentos dentro da cidade, encontrando e

recolhendo coisas, processo que já havia sido exposto em 2007 no Atelier Subterrânea, sob o título Deslocamento, Trajeto e Percurso.

O livro torna-se então o registro da maneira como Leandro vinha se movimentando na cidade, uma prática artística de deslocamentos e de construção de relações e olhares, que buscava novas potencialidades para além do centro histórico de Porto Alegre, lugar que relativamente já conhecia. Além disso, é a materialização de um desejo de subjetivação que o constrói como sujeito para além do artista; sua história de vida, sua identidade.

me vem sempre o desejo... uma coisa que me incomoda muito talvez seja meu próprio discurso e nele encontrar eco em algo que invisibiliza tudo aquilo que não for centro histórico ou centro nobre da cidade, isso me incomoda desde sempre [...] eu venho da periferia então minha realidade desde sempre foi outra, como dialogar, como não me anular, como não esquecer meu passado, como não olhar pro lado e ver o guardador de carros ali e pensar que pertenço a outra camada porque ingressei na universidade, porque ando com pessoas que têm família com posses, imóveis, difícil não ser engolido por isso, por uma visão dessas. É uma tentativa de resgate do que és (MACHADO, 2017).



Figura 11 - Zona Leste: Vila João Pessoa, Morro da Cruz, Santa Maria.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

“Arqueologia do Caminho” é o nome do conjunto de práticas que compreende o processo de caminhada, coleta, registro e performance de Leandro Machado, acompanhado pelo artista Paulo Correa. O processo ocorreu em 2015, compreendendo cerca de trinta saídas de campo como práticas de caminhadas, cujos registros fotográficos e textos foram publicados em livro em 2016.

A produção do espaço se dá a partir das narrativas oriundas do processo artístico, uma experiência que pode ser apresentada com inspiração na cartografia da ação. A construção do texto busca uma descrição densa das expressões dessas ações, sejam elas imagéticas ou textuais, compondo uma navegação pelas grafias dessa ação. Nesse caso, a ação é um disparador para olhar para a diferença e para as potências desse lugares invisibilizados.

O artista se encontra na parada de ônibus acompanhado por Paulo Corrêa, também artista e fotógrafo. Aguardam pelos letreiros que trazem nomes de lugares distantes do centro da cidade, provavelmente acessados somente por quem os habita. Escolhem o destino do dia. Embarcam em busca de um destino que iniciará em um dos pontos do itinerário da linha. O percurso de ônibus antecede o deslocamento que se seguirá a pé, sem mapas, sem referências; uma busca por encontros com pessoas e lugares que descortinarão novas potências sobre a cidade. Fragmentos de uma cidade não vista e pouco praticada; são registrados em fotografia, cartografados numa nova territorialidade para além dos mapas oficiais.

Os percursos dos artistas compreendem ruas de regiões e bairros mais afastados do centro,

quilômetros de asfalto e terras desconhecidas, rostos, chuva, sol, sons, vento, ao alcance de mãos, olhos e ouvidos. Assim, aos poucos, a Porto Alegre estereotipada, que os veículos de comunicação não se cansam de cristalizar e exaltar, foi cedendo lugar a outras existentes (MACHADO, 2016, p. 30)



Figura 12 - Zona Norte

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).



Figura 13 - Zona Norte

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

Nessas figuras com imagens da Zona Norte de Porto Alegre, Leandro estabelece contrastes a partir da disposição da montagem, destacando a presença do poder público com uma escola e um posto de saúde, ao mesmo tempo em que relata a ausência de infraestrutura urbana nos problemas de pavimentação e calçamento. O artista narra através das imagens a estética do espaço, com habitações populares, casinhas de madeira no estilo barraco, a presença de uma horta urbana, além da identidade afrodescendente dos habitantes locais, vista nos grafites pelos muros, nos comércios com o nome “Senegal”, no mapa da África tatuado nas costas da moradora, assim como os lambes que anunciam um baile de *black music*.

Em Porto Alegre, as áreas urbanas ocupadas pela população negra e resistente se situam em zonas intersticiais (condomínios populares) e periféricos (bairros com elevada densidade populacional negra, vilas e becos). Em Arqueologia do Caminho, destacam-se os percursos por territórios negros em Porto Alegre, que decorrem de um processo histórico vivido por homens e mulheres africanos e seus descendentes, localizados na zona sul da cidade. Bittencort Junior (2016) aponta que esses sujeitos sociais realizaram diferentes caminhadas e percursos em territórios urbanos, pontuados por infinitas técnicas de resistência e práticas culturais, religiosas e políticas, e que hoje atuam junto às periferias metropolitanas,

Negros caminhando, ontem e hoje, tecem múltiplas diásporas num gradiente da diferença, etnicorracial de matriz africana na cidade capital gaúcha, com suas astúcias, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos (BITTENCOURT JUNIOR, 2016).



Figura 14 - Zona Sul.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016)

Processos de enraizamento simbólico múltiplo são partilhados pelas comunidades afro-descendentes, configurando a territorialidade negra urbana engendrada por eventos históricos, signos, símbolos e valores, que são clicados pelas lentes de Leandro Machado. Bittencourt Junior (2016) aponta que nesses contextos socioculturais ocorre a valorização do “estar junto”, com elevado grau de empatia, trazendo a noção de território de Guattari, que está além do espaço físico delimitado, uma vez que as relações traçadas detêm uma relação intrínseca com a subjetividade que delimita esse espaço.

A arte nômade do artista plástico Leandro Machado pede licença em suas caminhadas para percorrer estes territórios negros e que não são exclusivos, com auxílio do Bará, o dono dos caminhos e das encruzilhadas, que simboliza o movimento, principalmente os considerados da rua Lodê e Lanã.

[...] na medida em que escapa da identidade sedentária de “domesticador de imagens”, se articula às variadas exterioridades, caminhando junto às linhas de fuga desconhecidas que, a cada momento, se encontram atravessadas pelo nomadismo (BITTENCOURT JUNIOR, 2016 p. 4-5).

O caminhar do artista apresenta-se como ponto de partida para a construção de novas produções espaciais sobre regiões periféricas da cidade, locais longínquos que se engendram a partir da gentrificação e da experiência de subalternidade, estabelecendo uma linha de fronteira no território urbano. Os percursos caminhados abarcam outros centros, becos, travessas, vielas, ruas, avenidas, perimetrais e vilas, nas quais essas comunidades são sujeitos sociais que constituem lugares táticos (Certeau, 1994). Durante esses encontros, outras potências distinguem situações de fronteira e trânsito entre práticas e dinâmicas sócio-espaciais de diferentes regiões da capital gaúcha. “Quando estamos na periferia ela passa a ser o centro” (MACHADO, 2016).

Para Leandro, definir essas periferias envolve uma reflexão e um relativismo de ponto de vista. O que define a centralidade de um lugar são as práticas cotidianas das pessoas que habitam aquele lugar; criam-se então novos centros a partir disso. Leandro exemplifica com o caso de quem mora na Lomba do Pinheiro, bairro que possui uma região com comércio, posto de saúde, lugares de sociabilidade, paradas de

ônibus e escolas, reiterando que essa configuração cria um centro. Embora a periferia seja tudo que está distante do centro, é possível redefinir essa espacialidade. Para ele, quando se dá a devida importância e se reconhecem potencialidades nesses espaços, a situação de centralidade pode ser invertida, passando a valorizar o central naquela localidade e para que mora lá.

Como construir esse ponto de vista relacional a partir das práticas de um processo artístico? Machado relata que imaginou saídas e caminhadas que dirigissem o olhar para fora do centro da cidade. Sua primeira saída iniciou na Av. Benjamin Constant, onde residia na época, em direção à zona norte. Acompanhado pelo amigo Paulo Corrêa, que estava encarregado de registrar o *making of* da diária, iniciou a expedição.

Nós fomos caminhando até o Jardim Dona Leopoldina. Não pegamos ônibus, foi uma tarde toda a pé. Fomos encontrando pessoas, fotografando coisa na rua mesmo, conversando com pessoas, escrevendo coisas com giz na calçada. Não utilizando o ônibus e andando a pé, claro que depois quando a gente chegou lá no jardim o retorno foi de ônibus e no dia seguinte que foi na semana seguinte a gente pegou o ônibus na Benjamin e descemos no ponto onde paramos para continuar a caminhada. Descemos no Jardim Dona Leopoldina e circulamos até o COHAB Rubem Berta, e assim foi, a pé. Mas a ideia era caminhar dentro do que era possível e sempre retornar ao mesmo ponto através do ônibus e explorar o que fosse possível (MACHADO, 2017).

Leandro considera que na maioria das vezes os caminhos percorridos foram tranquilos. A postura de coragem assumida pelos artistas se constituiu em passaporte, segundo ele, não é preciso sentir-se como estrangeiro para acessar realidades de difícil acesso e que pressupõem conflitos. Ao contrário, é necessário assumir uma postura firme na qual a coragem se traduz em condição de igualdade e humildade, afinal, como habitantes de uma mesma cidade, adentrar e explorar territórios deveria ser uma premissa sem impedimento para qualquer cidadão. A cidade é de quem? Feita pra quem? Acessada por quem? Para o artista, caminhar é um enfrentamento da diferença, uma vontade de compartilhar com a alteridade, é um gesto que “possibilita cantar, encontrar e saudar as pessoas com simples bom dia/boa tarde, resolver parar numa praça, entrar numa rua que a princípio não se deveria entrar, uma outra temporalidade que se apresenta”,

uma descoberta mais lenta do lugar e das pessoas, a caminhada sim é um fator essencial para este deslocamento [...] mesmo de bicicleta ou de carro se passaria tão rápido por isso, o carro tu acelera um pouquinho e já ultrapassou o bairro e por vezes não acessa todos os pontos as pessoas, na caminhada está mais aberto, de estar em marcha assim, exposto, desnudo, tanto que por vezes nosso receio era o medo de sermos assaltados, violentados, mas um receio, algo que por vezes a gente tentasse alguma prevenção, não expor tanto as máquinas fotográficas (MACHADO, 2017).

Leandro buscou por lugares não necessariamente conhecidos, ou por grandes comunidades que se conhece por nome e se tenha alguma referência para saber onde fica, como por exemplo, lembrar de amigos que residem em algum desses lugares, como o caso da Pitinga, lugar que oficialmente não existe no mapa de Porto Alegre, uma espécie de encontro dos bairros Lomba do Pinheiro e Restinga, onde Leandro já morou. Essa dinâmica de atentar para a localização de certas fronteiras oficiais pode ser vista transfigurada na obra “Pitinga” (Figura 15), uma serigrafia que apresenta uma sinalização de trânsito de bairro criada pelo artista que dá visibilidade a esta espacialidade. É possível interpretar essa obra como ação, na medida em que sinaliza uma localização não oficial do município e que, no entanto, existe e é praticada por quem mora lá; não deixa de ser uma gambiarra artística frente aos padrões do poder público.



Figura 15 - Pitinga (serigrafia sobre camiseta).

Fonte: divulgação de Leandro Machado.

A sociabilidade espontânea das ruas a partir de encontros não intencionais é uma das vantagens da caminhada. Junto a isso, a possibilidade de conhecer a realidade

do outro, onde ele mora, onde passa seu dia-a-dia, o que há de equipamento urbano por perto, como é aquele lugar. A caminhada é uma forma de acessar esse cotidiano do outro. Ao mesmo tempo, a felicidade e satisfação decorrentes desses encontros potentes, poder comunicar-se, escutar, permitir-se conhecer, segundo o artista, supera qualquer cansaço do processo. Leandro relata que fez todas as saídas acompanhado por Paulo, o que enriqueceu o processo em termos de comunicação, já que é uma pessoa tímida e muito observadora. Assim, a parceria dos dois se complementou, tanto nos registros fotográficos quanto nos encontros pelo caminho.

Às vezes era em busca de uma pessoa que a gente conhecia. Por exemplo, a Marietti Fialho, nossa dama maravilhosa, cantora musicista, pra chegar na casa dela que é na Santa Rosa, a gente pegava o ônibus e descia antes do final da linha, nem sei onde ia ser, mas a idéia era circular o território onde ela mora e atua. Nem todos os lugares que íamos tinha gente conhecida, mas em bom número ou conhecia de antemão ou foram aparecendo nesses dias da caminhada mesmo e como éramos dois, apesar do Paulo ter vindo de Pelotas faz poucos anos para Porto Alegre, ele é um conversador nato e faz amizades com facilidade (MACHADO, 2017).



Figura 16 - Zona Norte.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

A Figura 16 mostra os arredores do bairro onde mora a amiga Marietti, mencionada na narrativa do artista. Na foto, ela e Paulo posam e frente ao bar Gabirô. A localização é a Nova Gleba, como nos diz o letreiro da Associação Comunitária no canto superior esquerdo da foto, uma nomenclatura que não é oficial da cidade. Ao lado, a unidade de saúde pública Parque dos Maias, ambas as localidades situadas dentro do bairro oficial Rubem Berta, zona norte de Porto Alegre, mais facilmente reconhecidas por quem mora lá.

Foram três meses e meio de caminhadas, previstas no projeto, pelas zonas norte, sul e leste. Leandro estudou o mapa da cidade por regiões, identificando os lugares por onde deveriam passar, destacando a COHAB Rubem Berta, o Jardim Leopoldina, a Vila Elizabeth, a Restinga e a Lomba do Pinheiro, bairros que, para ele, eram fundamentais, e nos quais tinha alguma referência, mesmo que vaga. Embora tenha existido uma tentativa de pré-concepção das saídas para caminhar, a errância consolidou-se durante a prática; Leandro relata com ênfase que era muito comum estar em algum lugar quando, de repente, o desvio acontecia, permitindo novas possibilidades não previstas no itinerário. Ele usou diversas vezes a palavra “serpentear” como uma alusão ao movimento do corpo adequando-se aos desvios. Lugares de lazer e sociabilidade eram encontrados pelo caminho, e ali se davam os encontros. Leandro destaca os equipamentos públicos, como praças e canchas de bocha¹⁰.

[...] descambava pra outra rua, começava a caminhar pra outro sentido e quando via já estava em outro bairro e como ia saber os limites do bairro onde estava, era caminhar e encontrar essa cidade, não tem um limite até aqui, é caminhar e ver o que acontece, onde a gente vai parar pra tomar uma cerveja, pra almoçar, pra pegar ônibus de volta, é indo. A gente entrou em um bom numero de lugares que se cultua, se pratica a bocha, daí nesses bairros e vilas não é difícil encontrar uma quadra, uma equipe com pessoas que joguem, às vezes encontrava na zona norte próximo da vila Elizabeth

¹⁰ O jogo de bocha é uma prática esportiva trazida pela imigração italiana ao Brasil. Durante suas expedições, Leandro encontrou inúmeras canchas de bocha nos espaços públicos de bairro, indicativo de uma prática de sociabilidade masculina e de vínculos comunitários que pouco se encontra nos centros da cidade.

eu me lembro que tem uma cancha de bocha como se fosse um pequeno ginásio, uma área que é um bar, e daí pedir licença pra entrar, ficar conversando e trocando com essas pessoas que cuidam dos lugares (MACHADO, 2017).



Figura 17 - Zona Norte.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

A quantidade de praças com áreas verdes e canteiros de flores se destaca na paisagem dos espaços percorridos, assim como ruas de calçamento, pista de skate, e sombra das árvores nas calçadas. O tempo dos homens lentos também se materializa no carroceiro que passa e na sociabilidade dos encontros de calçada e bancos de praça.

Não foram poucas as descobertas que nos encheram de alegria, emocionaram e/ou nos transportaram para um cotidiano distante e em geral mais positivo: as praças e parques verdes vastos de espaços de pausa, os centros comunitários, os campos de futebol, as pistas de skate, as canchas de bocha, todos com possibilidade de convívio entre as pessoas e quase na totalidade junto à natureza. Pelas ruas, inúmeras espécies de plantas (ornamentais, frutíferas) com exuberantes cores e formas e frutos e aromas, árvores imensas [...] gafites impactantes em tamanho e qualidade [...] gentes de todas as idades e etnias... (MACHADO, 2016, p. 31).

A Arqueologia do Caminho é uma propensão para a experiência da descoberta. Leandro relata que encarar a missão no sentido de repensar caminhos, estando aberto para o que os caminhos revelam ou suscitam, é um exercício de escavação. O processo é experimentado pelo corpo a partir da caminhada, e os recortes na paisagem vão sendo feitos pela lente da câmera fotográfica; são cenas enquadradas, onde surgem pessoas e suas práticas. Além disso, aspectos sensoriais como cheiros e ruídos também são acumulados na bagagem do caminhante. Leandro enfatiza o deslocamento por lugares desconhecidos e a possibilidade de novos encontros inesperados, de trocar ideias, de exercitar a escuta, de dar risada junto com pessoas que pouco se conhece, como uma espécie de entrega que o deixa satisfeito e feliz.

Destaca também a quantidade de áreas verdes e bem cuidadas que surgiam pelo caminho, contrastando com o cinza do concreto e com a pouca infraestrutura dos lugares; a presença de animais e plantas, que traziam vida para a jornada, juntamente com as novas histórias apreendidas. O parque Knijnik, no alto da rua Amapá, no bairro Vila Nova, é mencionado como ponto alto das caminhadas, não só pela vista da cidade como pela grande área verde preservada. Cabe mencionar que Amapá é outro lugar nomeado por quem mora lá, assim como Pitinga, Nova Gleba entre outros que aparecem como circulados no livro Arqueologia do Caminho, não correspondendo a nomenclaturas oficiais do município. Leandro ainda chama a atenção para o fato do

Amapá ser considerado periferia por estar distante do centro e que, no entanto, possui uma infraestrutura que atribui potência ao espaço, justificando que o que é clicado pela lente de sua máquina não é pobreza, é potência, palavra essa que ele gosta muito de utilizar.



Figura 18 - Zona Leste.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

A Figura 18 sintetiza o percurso até chegar lá no alto do Amapá, quando Leandro relata que ele e Paulo ganharam uma carona do motorista de ônibus para subir pela estrada sem acostamento e chegar ao topo e aproveitar a vista para o Guaíba. Além disso, os artistas depararam-se com a memória ancestral de terem chegado a um quilombo, conforme mencionado na narrativa e nos gestos de liberdade narrados por ele.

[...] é uma área muito bem cuidada muito verde muitas plantas no topo desse morro onde é possível olhar e ver boa parte da cidade foi maravilhoso foi muito bom entramos numa área que tinha capim nada tratado, algo original que não teve a mão do homem que cresceu de modo espontâneo e que lá ainda está e nos trouxe memórias como se estivéssemos num quilombo numa fortificação que é lá no alto, dentro do que eu imagino, e o Paulo falando coisas sobre o zumbi dos palmares, foi lindo, a gente ficou um tempo por aí e tem um momento depois dessa fala o Paulo levanta uma das mãos e aponta pro alto pro céu, e eu fiz um registro disso que depois olhando ela as pessoas que estavam tratando as imagens encontraram um fusca voando, laranja, na foto (MACHADO, 2017).



Figura 19 - Leandro no alto do Amapá.

Foto: Paulo Corrêa.



Figura 20 - Beco na Lomba do Pinheiro.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

Ele ainda confessa que acha difícil não andarilhar – expressão cunhada por ele durante a conversa – por lugares de miserabilidade, onde tudo está por fazer, onde as pessoas nem sempre “estão cientes de seus direitos e nem para onde estão olhando”, o que pressupõe um desejo do artista de despertar uma conscientização acerca desses espaços a partir de sua prática. Assim, ele sabe que está revelando esses contextos, e justifica isso no fato de fotografar poucas pessoas, com o intuito de preservá-las, só o fazendo quando autorizado, privilegiando as práticas dessas pessoas como modos de habitar, modos de trabalhar, modos de encontrar-se, além dos recortes que valorizam o meio ambiente, com imagens das áreas verdes, ao mesmo tempo que apresenta dissensos ou conflitos quando clica os esgotos a céu aberto e um carro virado em uma vala, entre outras situações contrastantes que ele procura sintetizar nas montagens dos mosaicos fotográficos de seu livro.

quando eu lembro desse carro virado, chegando na zona norte, vila Elizabeth, tinha um lugar que é vila do valão, a gente foi adentrando num espaço muito pequeno, de casas que iam apertando, uma viela, e que no final dessa viela tinha um rio, um líquido que corria muito escuro, esgoto de alguma coisa, rejeito de uma empresa ou de várias empresas, isso a minha

esquerda e quando olho a direita tinha outro canal, outro córrego e lá tinha um carro e o carro estava de lado dentro desse córrego e isso eu fotografei e me senti tão... em que lugar a gente estava entrando pra ter isso ali! aí eu apertei o passo pra gente sair dali, sair andando, não sei o que poderia acontecer... era não só bizarro, era assustador a cena de ver um carro dentro de um córrego como um cemitério, como algo despachado, desovado [...] Depois de percorrer uma viela tão estreita e chegar em frente a esse lago tão escuro, essas águas escuras fétidas e do outro lado esse carro, o que eu to fazendo aqui, o que as pessoas daqui estão fazendo ali, e os moradores de lá expostos a essa violência, que vida vivem essas pessoas, o que fiz foi apertar o passo, encontrei outras pessoas na rua também, fizemos os três. Neste dia estávamos em três (MACHADO, 2017).

Na Figura 21, que segue, a Escola Municipal da Vila Elizabeth marca presença no canto superior esquerdo, compartilhando a espacialidade com becos e vielas e o córrego de esgoto mencionado na narrativa do artista. A quantidade de flores plantadas e arranjadas em pneus pintados com a função de floreiras, assim como as cores das casinhas revelam o interesse dos moradores em cuidar e colorir o espaço onde vivem e convivem com a ausência de infraestrutura urbana, como é o caso do esgoto a céu aberto.



Figura 21 - Zona Norte.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

A próxima figura é da Zona Leste, também montada com destaque ao esgoto a céu aberto e com lixo acumulado. Ruelas sem calçada, casinhas em madeira e alvenaria, varal de roupas improvisado e antropofagia¹¹ pintada no muro da escola são contrapontos ao condomínio fechado por muros, ladeado por carros estacionados, em contraposição ao transporte público, que também aparece na montagem do artista. São as gambiarras que materializam os desejos de transformação desses espaços, como diferentes agenciamentos distintos daqueles controlados pelo poder público (PORTELA, 2007).

¹¹ A pintura faz alusão à obra da artista Tarsila do Amaral e o movimento antropofágico que integrou o Modernismo no Brasil na década de 1920.



Figura 22 - Zona Leste.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).



Figura 23 - Zona Sul.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

Na Zona Sul, é comum encontrar estabelecimentos de ofícios, como serralherias e consertos de esquadrias, pintura de faixas e fachadas à mão, associações como a Associação Amigos Voluntários Casa da Sopa, ciclovias, escolas públicas, cuidadoras e creches, crianças e personagens afrobrasileiros que habitam os muros e o cotidiano. Assim, é possível pensar a cidade, suas carências e possibilidades, suas alteridades e suas gambiarras diante dos padrões de serviços que predominam nos grandes centros urbanos. Leandro relata que uma das ações que acabou realizando durante o percurso foi a pintura da fachada de uma creche, atendendo ao pedido de uma das professoras, que, ao encontrar com os artistas pelo caminho, vislumbrou neles uma oportunidade de escuta, ao solicitar que eles gravassem um vídeo dela falando sobre as condições precárias que ela enfrenta para trabalhar na creche, em decorrência do descaso das políticas públicas municipais. Essa ação foi um imprevisto positivo, ao mesmo tempo que é ação social, pois representa simbolicamente uma real demanda de investimento nos equipamentos de educação pública, que pouco se realiza por parte do poder público. Em resposta a isso, o desejo de reverter essa situação manifesta-se na postura assumida pela educadora, que solicita visibilidade e também um reforço na auto-estima de sua comunidade com a pintura da fachada. Na figura que segue, Leandro e Paulo preparam o processo de pintura coletiva da creche União Esperança, localizada na Estrada do Rincão, Zona Sul de Porto Alegre. A pintura teve participação dos alunos da escola.



Figura 24 - Os artistas Paulo e Leandro na creche União Esperança.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

[...] ao viver estas “outras” Porto Alegres, o retrato é de um lugar que não conhece a si mesmo, não se comunica e não demonstra desejo que mudanças ocorram (avança no tempo quase que se colocando em um mundo paralelo, isolado). O poder público em sua tarefa de cuidar da cidade dá as costas a um número significativo dos seus habitantes (desempregados, trabalhadores assalariados, estudantes, indígenas, negros, brancos, jovens, mulheres, crianças, velhos homens), depreciando as capacidades dos mesmos (ao promover uma existência medíocre por excelência) como se não fizesse parte (MACHADO, 2016, p. 31).



Figura 25 - Zona Leste.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

Na Zona Leste, as montagens remetem a um processo de urbanização inacabado, com a presença de Becos e Vieiras e da obra de um viaduto não concluída. Também podemos observar a diversidade cultural e de crenças com a presença de uma Igreja de São Jorge (primeira foto do canto inferior esquerdo), uma igreja neopentecostal (cúpula triangular amarela), a Casa Pae Ogum, além de práticas cotidianas dos carroceiros, o anúncio do Baile Funk da Tuka, a Sociedade Cultural Beneficente Filhos da Candinha, o jardim de pneus reaproveitados, o picolé de água colorida sendo vendido pelo ambulante, algum traço da presença do poder público a partir do posto de saúde e do Hospital Psiquiátrico São Pedro. As pinturas nos muros, o esgoto a céu aberto, os condomínios populares e o anúncio de novos empreendimentos imobiliários, os becos de passagem e as ruas de calçamento co-habitam essa espacialidade.

A quantidade de associações comunitárias e de voluntários, sociedades beneficentes, clubes culturais demonstra os modos de fazer como gambiarra (PORTELA, 2007) no interior dos bairros da cidade. São equipamentos que cumprem um papel de assistência social e cultural que o Estado não dá conta em suas políticas.



Figura 26 - Zona Leste.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).



Figura 27 - Zona Leste.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

O deslocamento para o extremo sul de Porto Alegre vai cambiando as cenas da paisagem, o asfalto cede lugar aos elementos bucólicos, uma mistura de zona rural com espaços margeados e banhados pelo Lago Guaíba, estradas de chão batido, praias de água doce, esportes náuticos, animais pastando, crianças brincando na rua, plantas exóticas e áreas de preservação ambiental. Emerge uma cidade cuja urbanidade tem traços dos caminhos rurais, ao mesmo tempo que remete à outra temporalidade, onde o uso da rua e dos espaços públicos junto à natureza se concretizam, são práticas de direito à cidade independentes das formalizadas pelo padrão instituído.



Figura 28 - Zona Sul.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).



Figura 29 - Zona Sul.

Fonte: Arqueologia do Caminho (MACHADO, 2016).

Além de capturar o cotidiano “de quem mora lá”, distante dos olhos do Estado, é possível ver que as práticas dos habitantes encaminham para um colorido, em contraste com o cinza ou com a ausência de cor na escala do asfalto e dos condomínios populares, além da captura de aspectos sensoriais como as pinturas, as plantas, os respiros, as sombras, os sorrisos. Essas outras cidades são trazidas a tona pelo Arqueologia do Caminho, um processo lembrado por Leandro como uma coletânea de encontros com pessoas que agregaram ao trabalho, que passa a ser polifônico e adensado pela presença de tudo o que ele encontrou e fotografou; trata-se de uma forma de acessar e dar luz a essas localidades quase esquecidas pelo poder público, mas que trazem suas próprias marcas e histórias pelo caminho.

Para além das ações de resistência cartografadas nas práticas sociais fotografadas pelo artista, a prática da caminhada é um gesto que permite também a cartografia, com a descrição das experiências sensoriais coletadas nos deslocamentos, a ação do corpo no espaço e seus efeitos: “assovio saído dos lábios de mel, manhãzinha, barulho do motor de ônibus, bom dia!, vento que entra pela janela penteando os cabelos, no ar fumaça fedorenta dos escapamentos dos automóveis, suor” (MACHADO, 2016).

Certo dia questionei Leandro sobre uma forma possível de expressarmos seus movimentos pelo espaço, para além dos pontos no anti-mapa elaborado por Fuão e Corrêa (2016). Ele parou para pensar, eu sugeri uma forma de desenho talvez utilizando os próprios desenhos esquemáticos. Ele sorriu e prontamente respondeu: “só se for impresso no corpo, é isso”. A experiência e os deslocamentos de Leandro estão inscritos no seu próprio corpo, que vivenciou todos os movimentos sugeridos pelos caminhos e os aspectos sensoriais táteis, auditivos, olfativos. A poesia de Leandro cartografa todos esses gestos em ação no espaço.

Esgoto doméstico correndo junto aos pés, córrego revolvendo garrafas plásticas e tecidos e latas, terra vermelha, goiabas, asfalto cheio de remendos, cachorros latindo, fábricas concebem canal de líquido denso escuro que quase que não se move, torres de transmissão de energia elétrica [...] carros estacionados sobre as calçadas, passarinhos voando, o sambista dizendo versos ao meio-dia, mato geladinho verde escuro, o ronco dos bugios, escorregadores e balanços e gangorras coloridos aguardando visita dos amigos, o uivo do vento, nuvens cobrindo o sol, caturritas diálogo vindo do alto, crianças pintando com sonhos e tinta a parede da creche, o canto dos galos, motoristas velozes, flores vermelhas e brancas e amarelas,

em frente à guarita de madeira o silêncio e o lago infinito, rastros de pensamento/nome de alguém jogado no muro, subida/descida íngreme, cachorro de pelo preto brilhante me acompanha balançando o rabo, abacateiro, marmeleiro, perfume, o som da água batendo nas pedras, cristalina quando lambe a areia grossa, peixes pequeninos, violeiro com mate na praça solitária de capim alto, picolé de água três cores, algazarra de crianças deixando a escola... A vida é a grande experiência (MACHADO, 2016, p.31).

4.2 SEGUNDO ENCONTRO: RICARDO MORENO

Em dezembro de 2016 meu orientador Eber Marzulo participou da banca de qualificação de tese de Ricardo Moreno, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Fui autorizada pela orientadora de Ricardo, Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos, a assistir a apresentação do projeto “Lanternas Flutuantes – Práticas Artísticas de Participação Comunitária com Habitantes das Ilhas do Bairro Arquipélago de Porto Alegre, na Era do Antropoceno”, que em abril de 2018 foi defendido como sua tese de doutorado. O grupo de pesquisa “As Extensões da Memória: a experiência artística e outros espaços”, liderado pela Prof.^a Maria Ivone, tem tido uma articulação direta com o Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT), do qual faço parte, coordenado pelo Prof. Dr. Eber Marzulo. Os referidos grupos realizaram ações em conjunto durante o III Encontro Universidade e Cidades (UFRGS, 2016), como o Ocupa Tapumes, onde realizamos intervenção sobre a modificação da paisagem da região do Cais do Porto ao longo dos períodos de evolução urbana de Porto Alegre, e a edição Ocupa Jornal - Perdidos no Espaço Público (2016), que também foi uma confluência de interesses de pesquisa por diversos integrantes desses grupos de pesquisa. Assim, em função da minha intenção de investigar a produção do espaço a partir de práticas artísticas, fiquei bem contente com a aproximação e as trocas de saberes de pesquisa com a Maria Ivone e com o Ricardo.

O que me despertou interesse para incluir Ricardo em minha pesquisa de mestrado foi a possibilidade de acompanhar um processo durante sua realização em um dos bairros mais pobres de Porto Alegre, já que não tive a oportunidade de participar do processo nem de caminhar junto com o Leandro. A importância da experiência prática como contribuição para minha pesquisa se lança então como desafio, até porque desbravar os espaços longínquos do meu cotidiano em Porto

Alegre me impulsiona e vai ao encontro do meu estilo de vida; por andar de bicicleta, já havia percorrido caminhos da zona norte até a zona sul da cidade. Dessa forma, acompanhar oficialmente um processo artístico seria como me colocar também como sujeito em ação em relação à cidade. Até então eu não tinha ouvido falar em arte participativa e nunca tinha pisado no território do Arquipélago. No intervalo da apresentação de Ricardo, já do lado de fora da sala, me apresentei para ele e manifestei interesse em acompanhar suas incursões pela Ilha da Pintada, lócus onde ele se estabeleceu. Ele foi muito direto, me passou seu contato de e-mail e disse: “hoje é segunda, então na quinta-feira devo ir para a ilha, me escreve que te confirmo”. Recebi a resposta de que nos encontraríamos às 7h da manhã de quinta-feira na parada do ônibus Jardim Ipê no Mercado Público. E assim iniciamos uma parceria de muito aprendizado, que relatarei nos próximos tópicos, abrindo espaço para a narrativa da minha própria experiência de forma conjunta com as narrativas do Ricardo, apresentando uma cartografia de ações com um fluxo entremeado por essas duas experiências, a do artista e a da pesquisadora, uma construção dialógica de relatos textuais e imagéticos.

Minha primeira saída de campo foi uma verdadeira aventura; cabe compartilhar meu relato pessoal de campo para que seja possível transmitir um pouco da dimensão da experiência vivida. Esse relato é fundamental para situar o leitor sobre como Ricardo me propiciou uma verdadeira prática de reconhecimento do espaço, ao contrário da experiência que ele próprio viveu no seu primeiro contato com as ilhas, quando agentes da prefeitura o levaram de carro a percorrer as ruas, além da demora dos retornos do órgão público para estabelecer seu campo de pesquisa, sob alertas constantes a respeito dos conflitos e da violência que incide naquele espaço, o que será aprofundado no texto mais adiante.

(Nota de campo, Livia Biasotto, dezembro de 2016)

Era dezembro de 2016 em Porto Alegre. Combinamos às 7h na parada do ônibus Jardim Ipê, próximo ao mercado central. Ricardo não utiliza celular, então era preciso confiar no combinado feito por e-mail dias antes. No percurso da minha casa até o centro vou pensando sobre o quanto precisamos (re)aprender a ter encontros na

cidade sem trocar mensagens que monitoram ou atualizam sobre o deslocamento via Whatsapp. Seria aprender a confiar? Desembarquei do ônibus Santana 7h e 05, olhei ansiosa para o outro lado da rua para ver se avistava Ricardo. Lá estava ele, de mochila, usando roupas claras e chapéu. Eu não fazia ideia de como seria o itinerário do dia, de qual seria o modo como iríamos para o Arquipélago, qual seria o plano. Apenas sabia que faríamos uma visita às ilhas de Porto Alegre, para encontrar pessoas e dar encaminhamento ao projeto de arte participativa com a comunidade dessas ilhas, processo que Ricardo vinha realizando há quase dois anos. Expectativa sobre o modo de chegar nas ilhas: cruzar o Guaíba numa embarcação? Só que não! A navegação foi por terra firme. Caminhamos pela rua Voluntários da Pátria até o terminal de ônibus do Camelódromo para pegar o 718 - Ilha da Pintada - Bacia: Norte/Nordeste. Iniciamos a deriva: da janela do ônibus via-se rastros do rio por frestas que se abriam pelas perpendiculares da Av. Júlio de Castilhos. A cidade amanhecendo, o comércio abrindo, trabalhadores em deslocamento. Cruzamos a Vila Farrapos e todo o bairro Navegantes, costeando o Guaíba por ruas de um antigo bairro portuário, hoje zona industrial decadente, cujas fachadas dos antigos prédios estão desbotadas pela ação do tempo. Algumas ruínas pelo caminho. Ali já se presencia outra Porto Alegre, situada em uma margem da cidade. Entrando na Rodovia do Parque inicia-se a subida da imponente Ponte do Guaíba. Dali se avista todo complexo arquitetônico do Cais do Porto, os prédios mais altos do centro e as colinas, navios cargueiros aportados. Montes de areia. O trecho pela rodovia é curto e já temos a primeira parada: descemos na faixa mesmo, numa parada de ônibus na entrada da Ilha Grande dos Marinheiros, nosso primeiro destino. Dali seguimos a pé até a creche dos irmãos Maristas, onde pegaríamos o ônibus escolar que cruza a única rua principal da ilha até o outro extremo, onde fica outra escola marista. Pegamos carona junto com as crianças a caminho da escola. Era apenas 9h da manhã e já tínhamos concluído a visita nessa primeira escola, então nossa opção era ou esperar o ônibus retornar para a creche ao meio-dia ou seguirmos a pé. Decidimos por caminhar o trecho de aproximadamente 4km de chão batido, costeando o Guaíba. Al otro lado del río, dois estrangeiros: o artista colombiano Ricardo e eu, estrangeira vinda do centro de Porto Alegre. Cavalos, carroças, bicicletas e motocicletas passaram pela gente. Olhares curiosos. O

movimento matinal na ilha dos Marinheiros estava lento e esporádico. Ainda era possível sentir parte da brisa da manhã, raios de sol chegavam por entre os arbustos da vegetação escassa. Alguns cães latiam para nós, e outros se aproximavam. Alguns olhares nos observavam com certo estranhamento; afinal, o que essa dupla pretendia caminhando por ali?

Também nos olhavam as carcaças de carros queimados, os lixos acumulados, as cadeiras enferrujadas, as casinhas de parede de zinco reaproveitado, os portões decorados com brinquedos e objetos trazidos pela água do rio. A paisagem se abria nas enseadas em meio a uma vegetação escassa, apontando lá do outro lado a Arena do Grêmio¹². Não vou negar o frio na barriga de andar por esse território desconhecido em que, ao olhar para o lado esquerdo, tenho a sensação de estar caminhando na orla de uma prainha tranquila e, ao olhar para o lado direito, avisto becos e vielas, terrenos baldios, labirintos com janelas fechadas e oficinas desativadas. Registramos aos poucos o percurso, de maneira tímida. Pedimos autorização para retratar um grupo de jovens sobre os muros na porteira de uma casa. Já nos aproximávamos do fim do chão batido, onde foi ancorado meu pé pela primeira vez que pisei na ilha. Seguimos por uma faixa de asfalto em direção à Ilha das Flores, onde visitaríamos uma central de triagem, a fim de encomendar as bombonas de água de cinco litros que seriam utilizadas na confecção das lanternas do Boitató. O dia esquentava e o cenário pouco mudava: pequenas fachadas com letreiro pintado à mão informavam sobre a existência de um estabelecimento comercial, lá adiante outra casa, mais adiante uma placa indicando que era proibido colocar lixo sem autorização naqueles terrenos. Ao lado da placa, carros abandonados, metal enferrujado. Brincávamos com as sombras de nossos corpos projetadas no asfalto. A primeira ponte do Guaíba lá do início se fechou e interrompeu o trânsito. Caminhamos bem no meio da BR116. Donos do campinho. Pegamos novamente a rua lateral, mais chão batido, poças de água acumulada, cachorros latindo, eucaliptos. Não passamos do portão e fomos atendidos por um moço. A entrega das bombonas foi acertada. Acho que foram oitocentas.

¹² Inaugurada em 2012 em uma área do bairro Humaitá, que hoje pertence ao bairro Farrapos, a “Arena do Grêmio”, estádio de um dos clubes de futebol icônicos de Porto Alegre, visível do bairro Arquipelago na outra margem do rio, é um recente cartão postal oficial da cidade, cuja construção deixou de considerar as questões relativas à população pobre do entorno. O contraste na paisagem é mais um exemplo da seletividade das políticas urbanas da prefeitura (JUNIOR, 2012).

Oitocentas vezes cinco são quatro mil litros de água potável engarrafada e comprada pelas pessoas da cidade, que depois descartam esses objetos que vão parar nas ilhas para reciclagem. Ricardo sugeriu que seguissemos a pé, para sentir o terreno. Conhecer as ilhas não necessariamente é o paraíso, a sombra e a água fresca são escassas, as estradas são áridas. Lá no fundo se avistava outra ponte, sobre o Rio Jacuí, de águas turvas. Ali sim tinha uma sombra, um cavalo pastando, um monte de caixas de madeira empilhadas prontas para uma fogueira. Retomamos o asfalto subindo o barranco de terra na lateral da base da ponte. Pegamos o acostamento no contrafluxo dos caminhões e carros que vinham do interior em direção a Porto Alegre. Cada caminhão que passava reverberava no corpo, frio na barriga, miragem ao olhar para o chão de asfalto quente. No meio da ponte tem uma mureta. Quis parar um pouco porque dali a vista de Porto Alegre era incrível, ver se reconhecia alguns prédios do centro histórico, um monte de concreto empilhado do outro lado do rio. Acho que levamos uns quinze minutos para atravessar a ponte, vagarosamente, sentindo o calor do asfalto, o cheiro das balacas de pneu misturado com fumaça de óleo diesel. E ali do lado, a água passando, num fluxo marrom prateado. Chegamos num ponto onde já havia terra firme novamente, e a rodovia tinha duas vias separadas por uma vala verde. Caminhamos mais um pouco até alcançar um ponto onde era possível cruzar para o outro lado. Foi preciso esperar a trégua do fluxo de carros para correr e atravessar! Rir do próprio movimento, como se fôssemos duas crianças que estavam aprontando alguma coisa! Caminhamos mais um pouco até uma parada de ônibus azul, onde sentamos e esperamos pelo próximo 718, rumo à Ilha da Pintada.



Figura 30 - Ilha dos Marinheiros e Ilha das Flores.

Fonte: fotos da autora e montagem de Kessio Furquim.



Figura 31 - Ilha dos Marinheiros.

Foto: autora.



Figura 32 - Livia percorrendo o espaço.

Foto: Ricardo Moreno.



Figura 33 - Ilha das Flores.

Foto: autora.



Figura 34 - Ilha das Flores.

Foto: autora.

Cabe dizer que, durante essa primeira saída de campo, o modo de fazer de Leandro Machado no Arqueologia do Caminho estava muito presente na experiência com Ricardo. Era como se eu tivesse assumido o gesto do artista durante o reconhecimento do território das Ilhas, caminhando, descobrindo, fotografando. Foi um primeiro denominador comum descoberto entre os dois processos. Chegando na Ilha da Pintada, seguimos com os deslocamentos a pé para encontrar alguns pescadores e tecer combinações sobre o dia do Mboitatá no Rio Jacuí, que será cartografado como processo em ação.

Duas semanas depois, no final de semana dos dias 17 e 18 de dezembro, realizei mais duas saídas de campo com Ricardo, nas quais passamos os três turnos do dia envolvidos com os preparativos das lanternas e com a articulação de como iria acontecer a grande instalação nos barcos. No sábado, chegamos antes das 8h da manhã na Colônia Z-5 para acompanhar a Pesca do Lixo. No domingo, fui responsável por organizar os grupos que buscaríamos de barco na cidade para prestigiar o evento.

Vários colegas do GPIT compareceram, produzindo uma série de registros audiovisuais que utilizei na montagem da cartografia da ação.

Da mesma forma que construí encontros com Leandro para saber mais sobre sua trajetória de vida e seu processo artístico, tive dois encontros na residência de Ricardo, nos quais compartilhamos mate, bergamotas e amendoins, seguidos de jantares com comida típica mexicana preparada pela querida Marcela Morado, companheira de Ricardo. Durante esses encontros, gravei nossas conversas com a devida autorização do artista, que além de me situar sobre sua bagagem de vida, trouxe pistas que me auxiliaram a compreender a iniciativa de Ricardo de fazer um processo com comunidades, colocar em prática ideias que em primeira instância parecem bastante pretensiosas, por desafiarem natureza e cultura, mas que, no final, promovem encantamento e valorização de uma comunidade pouco conhecida pelos portoalegrenses.

Além das três saídas de campo em dezembro de 2016 e da realização de dois encontros para entrevistas no segundo semestre de 2017, encontrei Ricardo em outros momentos, nos quais tivemos conversas informais que também contribuíram para meu entendimento sobre seu processo artístico. Destaco o dia em que fomos, como convidados da Bia, liderança afro, no dia 02 de fevereiro de 2017, participar da procissão de barcos organizada pelas lideranças religiosas católicas e de umbanda da Ilha da Pintada em homenagem à Nossa Senhora dos Navegantes e Iemanjá. Compartilhamos uma experiência emocionante junto à comunidade, que, mais uma vez, com poucos recursos, organizou a sua maneira uma celebração inter-cultural e inter-religiosa, homenageando as mulheres mais antigas da Ilha por sua fé e persistência diante das adversidades econômicas que assolaram o espaço com o fechamento do Estaleiro Mabilde, fato que deixou aquela população abaixo da linha da miséria. Uma experiência como essa, além de reforçar os vínculos de amizade, é uma forma de perceber o esforço da comunidade em sobreviver mesmo sem o respaldo do poder público, em um espaço com infraestrutura precária e com laços de solidariedade fortes que sustentam a existência dessa comunidade.



Figura 35 - Almoço em família no Centro Comunitário da Ilha da Pintada.

Foto: acervo da autora.

Seguindo meu método de encontros, da mesma forma que apresentei meus encontros com Leandro, apresentarei os encontros com Ricardo, que me forneceram pistas para compreender seu processo artístico e suas escolhas de ação. As ações no bairro Arquipélago vão surgindo a partir do descortinamento das experiências do artista e as narrativas das minhas enquanto pude acompanhá-lo nas expedições para as ilhas.

4.2.1 AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE RICARDO MORENO: DE BOGOTÁ PARA PORTO ALEGRE

O primeiro encontro para conversar sobre a trajetória de vida do artista aconteceu em julho de 2017, em sua residência. Da mesma forma que Leandro, as narrativas de Ricardo sobre sua trajetória de vida acionam memórias que nos fornecem pistas para compreender os modos de fazer seu processo artístico. Seria como uma espécie de bagagem que cada um desses sujeitos traz consigo a partir de

suas experiências de vida, que atuam como determinantes para os olhares e ações que empreendem em suas andanças.

Durante uma tarde, enquanto tomávamos mate, ouvi as histórias de Ricardo, que me surpreende logo de início com a fala *“trabalho com comunidades e processos sociais de aproximação com pessoas, como consigo fazer isso já que não é fácil? Acho que comecei a fazer etnografia uns 6 meses depois que nasci, em Bogotá.”*

Ricardo Alfonso Moreno Baptista nasceu em Bogotá, Colômbia, em um bairro que recebia fluxos migratórios da região de Boyacá para a cidade. Traços da cultura indígena, um pouco da tradição católica e o capital cultural que despertou seu interesse pela leitura de livros foram herdados da família de sua mãe, enquanto a cultura política de esquerda foi influenciada pela família paterna. Durante sua infância, morou em diversos povoados pelo interior do país. Em seu primeiro ano de vida, por motivos de conflitos territoriais, viveu a mudança foi para a casa dos avós maternos, em uma região campesina nos *páramos*. Sua família migrou para diversos outros povoados distantes e, durante esse período, Ricardo assistia às aulas que sua mãe ministrava para os anos primários, o que possibilitou que ele se alfabetizasse antes dos 4 anos de idade. O convívio com as crianças das escolas foi um período de aprendizagem importante para sua vida, quando relembra do seu esforço de adaptação constante para com os diferentes hábitos de comer e de falar de cada uma dessas localidades. Quando voltaram para Bogotá, Ricardo seguiu conhecendo outras regiões da Colômbia quando viajava para visitar parentes durante as férias, destacando sempre sua curiosidade para com os modos de vida diferentes daqueles com que convivia na cidade, que aprendia ao compartilhar o cotidiano nesses lugares novos.

Ricardo relatou seu primeiro projeto de intervenção, aos 15 anos de idade, no bairro onde morava. Ali existia um riacho e os terrenos que o circundavam se encontravam abandonados, servindo como depósito de lixo. Ele decidiu mobilizar um plantio de árvores, recorreu ao viveiro da prefeitura municipal e conseguiu 500 mudas. Depois, foi atrás de uma pessoa que tivesse carro para transportar as mudas até o local e de uma pessoa que se disponibilizasse de forma gratuita a percorrer o bairro convidando as pessoas para participarem do plantio. No dia da intervenção,

compareceram em torno de 60 pessoas para semear as árvores. Ele lembra que aprendeu naquele momento que as pessoas gostam de se engajar em atividades por um dia, mas não se preocupam com a continuidade, assim, seguiu regando as plantas sozinho e naquela época não fazia ideia de que aquela prática poderia ser considerada uma forma de fazer arte. A partir desse relato, Ricardo me fornece pistas que desde muito jovem já pensava sobre a importância da continuidade de ações, o que já se lançava como uma proposta que o desafiava, sobre como semear essa ideia em comunidades e engajá-las para que se sintam parte e comprometidas em algum processo que tenha impacto em sua realidade.

Com essa postura de ser e fazer, ele passou a ser referência entre a vizinhança e os amigos, sendo reconhecido facilmente e construindo boas relações com pessoas mais velhas, reconhecendo um processo de escuta e aprendizagem que se fazia de forma espontânea e sem intenção, afinal a sabedoria dos anciãos compartilhada na forma de história oral é um forma de transmissão de conhecimento. Ricardo enfatiza a postura “conversar, ouvir, escutar, não fazer gravações” como um modo de aproximação com pessoas, posturas que são constituintes de sua pessoa e talvez seja por isso que ele tenha facilidade para acessar comunidades.

Seu primeiro ingresso na universidade foi para estudar Engenharia Industrial. Porém, por causa dos longos períodos de paralisação por motivos políticos, trocou de universidade para então estudar Artes. Esse período de formação também foi de experimentação, o artista *bricoleur* já se apresentava,

[...] sempre fiz trabalhos com lixo, utilizando materiais que não tinha muito dinheiro e gostava de fazer coisas grandes, como uma pintura de 30m com lixo, com materiais que encontrava nas ruas, que pegava todos os cartazes que tinham nas paredes, retirava eles, e voltava a colar um sobre outro em madeiras que encontrava na rua, fragmentos que tentava juntar e que tinha sempre uma relação com a cidade em Bogotá (MORENO, 2017).

Os painéis de lixo tinham o objetivo de reproduzir a rua, reinterpretar a realidade, fazer comentários políticos a partir das pinturas, trazendo elementos do cotidiano da cidade. Ricardo não tinha a pretensão de comunicar a partir da arte “a revolução”, mas fazer um registro da situação política e dos conflitos vividos na Colômbia. Acreditando na efemeridade dos objetos artísticos, encarados como

happenings ou ações no espaço, Ricardo não tinha o desejo de se inserir no sistema da arte – um ponto recorrente em suas falas – lembrando uma ação após a exibição dos painéis, quando os destruía promovendo uma festa simbólica com o ato de queimar,

[...] fiz uma fogueira muito grande com todas as pinturas e o carvão era para utilizar como adubo das plantas, era um ato legal de não ter um apego com os objetos, não gosto de fazer objetos artísticos que tenham valor econômico ou simbólico, eu sempre tento que não tenham valor de obra de arte, o objeto não tem nenhuma importância e por isso foi legal [...] queimar tudo isso que tinha feito em seis meses de trabalho de pintura, não queria guardar eles como objeto ou que fosse um problema para mim, ações de desapego que eu fazia. (MORENO, 2017).

Na *Universidad Nacional de Colombia Oficial* concluiu mestrado em *Bellas Artes*. Na França, onde residiu por quase uma década, se especializou em artes plásticas na *Universite Paris 8 Saint Denis*, sobrevivendo como contratado por um francês como mão-de-obra para reproduzir pinturas em relógios que eram vendidos como *souvenir* e passando o restante do tempo pesquisando em bibliotecas sobre história da arte, música e o período de colonização espanhola no continente americano. Além disso, como imigrante latino-americano, sabia dos preconceitos que poderia ter enfrentado, quando relembra de sua posição firme diante de posições hierárquicas que poderiam estar instituídas culturalmente entre o nativo e o estrangeiro, mas que ele contornou com fraternidade e igualdade, uma postura que ele leva consigo para onde vai,

Eu acredito que não sou melhor que ninguém mas que não sou menos que ninguém, um camponês colombiano me disse isso e levei pro resto da vida e na França me relacionei de igual para as pessoas sem problemas, não vendo os europeus como superiores (MORENO, 2017).

Regressou para a América Latina e na Cidade do México conheceu Marcela Morado, sua companheira até os dias de hoje, onde viveram juntos por quase uma década, até decidirem se mudar para a Colômbia em busca de uma vida mais tranquila e com menos poluição. Depois de alguns anos dedicando-se à pesquisa e criação artística que envolviam temáticas identitárias com a cultura local e que se posicionavam de forma crítica em relação ao sistema da arte europeia, a carreira como professor universitário o levou de volta ao seu país de origem.

Na *Universidad Nacional Autónoma de México* realizou pesquisa de mestrado acadêmico intitulado “*Nuevo Tequitqui Reinterpretaciones em Fotovideograbado*”. Esse último trabalho destaca-se pela investigação do modo de fazer Tequitqui como uma tática (Certeau, 1994) do praticante, uma vez que se detinha nas imagens produzidas pelos *tlacuilos*¹³ mexicanos no século XVI, sobreviventes da conquista espanhola com seus modos indisciplinados de burlar a imposição de reprodução de arte aos moldes europeus, inserindo elementos iconográficos da cultura indígena nas pinturas e esculturas. Desse processo deriva uma experimentação estética com aspectos éticos e políticos, colocando em reflexão a dependência dos países latinoamericanos e a colonização de seus modos de fazer. A partir disso, Ricardo idealiza no final dos anos 1980 o “fotovideograbado”, uma técnica elaborada a partir da hibridização das técnicas artísticas tradicionais do desenho, pintura e vitral gravados na fotografia.

Galindo (2005) apresenta a obra de Ricardo como apropriação de algumas técnicas europeias disseminadas na América Latina para configurar um trabalho em que o autor passa de artista a fabricante, refletindo a arte como tática, um veículo para tencionar sobre as relações entre arte e poder colonial, superando sua instrumentalização como modo de dominação e articulando outra produção, que ordena a mestiçagem do próprio e do alheio a partir da mescla que emprega técnicas europeias e latinoamericanas. O “fotovideograbado” é um veículo de representação da realidade híbrida, na qual convivem os elementos da vida comunitária autóctona que trazem pictogramas e ideogramas da vida próxima da natureza como resistência a estratégias da modernização capitalista (telefones celulares, helicópteros, fragmentos de jornais, entre outros).

O catálogo da exposição dos grandes painéis de *fotovideograbado* foi patrocinado por uma empresa da Colômbia e também do México, a partir de contatos que Ricardo tinha como professor universitário. Assim a obra vai ao museu, embora Ricardo enfatize sua preferência por fotografia junto a comunidades, prática que realizava nos primeiros anos da faculdade, e o prazer em retornar alguns meses depois

¹³ Os *tlacuilos* eram pintores, escribas, ilustradores da historiografia do México Antigo.

levando um projetor para apresentar as imagens em espaço público à noite, possibilitando uma satisfação de reconhecimento e felicidade nas pessoas.

Comparando a exposição no museu com a exibição em praça pública, Ricardo fala sobre a fruição da obra de arte. No primeiro caso, além da apreciação por parte do público, o museu agrega valor econômico ao trabalho e possibilita algum tipo de remuneração com a venda dos fotovideogravados. No segundo caso, mesmo se tratando de trabalhos de antropologia, a possibilidade de agregar experiência emerge como central, tendo em vista que o artista não tinha o interesse de analisar como objeto as pessoas fotografadas, mas apenas de dar retornos para essas pessoas para que elas se enxergassem no encontro comunitário em espaço público, fornecendo pistas a partir desse relato sobre seu modo de fazer arte participativa e proporcionar experiências compartilhadas para além da passividade do espectador, ao promover festas com a comunidade.

Gosto mais de comunidades e menos de coletivos. Os artistas tem muitos egos inclusive eu [...] mesmo que tenham ideia de fazer coisas coletivas é complicado, com grupos de teatro em Colômbia conheci esse ambiente das criações coletivas o teatro de rua, coisas espetaculares, espetáculos abertos com participação de público, eu acompanhava isso, isso inspira a fazer os eventos públicos, ritualizar as festividades em espaços públicos com participação da comunidade, [...] não gosto de fazer espetáculo, mas sim eventos como festa mas que não tenham isso de buscar ser espetáculo, não é pra olhar mas sim que as pessoas participem disso (MORENO, 2017).

A experiência de Ricardo em organizar processos de arte participativa com comunidades pode ser aprofundada na leitura de sua tese (MORENO, 2018) na qual ele descreve o conjunto de projetos denominado *Patío de Brujas* (2008-2011), que ocorreu no município de Ráquira, nos Andes colombianos. Cabe ressaltar que, durante nossos encontros para conversar, Ricardo não privilegiou as memórias sobre esse acontecimento, resgatando mais memórias anteriores a isso, que são as narrativas que apresento por aqui, o que posso interpretar como um convite a leitura de suas tese, onde o cruzamento de suas memórias pessoais e sua ação de arte participativa com comunidades se evidenciam.

O imaginário de Ricardo sobre Porto Alegre teve influência do repertório de livros e pinturas de seu avô. Ele imaginava que com esse nome festivo e por ser uma

cidade margeada pelas águas, esse porto deveria ter características geográficas de caribe. As notícias da primeira Bienal do Mercosul realizada na capital gaúcha mais o destaque que a cidade teve em encontro mundial para discutir as águas do mundo no Rio de Janeiro complementaram o imaginário de Ricardo, que pensava que uma cidade com tanta água seria um lugar interessante para se pensar em um projeto. Buscando contatos na universidade, se deparou com o casal de professores Maria Ivone dos Santos e Helio Fervenza, que também tinham uma bagagem de vivência na França, e, com isso, Ricardo preparou seu projeto de doutoramento. Na primeira vez que passou não conseguiu bolsa de estudos da Colômbia e, por isso, só conseguiu de fato chegar em Porto Alegre em 2014, junto com sua companheira Marcela, também aprovada para doutorado no Instituto de Artes da UFRGS e orientada pelo professor Helio.

Ricardo tinha a ambição de fazer um projeto que envolvesse a cidade e a água. Percorrendo a cidade, se surpreendeu com a forte presença e influência dos padrões arquitetônicos europeus nas edificações e no planejamento da cidade. Sua primeira busca foi por uma fonte pública em algum bairro, pensando em fazer projeto que envolvesse a fonte de água e a comunidade do entorno, o que não teve sucesso. A dificuldade de encontrar relações entre a população da cidade e a água se acentuou. Nesse ponto conheceu um grafiteiro e uma exposição em Sapucaia do Sul, região metropolitana de Porto Alegre, foi com quem encontrou possibilidade de caminhar por Porto Alegre e conhecer as obras do artista pela cidade. Ao compartilhar com o grafiteiro sua ambição em fazer um projeto que envolvesse água e um bairro distante do centro da cidade, recebeu a indicação do bairro Rubem Berta, na zona norte de Porto Alegre, como lócus para o projeto. Ricardo, porém, declinou ao se deparar com as condições de extrema pobreza do bairro e por entender que naquele espaço seu projeto correria o risco de ter uma função assistencialista, ideologia que se distancia de suas motivações e modos de fazer. A mãe do grafiteiro trabalhava na Secretaria de Educação, e a partir do contato dela, Ricardo chegou ao bairro Arquipélago, encontrando as ilhas que ele visualizava do avião mas não sabia como acessar; já havia percebido a si mesmo em uma cidade que está de costas para o rio, sem porto, com um extenso muro de contenção que impede a vista para o rio e o acesso para a água.

Então ver esse bairro que se chama Arquipélago que faz parte da cidade e que fica fora e fica marginalizado porque tem relação com água é uma coisa muito contraditória com a cidade e com o urbano (MORENO, 2017).

Ricardo pontuou a dificuldade em obter retornos por parte da secretaria sobre o acesso às ilhas. Levou um tempo para descobrir que a demora dos processos por parte do órgão público se justificava pela presença de conflitos que envolviam violência, principalmente na Ilha dos Marinheiros. Quando finalmente foi visitar a ilha, Ricardo percebeu a angústia das pessoas que o guiavam em uma visita de carro com as janelas fechadas, justificando a poeira mas também o medo em circular por aquele território. Ricardo reconheceu a pobreza e o jeito como as pessoas olhavam como aspectos em comum com o que ele vivia na Colômbia e, por isso, permaneceu aberto para insistir em estabelecer relações ali. Essa narrativa me fez entender a janela aberta que Ricardo me proporcionou ao me levar a campo pela primeira vez, incentivando para que percorrêssemos a pé as ruas da Ilha dos Marinheiros e a rodovia até a Ilha das Flores, o que foi narrado na nota de campo que compartilhei na íntegra neste trabalho, justamente para marcar essa abertura à experiência, à prática da caminhada para encontrar pessoas e lugares, que foi positiva para mim e que, ainda que eu admita certos estranhamentos e “frios na barriga”, não me gerou sentimento de medo. Talvez se eu tivesse lido sobre as estatísticas de violência do lugar eu não fosse até lá, assim como é notável a própria dificuldade do poder público em acessar esses lugares, na falta de praticidade e na demora de seus agentes para dar retornos, esperando “uma situação favorável” sem conflitos, o que parece não existir! Ainda, o trecho do poema que abre meu trabalho de pesquisa, falando sobre fazer trabalhos nas quebradas e a postura de não baixar os vidros do carro, me parece muito ilustrativo do que é comum no modo de acessar esses espaços, prática que é desconstruída pelos dois artistas implicados na minha pesquisa. Por isso a importância de suas práticas artísticas como ações de produção desses espaços.

Essa narrativa me remeteu a outra experiência que tive na Ilha da Pintada, durante uma conversa informal com agentes da prefeitura municipal e professores das escolas. Não esqueci o relato de uma agente pública que falava da dificuldade em cadastrar os galpões de reciclagem de lixo das ilhas, em especial na Ilha dos Marinheiros, porque os habitantes se negam a fornecer nome completo, documento e

endereço, acudados pelas disputas de poder estabelecidas entre o narcotráfico, igrejas neopentecostais e um poder público que não consegue se fazer atuante ali justamente por causa da presença desses outros poderes. Dados esses fatos, é possível compreender porque o acesso a esses espaços se dá via associações comunitárias e escolas, instituições que estão para além das disputas de poder e conflito e estão interessadas em fazer um trabalho mais efetivo em termos de formação e inclusão social.

Retomando as narrativas de Ricardo, ele conta que começou a participar de encontros em um salão comunitário junto a uma rede de proteção da criança e do adolescente na Ilha dos Marinheiros, onde se apresentou e falou de seus interesses. Foi então convidado a apresentar seu projeto na Ilha da Pintada, quando esboçou uma narrativa com referências de desenhos e fotografias sobre o que seria uma festa construída pela comunidade e sobre sua disponibilidade de tempo, de estar ali junto por mais de um ano, o que gerou surpresa nas pessoas. Segundo Ricardo, é comum que quando alguém apresenta um projeto para uma comunidade, ele tenha início, meio e fim como datas previstas, o que diferencia muito de seu processo, que busca construir uma relação inspirada em encontros etnográficos com a comunidade, construindo vínculos de amizade e confiança, não tendo o propósito de construir um benefício pessoal para o artista. A questão da autoria emerge nessa narrativa, em que o artista não quer o papel de protagonista: o que pretende é uma construção coletiva que produza aprendizado e memória em cada agente participativo e que isso possa ter continuidade no futuro, mesmo sem a presença do artista. A postura de um artista em disponibilidade é visível na narrativa que segue, revelando o modo de fazer de suas práticas em relação a determinado espaço e fazendo uma crítica à postura do poder público em relação a esses espaços de comunidade,

A constância com as pessoas especialmente nas comunidades, isso é importante no meu trabalho. Você não pode faltar a uma coisa que é uma coisa de poder, tem uma coisa que os políticos fazem é se fazer esperar, é uma coisa de sua política, e como eu não tenho um tipo de interesse disso, se a comunidade quer participar de um trabalho, tem interesse de trabalho, você não pode faltar nunca numa reunião com eles, tem que cumprir os horários mesmo que eles vão chegar pode ser meia hora depois, isso são processos de negociação que ficam depois um pouco mais tranquilos, e você não pode faltar (MORENO, 2017).

Ricardo ainda exemplifica a hesitação da presença do poder público quando ele é aconselhado a não comparecer na Ilha da Pintada para uma festa do Dia da Consciência Negra porque no dia anterior houve um confronto que envolveu violência. Os conselhos que ele ouviu foi “tem que ir devagar” “tem que esperar” em relação aos episódios de conflitos, que ele entendeu como uma forma de proteção ao estrangeiro estudante da universidade. No entanto, Ricardo traz consigo suas experiências com comunidades no interior da Colômbia, e sabe que esses conflitos não desaparecem facilmente e que também não são um impedimento para trabalhar com a comunidade. Mais uma vez a prática artística se sobrepõe ao tempo do poder público, quando o desejo de construir uma ação participativa é maior. Ricardo também sabe que, como estrangeiro, ele poderia ser um alvo fácil de crítica ou impedimento justamente por não dominar a linguagem e os códigos locais. Relembrou a vez que voltou a pé da Ilha dos Marinheiros até o centro de Porto Alegre e o quanto isso o motivou a seguir.

Ricardo insistiu e foi participar da festa na Ilha da Pintada, onde conheceu a liderança quilombola Bia. Ele tinha consciência que deveria ir devagar e por isso se fazer presente é uma postura fundamental assumida por ele. Além disso, narra como entende que colocar os conflitos ou dissensos num patamar do comum, na ótica da partilha do sensível (Rancière, 2005) é uma prática de seu processo que visa a realização, independente das dificuldades.

Tentei apresentar o projeto nas ilhas e devagar você vê que nas três ilhas não tem como fazer o trabalho, somente na Pintada porque é o centro da ilha, controlado pelas lideranças onde elas tem ideia de ocupar esses espaços para não entrar o narcotráfico e as gangues, e tem a ver com as histórias de ocupações das ilhas, e então você vai vendo essas construções, porque na Ilha do Pavão não é possível entrar [...] Dentro do processo você vai conhecendo coisas aos poucos, as estruturas, os espaços antropológicos como chamam os espaços simbólicos de poder e os interesses em cada grupo que existem no interior das ilhas. Então se vai construindo e negociando com todo mundo para fazer o trabalho. Nas ilhas todos os grupos de poder mesmo que tenham conflitos todos tem interesse em trabalhar pelo bem estar da comunidade, conseguem deixar as diferenças de fora para trabalhar pelo bem comum e acho que a arte ajuda nisso, essa função da arte, não importa se um é evangélico ou católico, mesmo que as pessoas digam que não tem diferença de religião ou racismo, os grupos sociais se movem com essas brigas. A ideia não é apagar os problemas mas as coisas positivas que podem dar certo expor em comum, para construção da festa, é por em comum as coisas que são mais positivas e ajudam a construir algo melhor (MORENO, 2017).

Ricardo percebeu que os habitantes das ilhas têm uma relação forte de pertencimento à cidade de Porto Alegre, mesmo sabendo que estão renegados e a uma distância física e de condição de vida mais precárias em relação aos centros da cidade. As relações afetivas e de solidariedade são visíveis na comunidade, o que colaborou para que o projeto de arte participativa de Ricardo atendesse aos interesses e identidades partilhadas com ele e entre os agentes das ilhas, incluindo os moradores, diferenciando-se de iniciativas de projetos culturais que visam algum interesse econômico ou projeção de uma política pública no sentido de reverter em imagem positiva, como ocorre na lógica do culturalismo de mercado presente nas estratégias de planejamento urbano.

Sobre os modos de convivência com a comunidade, Ricardo destaca sua vontade de compartilhar histórias, de vivenciar o cotidiano, ir pescar, comer as mesmas coisas que as pessoas das ilhas comem. Durante algumas das saídas de campo, pude também compartilhar desse cotidiano, enquanto percorríamos a pé sob sol forte as principais ruas da Ilha da Pintada, era comum parar para tomar um refresco ou um sorvete com o pescador Luciano ou com as crianças das escolas das ilhas que estavam nos ajudando a preparar as lanternas para o evento do Mboitatá, ali no píer com vista privilegiada para a cidade lá do outro lado do rio Jacuí. Não tive a oportunidade de sair para pescar, mas pude fazer trajetos de barco de um ponto a outro da ilha pegando carona com Luciano durante os preparativos do Mboitatá; são pequenos gestos cotidianos que estreitam os laços de amizade. Recordo também a primeira vez que cheguei na Ilha da Pintada acompanhando Ricardo, já tínhamos nos deslocado a pé pelas outras ilhas e seguíamos a nossa busca pelos encontros, o sol do meio-dia estava fortíssimo e, quando encontramos Luciano para conversar sobre o passeio de barco para trazer as pessoas da cidade, sentamos em um pequeno estabelecimento que misturava um clima de bar com pequeno armazém, e me dei conta da minha condição de mulher e estrangeira ali quando recebi o melhor copo de vidro do lugar para beber um refresco. Houve uma vez também em que eu e Ricardo fomos convidados para tomar um chimarrão com as mulheres do armazém próximo ao Estaleiro Mabilde, que, curiosas, nos enchiam de perguntas sobre o que estava acontecendo e o que estávamos fazendo ali, demonstravam bastante afeto por

estarem convivendo em pequenos momentos conosco, porém, deixavam claro que não iriam participar dos eventos por motivos religiosos. Mesmo assim, pegavam seus celulares para posar em fotos com Ricardo e guardar de recordação. Ou seja, mesmo não participando diretamente do processo artístico, essas moradoras se sentiam parte e contempladas, contavam as histórias de como tinham vindo morar ali, de como se sentiam, e como para elas era importante receber a escuta da nossa parte. Então esse compartilhamento de pequenos momentos do cotidiano, mesmo com os habitantes que não tinham interesse em participar do processo, reforça a postura da disponibilidade. Ricardo também sempre comenta a importância da tradição oral dos narradores como dispositivo de aprendizagem e compartilhamento, o que para ele também é uma postura política, aos moldes do que Benjamin (2000) diz sobre o resgate das narrativas diante da perda da experiência na modernidade.

entender como um grupo faz uma coisa e como o faz em relação com outro e isso se volta a político, porque quando você começa a fazer a plantar e a fazer as coisas de um jeito isso é político porque vocês está em contradição com o que se faz oficialmente [...]nas ilhas as pessoas precisam de muito para viver, falta o básico para viver, são muito pobres, foram mais de dois anos de arte participativa, o que eles te narram sobre tua presença lá é que cria o processo (MORENO, 2017).

No próximo sub-capítulo tentarei apresentar mais detalhes sobre a mobilização dos diferentes agentes e a construção do processo de arte participativa com a comunidade das ilhas.

4.2.2 SOBRE ARTE PARTICIPATIVA – VENDO REDES NA ILHA DA PINTADA



Figura 36 - Pescadores na Av. da Boa Viagem.

Foto: autora.



Figura 37 - Vendo Redes na Av. da Boa Viagem.

Foto: autora.

O sentido de “Vendo redes” aqui não é o de comercialização, mas o de reconhecimento de agentes locais, de “estar vendo” quem são os protagonistas das cenas cotidianas das ilhas, de buscar formas de envolver as famílias e formar redes entre essa população, independente de sua origem, classe social ou religião, sem distinção. “Tecer comunitariamente”, como diz o próprio Ricardo.

A população da Ilha da Pintada chega perto de seis mil habitantes. Entre eles, o artista relata que se deparou com três grupos de poder: a família de Bia, liderança feminina afro descendente do território quilombola, portadora do poder de capital cultural da ilha, bem articulada para fazer contatos com outros grupos e quem também organiza uma escola de samba que desfila no Porto Seco no carnaval de Porto Alegre, dando visibilidade para pessoas que nunca são vistas. A família do Sr. Vilmar Coelho, ex- presidente da Colônia de Pescadores Z5, uma associação que representa os interesses dos pescadores e sedia atividades festivas e políticas, além de oferecer o tradicional almoço Peixe na Taquara, muito procurado por turistas. Patrícia é filha do Sr. Vilmar e foi eleita pela comunidade para trabalhar no Centro Administrativo Regional (CAR) da Ilha da Pintada, órgão municipal que faz a conexão das demandas políticas da ilha com a prefeitura de Porto Alegre. A sede do CAR é localizada na praça junto à Colônia de Pescadores Z5, espaço público importante na ilha onde acontecem a maioria dos eventos da comunidade, o que demonstra uma concentração de poder político territorializada nesse local, que dá amplitude a essa rede e sua capacidade de articulação com diferentes agentes sociais. A família do Sr. Salomão, pescador há mais de 70 anos e pastor evangélico, detentor de um conhecimento de pesca que passa de uma geração a outra; seu filho Luciano, também pescador, com quem estabelecemos um contato direto principalmente por causa de sua sólida amizade com Ricardo, esteve sempre junto e disposto a ajudar em todas as atividades. Essa última família é muito apreciada e é referência para a comunidade dos pescadores, talvez pela tradição de seu patriarcado.

Além dessas três famílias, o padre católico também é uma liderança forte e, junto com a Rede Marista, desenvolve um trabalho forte de assistencialismo na ilha. De uma maneira geral, Ricardo percebe uma identidade que diferencia a população da ilha em relação aos demais habitantes de Porto Alegre, principalmente em função das

enchentes, que causa uma situação de vulnerabilidade maior em todo o território. Ainda há os professores das escolas públicas e da Rede Marista, que, embora não participem diretamente dos processos políticos, são agentes fundamentais por serem respeitados por seus alunos e suas respectivas famílias e estão sempre envolvidos nas atividades sociais da comunidade.

Para exemplificar a articulação dessas redes, vou relatar brevemente algumas situações que presenciei durante minhas visitas na ilha. No dia 17 de dezembro de 2016, ocorreu o evento nº 10 da Pesca do Lixo, atividade organizada pela Colônia de Pescadores, na qual os pescadores saem em seus barcos antes do amanhecer para recolher o máximo de quantidade que conseguirem de lixo depositados nas margens do Guaíba e do Jacuí. Nesse dia eu e Ricardo chegamos por volta das 7h da manhã no píer da Z5 e os montes de sacos pretos de lixo já se faziam presente na paisagem. Durante toda a manhã os barcos aportavam trazendo uma quantidade enorme de lixo pescado ao longo do Delta do Jacuí. A Pesca do Lixo é um evento organizado por iniciativa dos próprios pescadores e geralmente acontece durante o período da piracema (reprodução dos alevinos) na qual a pesca é proibida. Nesse dia, mais de vinte toneladas de lixo são recolhidas; são dejetos provenientes da cidade de Porto Alegre e da região metropolitana, que se aglomeram no leito do rio trazidos pelas marés e pelas cheias. A Colônia de Pescadores organiza a Pesca do Lixo no sentido das trocas necessárias para realização do evento: fornece gasolina para os barcos e negocia cestas básicas com sindicatos ou empresas privadas estabelecidas na região, geralmente aquelas do ramo de extração de areia, que causam danos ambientais. Cada pescador que participa da pesca do lixo, independente da quantidade pescada, recebe uma cesta básica doada, o que faz muita diferença no cotidiano de suas casas, ainda mais quando se trata de época de piracema, que dificulta os rendimentos a partir da pesca.

Acompanhei a movimentação dos pescadores e do Departamento Municipal de Limpeza Urbana (DMLU) recolhendo os sacos de lixo em grandes containeres e caminhões. A solenidade de entrega das cestas básicas contou com a presença de políticos vinculados à prefeitura municipal e empresários, entre outras autoridades. O almoço organizado na Colônia era somente para essas pessoas, o que me causou

estranhamento, uma vez que o almoço não compartilhava com a comunidade de pescadores protagonistas daquela ação tão importante para a conscientização ambiental e até mesmo para a formulação de políticas públicas. A presença das autoridades políticas e de alguns empresários para tirar uma fotografia em frente à Colônia me faz pensar na apropriação política dessa ação, nesse caso revertida em imagem social. A própria presença de uma banca do DMLU com cartazes expositivos sobre reciclagem de lixo e distribuição de panfletos sobre descarte de resíduos me pareceu uma prática que naquele espaço não tinha muito efeito, afinal, a comunidade de pescadores é quem pensava na conscientização ambiental e na preservação da pesca, mantendo uma tradição e uma sustentabilidade que depende mais de uma conscientização “do outro lado da margem” de onde o lixo é proveniente. A partir disso, é possível identificar uma ação social cujos protagonistas são os próprios pescadores, ação essa que se não fosse por causa do processo artístico de Ricardo, não sei se teríamos acesso ou conhecimento. A comunidade revela a importância dessa ação da Pesca do Lixo quando decide que ela deve acontecer no mesmo dia da festa de celebração das atividades natalinas, evento que surge no decorrer do processo de arte participativa que culminou no Mboitatá no Rio Jacuí, ação que irei apresentar mais adiante.

Cabe registrar que no ano seguinte, 2017, o evento da Pesca do Lixo não pôde ser realizado conjugado com a festa de final de ano da comunidade, na qual o Mboitatá faz parte. A Colônia de Pescadores não obteve recursos em tempo para financiar a compra de cestas básicas e da gasolina para os barcos, que seriam provenientes de sindicatos ou empresas privadas. O DMLU também não disponibilizou os sacos de lixo para a ação, o que deixou os pescadores com quem conversei bastante preocupados. Pescar o lixo durante a piracema é uma prática fundamental para a continuidade da pesca em águas limpas, prática que faz a manutenção da identidade da comunidade há mais de 12 anos. Reconheço isso como uma ação social articulada pela comunidade, mesmo quando depende de recursos vindos de outras esferas. Fica evidente a falta de interesse do poder público em apoiar uma iniciativa como essa, que diz muito sobre sobrevivência nesse espaço da ilha.



Figura 38 - Pesca do Lixo 2016.

Foto: autora.



Figura 39 - Pesca do Lixo 2016.

Foto: Ricardo Moreno.



Figura 40 - Pesca do Lixo 2016.

Foto: Ricardo Moreno.



Figura 41 - Pesca do Lixo 2016.

Fotos e montagem da autora.

No dia 02 de fevereiro de 2017, Ricardo me convidou para prestigiar a procissão fluvial em homenagem a Nossa Senhora de Navegantes. Reunimos um pequeno grupo no Mercado Público na primeira hora da manhã (Ricardo e Marcela, a família da Prof.^a Maria Ivone, eu e minha amiga Laura Backes). Chegamos de ônibus urbano na praça da Colônia Z5, onde éramos convidados da Bia para embarcar no grande barco que liderava a procissão. De forma surpreendente, percebi que quem estava organizando essa festa era a liderança afro para homenagear a Rainha Iemanjá, juntamente com o padre Católico em função da Nossa Senhora. A dupla dividia o microfone com rezas, mensagens de paz, evocação de bênçãos das águas e das santidades protetoras, discursos que chamavam atenção para a falta de continuidade das políticas públicas na ilha, como a paralisação da pavimentação da Av. da Boa Viagem (Figuras 42 e 43) que colabora para o acúmulo de águas em época de enchentes, além de não trazer condições adequadas de mobilidade urbana, uma vez

que, com o calçamento, as condições de saneamento básico também são aprimoradas. As canções católicas e de matriz africana se intercalavam durante o percurso de navegação, que foi até a ponte do Guaíba e retornou para a ilha, onde desembarcamos no antigo estaleiro Mabilde para um almoço comunitário muito simples e muito saboroso, preparado pela comunidade, onde encontramos vários amigos conhecidos da ilha, além de presenciarmos uma homenagem às mulheres rezadeiras mais antigas, um ritual simbólico de fé e de força de sobrevivência diante das adversidades econômicas e de carências estruturais da ilha. Ter a oportunidade de participar desse momento tão importante para a comunidade, assim como do Dia da Pesca do Lixo, foi possível devido ao fato de eu estar acompanhando o processo artístico de Ricardo na ilha. Como habitante da zona central de Porto Alegre, assim como a maior parte da população da capital, dificilmente compartilhamos de atividades como estas, fato também corroborado pela mínima participação de pessoas vindas do centro da cidade nessas atividades. A partir disso, é possível pensar na importância das práticas artísticas para estabelecer vínculos com comunidades marginalizadas ou do espaço dos pobres (MARZULO, 2005) como modos de apreender suas dinâmicas sócio-culturais e políticas, formando um conjunto de práticas sociais compartilhadas que dificilmente ocorrem na relação com o poder público e com outros cidadãos da mesma cidade.



Figura 42 - Orla da Av. da Boa Viagem.

Foto: autora.



Figura 43 - Pavimentação da Av. Boa Viagem.

Foto da autora.

4.2.3 VAGALUMES E MBOITATÁ NO RIO JACUÍ

A construção do evento Vagalumes no Jacuí¹⁴, realizado em junho de 2016 na Ilha da Pintada é utilizada como exemplo pelo artista como experiência capaz de propiciar reflexões sobre os modos de vida e outras questões, além de evocar a sensibilidade, uma experiência capaz de promover “coisas de sentir” como diz Ricardo, “a arte pode ajudar a cambiar muitas coisas, mas não é mudar o mundo”, pois o que vale é o momento desfrutado e que serve como disparador dos sentidos, de instaurar a suspensão da realidade e envolver o espectador pensando que ele vive ali nesse contexto, sendo desafiado cotidianamente pela natureza das águas e dos ventos, e que o saber fazer do dia-a-dia dos pescadores quando instalam as lanternas flutuantes e realizam o percurso de barco entre os vagalumes iluminados é capaz de promover uma esperança, uma auto-estima elevada a partir da visibilidade que cada um enxerga e se reconhece naquele instante, isso é empoderador, a possibilidade de ser vagalume na outra margem do rio para além da iluminação turva das luzes da cidade.

Comparando os dois eventos – Vagalumes no Jacuí e Mboitató no Jacuí – Ricardo enfatiza que o trabalho de construção do Vagalumes foi muito mais difícil, funcionando como experiência para as pessoas que vão assistir e refletir sobre, poder viver sensações, perceber o clima da noite e a calma das águas, uma maravilha de instalação criada graças ao envolvimento da família de pescadores, do Sr. Salomão e seu filho Luciano, que escolheram as datas levando em conta sua observação e vivência de uso do rio, se baseando em suas práticas cotidianas para propor formas de solucionar e de como fazer a ação com as plataformas flutuantes e o percurso com o barco, e o papel dele como artista não foi o de idealizador ou o de ter autoria, foi de escuta e de fazer as coisas como os pescadores disseram que deveriam ser feitas. Ricardo conta que a filosofia das práticas de seu trabalho “é colocar em comum o que cada pessoa sabe fazer ou conhece para fazer um propósito comum com todas as pessoas”.

¹⁴ Para assistir o registro completo da experiência, acessar vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s-9H50bw6-M> Outros detalhamentos do processo poderão ser lidos na sua tese.

Sobre o Mboitatá, ele considera um processo mais fácil, pois é um formato que pode ser reproduzido como espetáculo e, mesmo que não saia exatamente da mesma forma, pode ser feito dentro de um ambiente festivo escolhido pela comunidade, como apresentarei mais adiante o processo de construção dessa ação conforme pude acompanhar. O legado da experiência estética deixado pelo Vagalumes se deu quando a comunidade percebeu que era possível fazer um trabalho comunitário, promoveu um encontro de formas de conhecimentos distintos,

[...] falando devagar com eles eu perguntei se era possível fazer uma instalação, foi como tecer comunitariamente, eu perguntava e eles diziam como fazer, quando fazer, o que tínhamos que fazer [...] não sei bem o que eles imaginaram como instalação terminada porque para os pescadores eu não mostrei imagens, só desenhos, rascunhos que eu fazia para explicar e perguntar a eles [...] participaram de boa parte do processo, é verdade que eu orientava algumas coisas mas eles também tomavam decisões, o projeto era deles também, nesse processo ninguém é o gerente, cada um aponta o melhor de si para construir algo (MORENO, 2017).

Ao longo de nove meses, Ricardo se deslocava para a Ilha da Pintada com disponibilidade para encontros, conversas, passeios, aguardando uma oportunidade para fazer perguntas, com o intuito de construir uma relação que ele considera de cumplicidade para trabalhar em um projeto. O artista não sabe se desenvolveu uma relação etnográfica com a comunidade, pois enfatiza que desde sempre nunca teve intenção de estudar essa comunidade, mas sim a vontade de fazer um trabalho com pessoas amigas, onde ele espera sinergia mesmo havendo diferenças, e ressalta mais uma vez durante a entrevista que “uma coisa muito importante é que escuto bem o que eles dizem, não importa quem”. Isso revela um modo de fazer fundamental para compreensão da ação no espaço, que mesmo sendo necessário combinar, facilitar encontros entre as diferentes pessoas e grupos, esse processo de arte participativa forma uma rede de encontros construtiva e que promove equidade entre os saberes.

essa disponibilidade que se precisa para se fazer um trabalho, de estar com as comunidades, os relacionamentos que se tem que criar, conhecer e se deixar conhecer, criar uma relação horizontal com as pessoas que estão em esforço em qualquer lugar que normalmente os sistemas da arte não permitem [...] Em meu trabalho tento fazer e colocar no mesmo nível diferentes tipos de conhecimento [...] como posso me encontrar com essas pessoas que passam sua vida no rio, fazendo um trabalho que

supostamente é manual, é técnico mas não é tanto assim, as pessoas desse bairro de Porto Alegre conhecem o rio, conhecem o lago, conhecem os ventos, os peixes, um conhecimento que ninguém de nós da academia temos aqui (MORENO, 2017).

Se o Mboitatá foi uma ação, o Vagalumes foi um trabalho mais delicado e elaborado do ponto de vista formal, segundo Ricardo, justamente por se tratar de uma conjugação de saberes e distintos fatores relacionados ao clima, ao vento, ao frio, às águas calmas e o envolvimento de todas as pessoas que fizeram acontecer naquele dia.



Figura 44 - Montagem do Vagalumes no Rio Jacuí.

Foto: Ricardo Moreno (29 de junho de 2016).



Figura 45 - Vagalume no Jacuí.

Foto: Ricardo Moreno (junho 2016).



Figura 46 - Vagalume Rio Jacuí.

Foto: Ricardo Moreno (junho 2016).

Pude acompanhar a parte final do processo de construção do Mboitatá em 2016, uma decisão da comunidade depois de ter vivido a experiência estética do Vagalumes. A decisão de executar no final do ano e atrelar o evento com o dia da Pesca do Lixo foi uma iniciativa da comunidade, levando em consideração o que eles consideravam importante, valorizando as festividades natalinas, o espírito de comunhão, a tradição da pesca e a preocupação com o meio-ambiente. Após as primeiras saídas de campo, que me permitiram conhecer o espaço e me aproximar de alguns atores sociais da Ilha da Pintada, no final de semana dos dias 17 e 18 de dezembro estive desde o início da manhã participando do processo. Após o almoço do dia da Pesca do Lixo, que aconteceu no sábado 17, eu, Ricardo, Marcela, Prof. Helio, Marina, Prof. João da rede Marista e mais um grupo de pessoas da comunidade passamos a tarde montando as lanternas pintadas pelos alunos de diversas escolas de todo o bairro Arquipélago. A ideia foi mobilizar ao máximo a comunidade do bairro, por isso a importância das visitas às escolas da Ilha da Pintada, aos galpões de reciclagem para fornecimento das bombonas localizados na Ilha da Flores, além de toda comunidade da Ilha da Pintada, que mobilizou uma rede de diversos atores sociais: os pescadores, todas as escolas, a Colônia Z5 e o CAR-Ilhas, além da liderança Bia, que organizou apresentações artísticas.

A montagem das lanternas foi centralizada no galpão ao lado do CAR-Ilhas, envolvendo areia e as velas. Ricardo se ausentou várias vezes para se reunir com o pescador Luciano, agente local fundamental para os acertos e detalhes finais, além da mobilização dos barcos que garantiria o sucesso do evento. A ideia de utilizar bombonas de água provenientes dos galpões de reciclagem de lixo pode ser vista como uma gambiarra que, junto com a pintura mobilizada coletivamente e a utilização dos barcos da comunidade, envolveu diferentes agentes em prol de um objetivo comum, dando visibilidade e produzindo uma experiência estética que é uma ação social fruto do processo de arte participativa.

No início poucos barcos demonstravam interesse; porém, a movimentação de lanternas coloridas durante todo o final de semana influenciou positivamente, tanto que faltando pouco para o cair da tarde de domingo, mais de quinze barcos grandes e pequenos estavam prontos para a grande saída iluminada. Foi um trabalho de

mobilização cansativo, muitos percursos de idas e vindas pelas ruas da ilha, todos feitos a pé, encontrando pessoas, conversando e combinando. As crianças foram as maiores responsáveis pela mobilização de público da comunidade, pois além de estarem envolvidas na pintura das lanternas, trouxeram seus familiares e aguardavam pelo ritual da chegada do Papai Noel no barco, acompanhado pela banda da Escola Estadual Maria José Mabilde. Ao final da tarde, com todos os preparativos encaminhados, a praça decorada com lanternas começou a ficar repleta de pessoas, uma multidão aguardava por mais uma experiência estética e festiva. Saí acompanhada de Marcela, de minha irmã Liége e do pescador Luciano em um barco, seguidos por outro barco para buscar os grupos no porto, ao lado da saída dos Catamarãs no centro de Porto Alegre. Além do passeio pelas águas, foi possível caminhar com os grupos que desembarcaram na ponta do antigo estaleiro até a colônia Z5, compartilhando não somente da paisagem como dos caminhos de chão batido e da infraestrutura precária das ruas principais da ilha, uma forma de experiência que misturou minhas práticas junto com o artista Ricardo com uma confraternização. Eu tinha o sentimento naquele dia de estar recebendo as pessoas em um espaço do qual eu já me sentia parte, me sentia contente por poder compartilhar daquele espaço e de outra temporalidade com meus colegas de grupo de pesquisa; para além dos assuntos acadêmicos, era um dia de visualizar beleza na simplicidade dos pequenos gestos, de se aproximar dos pescadores e seus saberes, desfrutar de uma experiência estética construída de forma coletiva do outro lado do rio, na outra margem da cidade, um espaço até então pouco acessado por nós. Naquele dia, foi como mágica, o brilho das lanternas refletiu no brilho do olhar de cada um que pode ir participar e prestigiar.



Figura 47 - Ricardo e Luciano.

Foto: autora.



Figura 48 - Montagem das lanternas.

Foto: Ricardo Moreno.



Figura 49 - Montagem dos barcos.

Foto: autora.



Figura 50 - Montagem dos barcos.

Foto: Ricardo Moreno.



Figura 51 - Montagem dos barcos.

Foto da autora.



Figura 52 - Barco no trajeto centro de Porto Alegre - Ilha da Pintada.

Foto: autora.



Figura 53 - Praça da Colônia Z5 no dia Mboitatá.

Foto: autora.



Figura 54 - Mboitatá reproduzido pela comunidade.

Foto: Renata Carrero.



Figura 55 - Mboatatá no Rio Jacuí.

Foto: Renata Carrero.



Figura 56 - Lanternas do Mboatatá.

Foto: Renata Carrero.

4.2.4 REVERBERAÇÕES DO PROCESSO DE ARTE PARTICIPATIVA EM COMUNIDADE

Transcorrido um ano do evento do Mboitató, soube por Ricardo que a comunidade estava se mobilizando de maneira autônoma para organizar uma intervenção com lanternas no dia 21 de dezembro, junto à chegada do solstício de verão. Acompanhei Ricardo em mais duas saídas de campo nos dias 14 e 19 de dezembro, nas quais visitamos as escolas da Ilha da Pintada e participamos de uma reunião-almoço no CAR-Ilhas. Foi a primeira vez que não fomos de ônibus para a ilha; Ricardo já estava dirigindo sua Kombi, e junto conosco foram dois estudantes de psicologia que estavam produzindo registros audiovisuais do processo. Nossa primeira parada foi no centro Marista para acompanhar a pintura das lanternas pelos estudantes, e depois fomos para a Escola Estadual Maria José Mabilde. Em ambas as escolas os professores são agentes fundamentais para mobilizar os processos, empenhados em conseguir as bombonas de água e as tintas para pintura. O engajamento da banda de música da escola estadual é bem importante para consolidar o evento como festa. O processo nas escolas também auxilia na construção dos vínculos de identidade e pertencimento por parte dos alunos, que se enxergam nas lanternas pintadas e reverberam esse sentimento para suas famílias e amigos.

Nesse dia também percorremos a Av. da Boa Viagem a pé, em busca de encontros com pescadores para saber se iriam participar do evento do dia 21 com seus barcos. Assim como em todas as vezes que estive na ilha da Pintada, o calor intenso se fazia presente e buscamos nos deslocar na avenida que costeia o rio, para amenizar um pouco a temperatura. Esses percursos nos colocam na temporalidade dos habitantes das ilhas, sem pressa, caminhando, cumprimentando as pessoas, perguntando pelas pessoas, aguardando pelos encontros que, quando menos se espera, acontecem, quando um pescador aponta lá no final da rua, se deslocando de bicicleta, e assim as combinações e acertos vão se tecendo. Sem planejamento prévio, são entregas e disponibilidades nossas a cada expedição, para produzir o processo. E ali se visualiza a insistência de Ricardo, sua permanência por cerca de três anos nesse espaço e o que conseguiu construir, é a ação que se desenha.



Figura 57 - Bombonas para confecção das lanternas e a horta comunitária do Centro Marista.

Foto: autora.



Figura 58 - Lanternas pintadas pelos alunos da Escola Estadual Maria José Mabilde.

Foto: autora.



Figura 59 - Pintura de lanternas pelos alunos do Projeto Aprendiz.

Foto: autora.

Ricardo conversou com os estudantes, ressaltando a importância de mobilizar familiares e amigos que possuem barcos para uma ação de levar 10 a 15 lanternas em seus barcos e fomentar a festa na beira do rio, como um tipo de participação sem contrapartidas para construir uma festa da comunidade para a comunidade, explicando assim o desenho de uma ação social.

A ideia de participação nesses trabalhos é não receber para isso. Para construir sociedade muitas vezes é resolver problemas em comunidade, coisas que não precisam de dinheiro, por exemplo como pintar essas coisas, trabalhar com materiais descartáveis, esforço coletivo utilizando menos dinheiro possível (MORENO, 2017).

Ricardo me apresentou neste dia como sendo a pessoa responsável por trazer pessoas do centro de Porto Alegre para prestigiarem a festa e a importância disso para construir vínculos e trocas com pessoas de diferentes bairros da cidade. Neste ponto cabe relatar meu papel como acompanhante do processo de Ricardo. Como produtora cultural, tenho facilidade de viabilizar eventos culturais e acho que Ricardo quis passar

a incumbência de organizar o passeio de barco guiado pelo pescador Luciano e a cobrança dos ingressos para minha responsabilidade, de forma que ele se mantenha distante das trocas monetárias. Em várias de nossas conversas ele expressou que não gostaria de se tornar referência de pessoa que vai resolver os problemas da comunidade ou angariar recursos financeiros para algum projeto, da mesma forma que se afastou durante o período eleitoral de 2016 para que seu trabalho não fosse confundido ou utilizado como manobra de interesse político. Percebo uma postura ética por parte do artista comprometido com uma construção coletiva de fato.

Estávamos retornando a Porto Alegre depois de uma dia visitando as escolas que estavam pintando as lanternas para o evento do dia 21 de dezembro de 2017; é uma viagem que dura em torno de vinte minutos de carro e estávamos passando pelo trecho de asfalto ladeado por mansões muradas. Olhando pela janela da Kombi, os muros altos com cercas elétricas e câmeras de vigilância causam uma sensação de impedimento, de segregação, um sentimento oposto ao que estávamos vivenciando ao presenciar o engajamento dos estudantes e professores das escolas em pintar lanternas coloridas, assim como o empenho das lideranças comunitárias que se reuniram em almoço no CAR no qual eu e Ricardo fomos convidados a compartilhar. Então resolvi perguntar para Ricardo como uma espécie de fechamento, afinal, o que para ele seria a arte participativa? Sua memória recorre a sua experiência na universidade com educação popular, relacionando isso com o apoio recebido do professor Edgar, que abre as portas de uma escola estadual da ilha e se articula com os moradores e outros agentes sociais da comunidade para organizar a grande festa.

Participativo é uma coisa muito complexa porque tem muitas possibilidades de participar. Participar é fazer atividades para cumprir algum objetivo, mas daí pode ser que você é um pouco obrigado por seu chefe, seu diretor de escola que diz para uma professora vocês tem que ajudar então é uma organização aí local, participar também pode ser uma posição passiva, a passividade é também uma posição política, e tem muitas pessoas que não se interessam, então essas pessoas não estão nunca aí, e coisas que tento é que cada pessoa participe do jeito que ela quer, que ajude digamos assim no que puder, não precisa fazer de um jeito ou de outro, uma coisa é que a participação é quase como negar qualquer atividade passiva de observador (MORENO, 2017).

Durante nossas andanças pela ilha, observei que o professor Edgar utiliza seu carro próprio para transportar as lanternas, para buscar bombonas vazias no galpão de reciclagem de uma outra ilha, é gentil e oferece carona para alguém que precisa, espera receber seu salário parcelado do governo estadual do RS para comprar as primeiras tintas e iniciar as pinturas das bombonas, afinal falta apenas uma semana para o festa que ele ainda vai se vestir de Papai Noel e garantir os olhos brilhando da criança que aguarda ansiosamente por este momento. Para Ricardo, Edgar é um exemplo de pessoa que está preocupada com mudanças sociais, possui pensamento altruísta e é comprometido socialmente. Essa ética é o que conduz para a construção de uma arte participativa, que visivelmente nos mostra que não é o poder público que vai garantir a festa da comunidade, mas o empenho de pessoas como o professor Edgar, assim como a Patrícia do CAR, que organizou uma vaquinha para comprar os insumos do jantar que será oferecido na Colônia de Pescadores após a chegada do Papai Noel, que é também quem articula o recolhimento de brinquedos doados pelas marinas de barcos particulares da ilha, que vai em reuniões na prefeitura de Porto Alegre tentar reivindicar algum apoio.

Ricardo sempre atenta para o cuidado em não realizar, na América Latina, práticas influenciadas pelo pensamento colonizado europeu. Assim, para ele, não importa qual teoria ou autor daria conta de explicar o que é arte participativa, importa conhecer de forma aprofundada uma determinada realidade e seus grupos sociais. Por isso, neste trabalho, minha preocupação é demonstrar o modo de fazer do processo artístico de Ricardo como grande contribuição que encaminha para a ação social e a construção de um outro espaço da cidade.

Durante o processo aprendi que saber esperar ser convidado é uma possibilidade de encontrar abertura de diálogo com o outro. Se alguém te convida para entrar em sua casa ou na sala dos professores, oferece um copo de água, permite usar um banheiro privativo ou oferece um almoço ou um chimarrão, são convites que não é possível negar. Assim, cria-se uma condição de compartilhamento que permite que os laços de confiança mútua se atualizem. São situações que também permitem a escuta de histórias não contadas sobre o cotidiano das ilhas e sobre as relações da prefeitura com as lideranças locais. Foi nesses momentos que descobri que existem também

conflitos religiosos naquele espaço. Guardei essas histórias como aprendizados e exercício de escuta, mas o que vale relatar aqui é a postura da saída de campo para o encontro com a alteridade.

Observei que Ricardo busca criar condições para que as pessoas possam fazer o trabalho por elas mesmas até quando o artista não estiver presente; seria como uma espécie de legado, de esclarecimento libertador que faz com que as pessoas tomem consciência acerca da possibilidade de realizar coisas sem precisar de políticos. O resultado disso é visível no empenho da comunidade em realizar o evento de final de ano em dezembro de 2017, exatamente um ano depois do Mboitatá no Jacuí. As últimas saídas de campo nas quais acompanhei Ricardo serviram de arremate para a costura que ele iniciou há mais de 3 anos e que culminou nos dois eventos de 2016. Chegar nas duas escolas (Rede Marista e Escola Estadual) e encontrar as lanternas sendo pintadas, bem como perceber o entusiasmo dos professores em dar continuidade ao projeto com lanternas, pensando inclusive em repetir a ação na Páscoa como outra data importante para a comunidade, perceber o empenho de Ricardo em se certificar de que os pescadores estivessem alinhados com os professores, numa força tarefa, compartilhar o mesmo barco de Luciano para buscar as pessoas na cidade e depois voltar para o Estaleiro Mabilde para o embarque da banda da escola, articular essa logística, acertar horários entre os agentes para que o desenho da programação da festa fosse cumprido sem atraso, de acordo com o cronograma previsto por Patrícia, perceber a movimentação da comunidade em decorar a praça com as bombonas pintadas e encontrar crianças pelas ruas da ilha com o olho brilhando de expectativa sobre o grande dia é gratificante, uma sensação de alegria que comprova que Ricardo conseguiu, de fato, iluminar muitos seres humanos habitantes daquela ilha com suas lanternas: trouxe luz e ideias, trouxe esperança.

Durante a tarde do dia 21 de dezembro percorremos a Avenida da Boa Viagem, que liga a ilha de uma ponta a outra, para observar a movimentação. As bombonas pintadas já estavam todas na praça ao lado do CAR, à espera dos pescadores. Poucos tinham vindo buscar, então o percurso a pé também tinha a intenção de encontros e lembretes, como de costume. Já era possível observar barcos a postos com lanternas, aguardando o cair da tarde. Pessoas nas janelas, pessoas olhando através das cercas

de suas casas, moradores retornando para casa de bicicleta, o píer da sorveteria com a mesma garça de sempre na vigília dos peixes. Todos a espera do anoitecer e na expectativa de mais um dia para fazer bonito, enfeitar um barco, acender uma luz. Nesse dia Ricardo não estava atarefado, deu tempo até de tomar um sorvete com Luciano e pegar uma carona no passeio de barco que buscou nossos amigos no antigo porto, ao lado da saída do Catamarã no centro de Porto Alegre.

Aqui agora vão fazer. Estou assim bem disposto a observar, é importante acompanhar em presença, porque para as pessoas é importante isso, se sentir valorizadas, prestigiadas, e isso ajuda muito a consolidar o projeto, e se esse ano elas conseguem fazer isso sozinhas, no próximo ano vão ainda mais. É um modo de fazer muito interessante deixar esse legado para a comunidade e ela tendo autonomia para isso. Muito bonito. (MORENO, 2017).



Figura 60 - Praça da Colônia Z5 no dia do Mboitatá 2017.

Foto: autora.

No dia 21 de dezembro de 2017 novamente fui a responsável por organizar o grupo para o passeio de barco que o pescador Luciano buscou no Cais do Porto junto

ao embarque dos catamarãs. Trazer um grupo do centro da cidade para prestigiar o evento na ilha é uma forma de estabelecer uma ponte, de proporcionar para esse grupo uma vivência, mesmo que de poucas horas, no espaço que percorri juntamente com Ricardo. Para os pescadores, é uma maneira de mostrar que é possível realizar esse tipo de serviço e que isso poderia ser uma alternativa de renda para eles. Desembarcamos no antigo Estaleiro Mabilde e nos deslocamos a pé pela Avenida da Boa Viagem até o píer da Colônia Z5, um trajeto no qual é possível sentir a estrada de chão batido, as construções precárias e o clima de praia, por estarmos tão próximos do rio, enxergando Porto Alegre na margem oposta. Quanto ao Mboitatá versão 2017, nesse dia o vento soprou mais forte e não foi possível manter as lanternas acesas nos barcos, porém, a festa organizada pela comunidade, da qual tanto eu quanto Ricardo estávamos participando como espectadores, nesse ano deu certo, configurando uma ação social da comunidade realizada por ela mesma a partir dos legados do Mboitatá. Não faltou música nem sorrisos nos rostos de cada participante da comunidade, e assim como a roda formada por estudantes e membros da comunidade dançava alegremente após a chegada dos barcos, o movimento circular e de continuidade dessa roda pode servir de analogia ao movimento que permanece a partir do processo de arte participativa, junto com algumas chamas acesas nas lanternas espalhadas pelos próprios moradores na praça e no píer da Colônia, vagalumes piscando que nos lembram da visibilidade e da potência desse espaço. São narrativas sobre a produção espacial que, mesmo sendo efêmeras, por tratarem-se de instalação artística, permanecem na memória coletiva de forma múltipla e singular.

O trabalho que tento fazer é um resgate de memória [...] através de um evento acontecimento que funcione como uma experiência estética para toda a comunidade e se isso é feito por ela mesma, isso tem a ver mais com uma tradição oral, seguramente se forem a ilha, e perguntem o que é Vagalumes ou Boitatá no Rio Jacuí todas as pessoas das escolas sabem um pouco do que se trata. E acho que agora não ficaram lanternas, não ficaram objetos para lembrar disso, é uma coisa mais da memória coletiva e no sentido da tradição oral e acho que nós que vivemos na Colômbia, em algumas regiões andinas é muito importante, o valor da palavra, porque a escrita também é uma forma de dominação (MORENO, 2017).



Figura 61 - Pescador organizando o barco com lanternas Mboitotá 2017.

Foto: autora.



Figura 62 - Ricardo e Luciano no dia do Mboitotá 2017.

Foto: autora.



Figura 63 - Barcos prontos para Mboitatá 2017.

Foto: autora.



Figura 64 - Comunidade decorando o píer da Colônia Z5 Mboitatá 2017.

Foto: autora.



Figura 65 - Passeio de barco para prestigiar Mboitá 2017.

Foto: autora.



Figura 66 - Lanternas do Mboitá 2017.

Foto: autora.

5. ARTICULANDO PROCESSOS ARTÍSTICOS E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO – UMA ANÁLISE EM PERCURSO

Diante de uma produção espacial das cidades pautada por políticas neoliberais e hegemônicas nas relações de poder que se estabelecem sobre o espaço, privilegiei as práticas sociais no cotidiano (CERTEAU, [2014] 1994) como vetores que encaminham a ação social (RIBEIRO, 2013) na medida em que produzem racionalidades alternativas, na tentativa de construir uma episteme dialógica que privilegie os saberes locais e a experiência urbana da alteridade, proporcionando uma busca por energias latentes na cidade. Para tanto, os encontros com dois processos artísticos são a busca por uma produção de conhecimento que reconheça, nas práticas artísticas, modos de fazer e gestos que confirmam visibilidade para o lócus escolhido pelos artistas: espaços de periferia de Porto Alegre que se engendram como espaço dos pobres (MARZULO, 2005), configurações espaciais de agrupamentos sociais subalternos ao efeito do capital nas grandes cidades, segregados das políticas públicas centralizadoras estabelecidas pelo Estado.

O bairro Arquipélago, escolhido por Ricardo, aparece como o bairro mais pobre da cidade a partir dos índices de vulnerabilidade social e desenvolvimento humano do município. Leandro percorreu as zonas norte, leste e sul de Porto Alegre, destacando-se bairros de extrema vulnerabilidade, como Rubem Berta, Sarandi, Vila Nova, Aparício Borges, Lomba do Pinheiro, Restinga e Lami. Cabe destacar que, para além dos dados macroestatísticos, são as práticas artísticas que definem as periferias urbanas e, por isso, podem ser alvo da cartografia da ação. O anti-mapa (FUÃO; CORRÊA, 2016) que cartografa os percursos de Leandro, localizando no mapa lugares que não existem nas nomenclaturas oficiais do município, como é o caso de Pitinga, Amapá, Nova Gleba, Valão, Estrada do Rincão, Vilas, entre outros que são nomeados pelos praticantes do espaço – habitantes daquela localidade –, é uma ferramenta importante para entendermos como a produção do espaço está relacionada com a prática. No processo de Leandro, esses espaços emergem a partir da caminhada que os esquadrinha e extrapola os limites dos bairros oficiais, ao mesmo tempo em que o artista se encontra com as pessoas, seus modos de habitar, a ambiência e o entorno de seus cotidianos, uma experiência que também propicia o olhar para cenas só vividas por quem mora lá,

fotografadas por ele. Decorrente disso, temos uma ação social cartografada a partir do gesto do artista e um anti-mapa em relação ao mapa oficial de Porto Alegre.

A prática da caminhada é um modo fundamental de acessar essas espacialidades. Tanto no processo de Leandro como de Ricardo, são espaços que contam com pouca incidência de transporte público urbano, constituídos por becos e vielas para além dos logradouros oficiais, ruas sem calçamento e sem passeio público, o que dificulta seu acesso direto. Assim, o caminhar é um gesto que se configura como ação social legítima, uma tática de acesso que ultrapassa as condições estabelecidas pelo planejamento urbano, revelando uma outra cidade para além do urbanismo unitário.

A abordagem artística da caminhada como prática estética que se contrapõe ao espaço geométrico do mapa ao privilegiar a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar é abordada por Tiberghien (2013) e Careri (2002; 2013) que a defendem como intervenção urbana que constitui uma leitura e uma escrita do espaço. A ação de percorrer o espaço atualiza as práticas de Certeau ([2014] 1994) para quem a produção espacial a partir da caminhada gera novos enunciados, anti-textos que retificam o ordenamento espacial da cidade, insinuando uma viagem alternativa à ordem funcionalista e histórica de circulação. Resultam então experiências na ótica do sensível, com função de produzir obliquidades no cruzamento analítico do espaço, um ponto de vista diagonal dotado de múltiplos ângulos para além da geometrização.

As práticas artísticas de Leandro Machado e Ricardo Moreno evidenciam a insurgência de movimentos locais contestadores e de ações táticas (CERTEAU, ([2014] 1994) como resistências aos discursos dominantes sobre a produção do espaço (RIBEIRO, 2013; MARZULO, 2016) na medida em que colocam os artistas em ação como sujeitos sociais protagonistas ou tradutores (BIASE, 2015) dessa espacialidade. Corroborando o exposto, o potencial das periferias como reserva de arte (JACQUES, 2001) é percebido na diversidade de práticas cotidianas que materializam uma organização própria de seu tecido social, permeado por potências inventivas e criativas que podem ser compreendidas como gambiarras em relação aos padrões estabelecidos (PORTELA, 2007). Assim, essas espacialidades percorridas pelos artistas sobre o território usado (SANTOS, [2014] 1996) geram novos enunciados (CERTEAU,

[2014] 1994) e se consolidam no espaço opaco (SANTOS, [2014] 1996), em oposição ao espaços luminosos (SANTOS, [2014] 1996) e estriados (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997), pelo conjunto de regras, normatizações e racionalidades institucionais apontados por RIBEIRO (2013). É nos espaços opacos (SANTOS, [2014] 1996) e lisos (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997) onde as táticas acontecem, permitindo uma produção afetiva e criativa na esfera do cotidiano.

Para Ribeiro (2013d), ser investigador do urbano é estabelecer vínculos com a cumplicidade e com a empatia que viabilizam a vivacidade e superam o anonimato dos corpos, assim como o ato criador para Derdik (2001), que instaura uma forma única de ingressar num espaço-tempo pouco visível pois inscreve as vivências cotidianas em outros vetores de significação. Assim, os processos artísticos em questão atualizam a produção espacial, por serem capazes de evidenciar as multiplicidades entendidas como justaposições de narrativas que forjam novas relações (MASSEY; KEYNES, 2004), bem como as singularidades que os situam como diferença (DELEUZE; GUATTARI, [2012] 1997), como espaço dos afetos que revelam intensidades não visíveis no mapa geográfico; são espaços lisos que emergem a partir das práticas artísticas, descortinando uma cidade que não é afetada pela estriagem do capital, justamente esse espaço opaco dos pobres, temporários por estarem constantemente se modificando.

O alisamento do espaço é decorrente das práticas artísticas em ação: a ação de coleta de fragmentos nas caminhadas de Leandro, utilizados em montagens em espaços expositivos, bem como as gambiarras enquadradas por suas lentes, são uma forma de alisamento do espaço. No processo de Ricardo, a mobilização de uma rede de agentes diversos e a escolha dos recursos locais de uma comunidade para a realização de uma instalação, como também a valorização do saber local, que reconhece no vento um determinante para a produção do espaço das ilhas, são também formas de alisamento. A poesia que aparece nas narrativas textuais de Leandro também evidencia intensidades, ventos, ruídos que marcam a sua experiência vivida como praticante do espaço, o que podemos considerar como restituição do espaço liso.

Essas ações e lugares cartografados e não previstos pelo planejamento são torções na ideia de espaço; para Deleuze e Guattari (1997), o espaço não é morto, é pura ação. Formam-se espaços de recordação, o corpo que habita e que se desloca entra em contato com sinais para além do corpo material, ativa cheiros, gostos, silêncios, energias, subjetividades não estáticas e que não são materialidades. “O lugar que ocupa na recordação é uma narrativa”. O espaço como vazio de potências integra e relaciona diferenças e heterogeneidades, criando multiplicidades. São movimentos relacionados ao rizoma como lógica da diferença, não como mapa definido ou ruas traçadas no planejamento. O rizoma como possibilidade de abrigar elementos da natureza diferentes, humanos e não humanos, heterogeneidade como pano de fundo da criação da relação com o espaço, não das semelhanças. De acordo com Deleuze e Guattari (1997), trata-se de uma experimentação ancorada no real aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, com múltiplas entradas, indo ao encontro dos dispositivos tático elucidados por Certeau (1994).

Os modos de fazer de ambos os processos artísticos são entendidos como expedições (THOREAU, 2016), como busca por uma experiência de maneira aberta que possibilite encontros não previstos com pessoas e lugares e a efetivação destes. A ação de gerar potências a partir de recortes fotográficos ou construção de processos de arte participativa que apreendem aspectos subjetivos como modos de visibilidade estética e política são ações sociais que atuam no espaço do comum construindo uma partilha do sensível (RANCIERE, 2015). São práticas de cunho participativo, que permitem resgatar narrativas da alteridade no cotidiano do território usado e dos homens lentos (SANTOS, [2014] 1996).

O conceito de homem lento acompanha todo o desenvolvimento deste trabalho, que é marcado pela oposição às racionalidades e velocidades de produção dominantes. O fazer sucata (CERTEAU, [2014] 1994) emerge nas táticas populares que negam as instituições estabelecidas; a força do homem lento possibilita a mobilidade necessária para percorrer espaços com o olhar sensível e atento para modos de sobrevivência específicos que fogem ao controle dos mecanismos sociais. Tratam-se, também, de modos de acessar o cotidiano como esfera de funcionamento das coletividades e da cidadania que enfrentam a ideologia dominante, valorizando as

ações libertárias e de resistências nesses espaços. O homem lento, aqui, pode ser o artista em disponibilidade que atua fora do sistema institucional das artes, como também os habitantes que ele encontra pelo caminho. A cartografia do homem lento mescla ação espontânea e ação organizada, construída pelo conhecimento vivido da cidade, pelos saberes populares e pela solidariedade (RIBEIRO, 2013b).

As táticas são formas de reconhecimento de brechas, fraturas e passagens deixadas pela ação dominante, que hostiliza a maioria na cidade capitalista. Ambos os artistas são capazes de perceber alegria e entusiasmo nas sociabilidades rebeldes e alimentar ações espontâneas, permitindo o escape das regras que conduzem às rotinas do cotidiano (RIBEIRO, 2013). As montagens fotográficas de Leandro revelam a arqueologia do caminho; são repletas de contrastes de infraestrutura, de estéticas, de diversidade religiosa e cultural e de localizações de equipamentos comunitários e associativos que são alternativos ao Estado, de lugares de sociabilidade espontâneos, de meio ambiente preservado pela comunidade, os conjuntos de táticas, gambiarras e bricolagens que produzem essas espacialidades. Por seu turno, o processo de arte participativa de Ricardo permite a visualização de ações como a Pesca do Lixo, as festas da comunidade, a procissão de barcos e a mobilização de redes de agentes da comunidade, que também acabam sendo gambiarras em relação à ausência de política pública, constituindo-se também como ação.

Os dois processos evidenciam um conjunto de movimentos micropolíticos porque agenciam modos de subjetivação que questionam a reprodução dos modelos dominantes (GUATTARI, ROLNIK, 2000). Conforme colocam Certeau, Girard e Mayol (2013), são andarilhos da cidade e moradores de bairro que nos mostram as multiplicidades inventivas das práticas cotidianas, atores sociais ordinários que surgem tanto na disponibilidade dos artistas em estabelecer vínculos com espaços de periferia, como também atores que surgem em ação nos seus processos, como os fotografados por Leandro e os mobilizados em rede na arte participativa de Ricardo. São os “heróis obscuros”, detentores de um saber e de um modo de fazer subtraído do tempo de produção capitalista, inserido no espaço dos homens lentos e por isso produzindo um espaço que se distancia dos ditames mercadológicos explicitados por Arantes (2002, 2007).

As modalidades de ação encontradas nesse modo de fazer são uma prática em forma de bricolagem. São táticas desviacionistas que não se definem pelos lugares nos quais estão inseridas, tendo em vista que alteram, manipulam ou fazem uso desses lugares. O gesto de caminhar dos artistas como modo de acessar um espaço e os modos de fazer específicos dessas localidades são instauradores de pluralidades e criatividade com efeito de imprevisto (CERTEAU [2014], 1994). A bricolagem apresentada por Jacques (2001) é um processo de construção que se utiliza de fragmentos de materiais para produzir algo maior, gerando resultados inusitados e imprevistos. A prática da caminhada de Leandro, que permite recolher fragmentos, bem como suas montagens fotográficas, que misturam diferentes imagens, contrastes, desvios, sobreposições e modos de sobrevivência, produzem um espaço da cidade bricolado a partir dessa experiência, que também é uma ação social porque articula diferentes atores sociais e temporalidades alternativas. Ricardo também produz um espaço de bricolagem, na medida em que mobiliza uma rede diversa e resgata opções de recursos próprios da comunidade além do saber local dos pescadores. Os dois artistas também utilizam materiais oriundos do lixo, descartes de uma sociedade de consumo que são reaproveitados para dar visibilidade para os espaços e constroem uma relação na contramão dos modos de produção capitalistas, o que atribui o sentido de fazer sucata (CERTEAU) às suas práticas.

Para Certeau, Girard e Mayol (2013), o plural nasce do uso ordinário constituído pela multiplicidade das diferenças. São tipos de operações e registros que privilegiam o fazer-com aqui e agora, um ato singular em determinada circunstância e com atores particulares. Os modos de vida, o senso comum e o cotidiano apreendidos pelos processos artísticos orientam para uma apropriação mais solidária e justa do espaço urbano (RIBEIRO, 2013b) evidenciando as alteridades que configuram a ação social. Todas as inventividades cartografadas nos processos são táticas do “outro”, que pressupõem a autonomia dos sujeitos que as valorizam e afirmam como potências políticas na cena urbana. Assim, a cidade viva e experimental em detrimento da cidade censitária e quantitativa é cartografada, os improvisos que lutam contra a vigilância instrumentalizada são capturados por técnicas de pesquisa participativas, exercidas tanto pelos artistas quanto por mim, quando acompanho Ricardo. Assim, me tornei

flaneur junto com os artistas, experimentando uma errância necessária para vivenciar lentamente os lugares, conforme as proposições de Jacques (2012) para a apreensão da cidade a partir das práticas errantes.

À luz de Ranciere (2005), o movimento de emancipação é aquele que permite que as pessoas inventem práticas que ainda não existam, transformando o mundo vivido e da ação, proporcionando um movimento de tomada de poder que é político. A constituição mútua de estética é política a partir de recortes visíveis e dizíveis possibilita a distribuição do sensível e os modos de visibilidade que operam no domínio político. As práticas artísticas de Leandro e Ricardo conectam novas relações e modos de discursos de figuras de comunidades, sem intencionar finalidades ou retornos para si ou para um sistema institucional. Dessa forma, a partilha do sensível se efetiva, pois as práticas sociais encontradas colocam-se no comum de forma participativa; todos tomam parte.

No processo de Leandro emergem inúmeros atores sociais protagonistas de espacialidades distantes dos holofotes do centro, personagens do cotidiano que passam a ser vistos quando retratados; anônimos e cidadãos que praticam a espacialidade percorrida pelo artista. Destacam-se as identidades afro-brasileiras e suas territorialidades cartografadas pelo caminho, uma arqueologia necessária para além da cartografia oficial da cidade, uma vez que o artista fotografa clubes sociais negros, casa de religião afro-brasileiras, associações educativas e lúdicas, trabalhadores negros e negras, sociabilidades territorializadas nesses espaços periféricos a partir do movimento histórico de evolução urbana de Porto Alegre, que expulsou os negros do centro obrigando-os a se instalar e sobreviver distantes das centralidades políticas, criando suas próprias táticas políticas e afirmativas, reinventando uma cidadania diferente da oficial, singularidades percebidas nos seus modos de produzir e de apropriação do espaço, clicados por Leandro.

A mobilização de redes formadas por diversos agentes sociais, independentes de sua classe social, ocupação, religião ou posicionamento político, colocados em pé de igualdade em termos da valorização de seu saber, uma força conjunta que busca produzir um espaço comum a partir de ações como as festas na comunidade, além das

experiências estéticas oriundas do Vaglume e do Mboitatá no Jacuí, fazem do processo de arte participativa em comunidades uma ação social fundamental que demonstra modos de fazer baseados na horizontalidade, no reforço de vínculos de solidariedade que permitem a escuta e pressupõem a disponibilidade do artista para percorrer, identificar, articular e vivenciar o tempo dos homens lentos, além de engendrar a dimensão afetiva na produção do espaço, mobilizada pelo desejo e por processos de ressingularizações que reforçam as liberdades individuais (GUATTARI, 2012).

Ranciere (2005) também discorre sobre a autonomia do artista contemporâneo ao privilegiar o banal o corriqueiro, ao fazer emergir a voz dos anônimos do cotidiano; camadas subterrâneas de uma sociedade que emergem nas cenas fotografadas por Leandro. A efetivação da igualdade entre sujeitos também é percebida no processo de Ricardo quando constrói a arte participativa com a comunidade e, como ele mesmo relata, não faz distinção entre seus interlocutores, equalizando os saberes e práticas de cada um para resultar no objetivo comum de realizar uma festa e uma experiência estética.

Cabe ressaltar que, mesmo atuando nas periferias, os dois artistas estabelecem pontes com o circuito institucional das artes: Leandro tem seu trabalho exposto em museus e galerias de arte de Porto Alegre e publica livro com financiamento público municipal; Ricardo está inserido no ambiente acadêmico da universidade produzindo uma tese de doutorado sobre seu processo artístico. Por isso, tanto Leandro como Ricardo têm como prática a escuta de outras vozes, as das periferias, apresentando em seus processos potências de encontro com alteridades, uma produção artística dialógica com os sujeitos, evidenciando um arcabouço de multiplicidades sobre o espaço.

A revolução estética proposta por Ranciere (2005) legitima as narrativas dos poetas, elevando a um mesmo patamar de sentido os relatos de testemunho e a ficção. A história poética articula o realismo que traz sem eu bojo os rastros poéticos capturados, recolhidos e elevados nos gestos dos artistas em ação, narrativas heterotópicas de ficções de arte e política a partir de palavras e imagens, o que se percebe no processo de Ricardo quando as imagens são fundamentais como

testemunhos da experiência sensível e estética, além da poesia e das cores encontradas nos registros de todo o processo.

No livro *Arqueologia do Caminho*, Leandro faz montagens de cenas e escreve narrativas textuais que, juntamente com seus relatos de experiência como praticante do espaço, permitem o surgimento de uma cartografia daquelas espacialidades, de forma real e imaginativa também no sentido revolucionário poético ao qual Ranciere (2005) faz referência. As montagens fotográficas de Leandro também podem ser lidas como cenários possíveis do espaço urbano, onde é possível evidenciar táticas e modos de subjetivação do espaço. A diferença se estabelece nos contrastes e nas astúcias registradas, que permitem uma leitura relacional. “Uma maneira de construir um pensamento por cenários, é essa que ocorre através da utilização de imagens fotográficas que representam a situação em conflito” (REYES, 2016, p. 101). Por fim, essas narrativas auxiliam na visualização dos diferentes sentidos sobre o lugar como resistência ao projeto de cidade imposto pelas políticas centralizadoras, como utopias em forma de “ficções conscientes de sua função de acionar o espírito crítico da consciência de um determinado tempo” (SOUSA, 2007 apud REYES, 2016). A utopia é atualizada pela poética que as narrativas trazem em seu bojo; mesmo que de forma ficcional, são frações da realidade que, mesmo distante, complexa e conflitante, é um sonho alcançável.

A partilha do sensível de Ranciere (2005) vai ao encontro do novo paradigma estético proposto por Guattari ([2012] 1992) devido às implicações ético-políticas geradas pelo lugar de fala da instância criadora em relação à coisa criada, privilegiando a fala da alteridade. A produção espacial gerada a partir dos afetos agenciados pelas ressingularizações liberadas pela subjetivação individual e coletiva presente nos dois processos artísticos, que agregam territórios existenciais dos próprios sujeitos artistas a partir de suas trajetórias de vida, são determinantes para suas ações empreendidas, que evidenciam dimensões coletivas desses espaços subjetivados em relação à cidade construída na dimensão formal e mercantilista. O depoimento de Ricardo acerca do seu processo corrobora o exposto:

E nos trabalhos não tento que uma pessoa se volte como observadora passiva, *sino* que ela seja protagonista disso que está se construindo, que é

um pouco como uma festa, uma forma de compartilhar e de se encontrar com as pessoas, de romper com o cotidiano, de se encontrar em espaços comuns! E cada pessoa tem um jeito diferente de participar, as lideranças por exemplo nunca vão fazer um trabalho manual, mas vão colocar as redes sociais a serviço do projeto, e assim, cada pessoa tem um jeito de participar diferente, eu não tento trabalhar com um grupo se não é possível com todo o grupo social melhor, não tenho nenhum tipo de prevenção ou prejuízo com um grupo de pessoas, para mim é igual se é branco se é preto se é verde se azul, si. E também por exemplo as coisas econômicas não são importantes eu posso falar muito bem assim sem problema com as pessoas de poder mas também com quem não tem nada de poder, apenas compartilhando (MORENO, 2017).

As revoluções moleculares previstas por Guattari ([2012] 1992) especificam a arte e a poesia que surgem da lógica do caos, na qual o artista polifônico trabalha com projetos coletivos cuja singularidade é atualizada a partir de seu movimento dialético, que o torna uma cartografia multidimensional da produção de subjetividade, percebidas nesses dois processos artísticos que reinventam experiências e possibilidades de criação através das práticas de resistência e sensibilidades estéticas compartilhadas nas narrativas que emergem no curso de sua realização. “Como não reconhecer o contraste entre essa percepção da vida coletiva e a alegria, o calor e as cores que nutrem tantas resistências e afirmações sociais na cena urbana?” (RIBEIRO, 2013d, p. 58).

São produções de dissenso (PALLAMIN, 2010) oriundas de uma produção artística crítica (CAMPBELL, 2015) que vislumbra uma outra realidade em espaços inventivos, em contraposição às questões sociais, culturais e políticas estabelecidas. Ao deslocar a ação e o pensamento político de sujeitos a partir de experiências que produzem novos enunciados espaciais, as hierarquias atualizam-se a partir do dissenso, que coloca em pé de igualdade a posição dos corpos no espaço, através de sua visibilidade e audibilidade, assumindo uma postura política. São movimentos de conquista e superação, vivenciados no cotidiano e em espaços adversos, onde imperariam os resultados de políticas urbanas excludentes (RIBEIRO, 2013d).

[...] as ações envolvidas nesse processo dispensam a retórica de grandes narrativas, por dependerem de rápidas inversões de sentido das interações sociais, do desarranjo de regras e de desvios inesperados das rotinas urbanas (RIBEIRO, 2013d, p. 60).

A contribuição das teorias de Ana Clara Torres Ribeiro para a elaboração do pensamento crítico nos estudos urbanos vai ao encontro do desenvolvimento de minha pesquisa, que buscou cartografar ações nas práticas artísticas a partir da apresentação e compreensão de processos, favorecendo encontros e experiências. Esse modo de apreensão das ações ultrapassa a barreira do senso comum, da indiferença, dos sentimentos de medo e insegurança desencadeados pelas cartografias oficiais e institucionais dos espaços dos pobres. A busca pela espontaneidade dos encontros como forma de atualizar a experiência urbana é uma forma de sair da alienação, uma leitura sensível das ações dos sujeitos que as inscrevem como metamorfoses, elaboração de gramáticas existenciais, tenacidades que enfrentam a sagacidade das ações dominantes (RIBEIRO, 2013d), o que vai ao encontro dos apontamentos teóricos de Certeau ([2014] 1994) sobre a produção do espaço. Segundo Ana Clara,

na atualização diária dessa gramática, uma navegação que acontece sem mapas detalhados, roteiros seguros, rituais estabelecidos entre outras previsibilidades encaminha para outros rumos da vida coletiva. Ações que interrompam o fluxo do cotidiano a partir de experiências que corporifiquem as invenções. Agir de maneira inclusiva, reforçando os imaginários dos sujeitos que devem ser vistos, reconhecidos e lidos da maneira como são e não espetacularizados (RIBEIRO, 2013d, p. 63).

5.1 PONTOS DE CHEGADA E PRÓXIMAS PARTIDAS

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogios.

Manoel de Barros, Tratado Geral Das Grandezas Do Ínfimo (BARROS, [2010] 1916)

Parti do princípio de que cada processo artístico é uma experiência e um modo de fazer capaz de diagnosticar determinada realidade; por isso, foi possível cartografar ações a partir das práticas artísticas, dos gestos que dali emergem e das narrativas desses gestos como táticas que mapeiam uma outra Porto Alegre a partir dos percursos empreendidos. Os encontros com os artistas apresentados no capítulo 4

consistem em uma composição de narrativas em forma de bricolagem, que descortina trajetórias de vida, experiências artísticas, experimentações. Quando escolhi aproximar-me dos processos artísticos de Leandro Machado e Ricardo Moreno, pensei que seria necessário conhecê-los em seu devir para compreender o que os levou a buscar espaços periféricos de uma grande cidade como laboratório de experimentação e efetivação de suas práticas. Afinal, quem de nós se coloca em disponibilidade para longe, para percorrer caminhos desconhecidos, para realizar verdadeiras expedições?

Acredito que a trajetória de vida de Leandro explique esse corpo inquieto e caminhante e sua incessante busca pelo pequeno, pelo fragmento, pelo insignificante, que ele enaltece em suas obras e instalações e registra em livro; são ações micropolíticas ou revoluções moleculares que transformam o ordinário em poesia, poesia essa que traduz os espaços percorridos por ele. Já Ricardo, em sua condição de estrangeiro, foi movido por uma curiosidade e um imaginário sobre uma cidade que está literalmente de costas para as águas do rio e conseguiu alcançar a outra margem e consolidar uma experiência estética que valoriza uma comunidade inteira praticamente renegada pelas demais espacialidades. Ser capaz de compreender as subjetividades de cada processo é se colocar na escuta, é saber reconhecer nas diferenças a dimensão política que encaminha para outra produção do conhecimento, esse que é mais inventivo e criativo, mais humanitário; reconhecer os laços de solidariedade como fundamentais para elevar o que é comum. São experiências sobre como adentrar na cotidianidade das pessoas a partir de um compartilhamento de saberes que agregam e partilham sensibilidades de todos aqueles considerados minorias sociais pelas políticas hegemônicas quando na verdade esses todos são a maioria no país.

Sobre fazer pesquisa no campo do planejamento urbano, penso que a postura dos artistas, de estarem abertos aos encontros sem pretensões prévias, sem projetos, dispostos a construir uma prática polifônica e agregadora, que valorize a voz da alteridade e reconheça nela verdadeiras potências, é um legado sobre modos de fazer. Ricardo tem um discurso marcado pela decolonialidade, criticando a valorização dos modelos eurocêntricos de se fazer arte, o que também podemos estender para os modos de fazer cidade. Sobre as práticas de Leandro, optar por se deslocar

caminhando significa enfrentar os medos do desconhecido, da violência, do espaço controlado. É se despirmos de preconceitos e exercer uma cidadania. Valer-se da prática da caminhada é uma abertura, um descontrolo, uma aventura que coloca o corpo em ação para gerar conhecimento a partir de uma experiência vivida.

Também tenho que avaliar a minha participação no processo de Ricardo, mesmo tendo tido a oportunidade de acompanhar as ações somente na reta final de sua construção. Foi uma aprendizagem importante que complementou as leituras teóricas realizadas durante o mestrado; pude experimentar e conhecer o espaço, validando, na prática, a prática como vetor de produção de conhecimento, o que tentei externalizar na construção da minha escrita. Como eu mesma relatei em nota de campo disponibilizada no corpo do texto, fui a campo sem saber como iria chegar e o que iria encontrar, permiti a mim mesma vivenciar para, dessa forma, aprender, uma postura em coerência com os modos de fazer dos dois processos artísticos. Todas as narrativas utilizadas na minha pesquisa, sejam elas fragmentos das conversas com os artistas ou minhas próprias narrativas a partir das minhas experiências e do que aprendi convivendo e conversando com Leandro, com Ricardo e com as pessoas com quem fiz amizade no decorrer deste trabalho, são testemunhos de maneiras de produzir espaço. Os registros fotográficos complementam esses relatos; afinal, como disse Jorge Luis Borges, “o que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei” (BORGES, 1992, p. 95).

Maria Ivone dos Santos (2014), em “Práticas de Endereçamento: enunciados em trânsito”, situa as práticas de seus processos artísticos a partir de um dossiê composto por relatos, registros fotográficos e anotações de processo. A artista escolhe escrever cartas como forma de pensar o espaço percorrido por ela. Por ser uma forma de operação enunciativa que encaminha para a compreensão da experiência, com potência de suspender e deslocar dúvidas, essa prática ocupa uma função testemunhal precisa, dado seu modo de revelar a existência no mundo. Minha proposta de construir uma cartografia como carta de navegação do espaço, que dispensa o uso de um mapa, vai ao encontro disso, sendo um exercício de redação direcionado para uma possibilidade de leitura espacial. É uma carta aberta que permite também outras

leituras e reverberações a partir dela, que não pretende ficar ancorada, mas sim à deriva. Nesse sentido, a construção do conhecimento a partir das ações cartográficas nas práticas artísticas permanece aberta.

Retomando Jacques (2001), o desejo pelo imprevisto, pelas coisas espontâneas, bem como a ânsia pela liberdade, é visto como uma necessidade vital para a desintelectualização diante da livre expressão, para a produção do espaço através de uma prática estética que utiliza o corpo para além do esquema dos mapas, uma experiência de percurso que faz possível compreender a realidade das quebradas, uma vivência do cotidiano, cartografias em forma de experiência de percurso, da ação de percorrê-lo e de descobertas de inúmeros imprevistos, sejam espaços, sejam pessoas, sejam os imponderáveis que não aparecem nos mapas (JACQUES, 2001).

Refletindo sobre nosso fazer dentro das universidades, é possível pensar as práticas artísticas como experiências de Extensão Universitária que se aproximam das teorias de educação popular de Paulo Freire: são práticas de construção coletiva que conjugam saberes técnicos, intelectuais e populares, engajadas na transformação social pautadas em laços de solidariedade, organização e autonomia da subalternidade e seus grupos (VASCONCELOS, 2011) a fim de superar as estruturas políticas e econômicas geradoras de pobreza e opressão. Os princípios de horizontalidade, participação, autogestão e práticas humanistas consolidam esses fazeres, sendo princípios que também se fazem presentes na postura do artista em disponibilidade, conforme foi possível apreender nos modos de fazer de todo o processo de Ricardo.

Um bom exemplo de prática extensionista na Faculdade de Arquitetura da UFRGS é o projeto Universidade na Rua¹⁵, coordenado pelo Prof. Fernando Fuão e pela Prof.^a Daniela Cidade. O projeto busca uma formação humana e ética dos universitários a partir da convivência e do compartilhamento de experiências com segmentos excluídos da cidade como uma forma de colocar em prática o exercício da alteridade ao colocar-se no lugar do outro, na posição de escuta e acolhimento a partir do afeto e da hospitalidade. Processos artísticos em ação derivam desse projeto, como

¹⁵ Mais informações sobre o projeto em <https://fernandofuao.blogspot.com.br/2017/05/universidade-na-rua.html>.

é o caso do A Cara da Rua¹⁶, que busca gerar renda para a população de rua a partir de exercícios poéticos oriundos da experimentação fotográfica, promovendo aprendizagens dialógicas entre os alunos da universidade e a população de rua, atuando também como exercício de cidadania. Cabe mencionar a importância das Práticas Urbanas no contexto do Planejamento Urbano e Regional, fato reconhecido pela Associação Nacional de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, que incorporou pela primeira vez no encontro de 2017 em São Paulo uma série de oficinas práticas em diferentes espaços da cidade, legitimando uma proposta de experimentação que produz conhecimentos para além da sala de aula.

Diante disso, é possível concluir que as oportunidades de aprendizagem se expandem quando se inclui a possibilidade da experiência, de realizar práticas em diversas localidades fora da sala de aula ou do ambiente institucional. São possibilidades de experimentação dos conhecimentos e ferramentas adquiridos e aproximação com diferentes realidades sociais. Temos nas universidades públicas um campo aberto nesse sentido, que permite fazer perguntas e suscitar novas questões, encontrar-se com as alteridades e dialogar com outros setores da sociedade, consolidando o tripé ensino, pesquisa e extensão que justifica a função da universidade.

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 que da luz nos ofusca.

[...] Os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

¹⁶ Mais informações sobre o projeto em <https://www.facebook.com/projcaradarua/>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isabete F. Operário das Artes. In: **Sopapo Poético: Pretessência**. (Org.) Lilian Rose Marques da Rocha [et.al]. - Porto Alegre: Libretos, 2016.

ARANTES, Otília. *Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gerações urbanas*. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

_____, *Cultura e Transformação Urbana*. In: PALLAMIN, Vera (org.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento** / Gaston Bachelard; tradução Estela do Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 4ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 15.

_____. *Experiência e Pobreza*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

_____. *O Narrador*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

BIASE, Alessia de. *Aljava com flechas pontiagudas debaixo do braço a tradução entre a narração e interpretação*. In: **Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea** / Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Brito, Washington Drummond (org.). – t.3. Alteridade, Imagem etnografia. Salvador: EDUFBA, 2015. 4v.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr C. *A arqueologia dos caminhos e da arte nômade nos territórios negros urbanos em Porto Alegre*. In: MACHADO, Leandro. **Arqueologia do Caminho**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2016.

BOCAYUVA, Pedro Cláudio Cunca. A centralidade do social: o pensamento e a ação da Professora Ana Clara Torres Ribeiro (IPPUR-LASTR/UFRJ). Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/centralidade-do-social-o-pensamento-e-a%C3%A7%C3%A3o-da-professora-ana-clara-torres-ribeiro-ippur-last>. Acesso em: fevereiro de 2018.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph / Jorge Luis Borges**; tradução Flávio José Cardozo. 8ª ed. São Paulo: Globo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Ofício de Sociólogo: metodologia de pesquisa na sociologia** / Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron; trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CALVINO, Italo. **“Leveza”. Seis propostas para o próximo milênio**. 3a ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo, Invisíveis Produções, 2015.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SI. 2002.

_____. **Walkscapes: o caminhar como prática estética** / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2014. (1ª edição: 1994).

CERTEAU, M. GIRARD, L. MAYOL, P. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COSTA, Xico. Imagem e experiência de apreensão da cidade. In: Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea / Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Brito, Washington Drummond (org.). – t.3. Alteridade, Imagem etnografia. Salvador: EDUFBA, 2015. 4v.

DAS, V.; POOLE, D. El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. **Cuadernos de Antropología Social** Nº 27, 2008, p. 19-52. FFyL – UBA – ISSN: 0327-3776.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. A cerca do ritornelo. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 2012a (2ª ed.) p. 121 a 180.

_____, O liso e o estriado. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 5. São Paulo: Editora 34, 2012b (2ª ed.) p. 191 a 229.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. A Sobrevivência dos Vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição – O olho da História I – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FACHIN, Patrícia. As periferias de Porto Alegre: Suas pertencas, redes e astúcias. Bases para compreender seus saberes e dinâmicas éticas. Entrevista especial com Leandro

Pinheiro. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/558958-periferias-de-porto-alegre-contingente-populacional-supera-o-de-muitas-cidades-gauchas-entrevista-especial-com-leandro-pinheiro>> Acesso em fevereiro de 2018.

FOGLIATTO, Débora. Aumento da violência está ligado à crescente exclusão social em Porto Alegre, aponta Mapa. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, Porto Alegre, 10 de dezembro. 2015. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/550032-aumento-da-violencia-esta-ligado-a-crescente-exclusao-social-em-porto-alegre-aponta-mapa>> Acesso em janeiro de 2018.

FOGLIATTO, Débora. “Esses 28 dias escancaram uma ferida, mostraram que não tem política habitacional em Porto Alegre”. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, Porto Alegre, 11 de agosto. 2016. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/558781-esses-28-dias-escancaram-uma-ferida-mostraram-que-nao-tem-politica-habitacional-em-porto-alegre>>. Acesso em janeiro de 2018.

FUÃO, F.; CORRÊA, C. *Anti-mapa*. In: MACHADO, Leandro. **Arqueologia do Caminho**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2016.

GALINDO, Blanca Gutiérrez. **Tequitqui: Táticas Del Praticante / Ricardo Moreno**. Apresentação Catálogo Seminário de Cultura Mexicana. México, Setembro de 2005.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 192.

GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>> . Acesso em 12 de outubro de 2016.

_____. *Corpografias urbanas*. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em 01 de outubro de 2016.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes / Paola Berenstein Jacques; Prefácio de Stella Bresciani**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 339.

_____, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, P.; DRUMMOND, W. *Caleidoscópio: Processo Pesquisa*. In: **Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea** / Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Brito, Washington Drummond (org.). t.1. Experiência Apreensão Urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2015. 4v.

JACQUES, P.B. *O grande jogo do caminhar*. In: CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética** / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

JUNIOR, Nildo. Entorno da Arena do Grêmio está à espera de obras. **Correio do Povo**, 24 de novembro. 2012. Disponível em <<http://www.correiodopovo.com.br/Esportes/?Noticia=477347>> Acessado em maio de 2018.

LIMA, Juliana Domingos de. O que diz o manifesto sobre o potencial das periferias do mundo. **Jornal Nexo**, 29 de março de 2017. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/03/29/O-que-diz-o-manifesto-sobre-o-potencial-das-periferias-do-mundo>. Acessada em 02 de abril de 2017.

MACHADO, Leandro. **Arqueologia do Caminho**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2016.

_____. Encontros com o artista - diálogos com a pesquisadora (julho-outubro 2017). Arquivo Digital. **Acervo da autora**. 2017.

MAGNANI, J.G.C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 49, p.11-29, 2002.

MARTINS, G. de A.; THEOPHILO, C. R. **Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas**. São Paulo: Editora Atlas, 2007

MARZULO, E. Espaço dos pobres: identidade social e territorialidade na modernidade tardia. Tese de Doutorado. PROPUR/UFRGS, 2005.

_____, E. *Sobre o efeito da crise da modernidade no planejamento urbano*. In: **Outra vez Porto Alegre: a cidade e seu planejamento** / Wrana Panizzi (org.). Porto Alegre: Cirkula, 2016, p. 271.

MASSEY, Doreen; KEYNESS, M. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **Revista Geographia** – Ano 6 Nº 12 – 2004. Disponível em www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/.../151. Acesso em setembro de 2016.

MORENO, Ricardo. Encontros com o artista - diálogos com a pesquisadora (agosto-dezembro 2017). Arquivo Digital. **Acervo da autora**. 2017.

_____. LANTERNAS FLUTUANTES: Práticas Artísticas de Participação Comunitária com habitantes das Ilhas do Bairro Arquipélago em Porto Alegre, na Era do Antropoceno. Tese de Doutorado, 2018. PPGAV-UFRGS.

NOVOS BAIANOS. Mistério do Planeta. **Acabou Chorare**. Som Livre: 1972.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 136.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana como Prática Crítica*. In: PALLAMIN, Vera (org.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. In: **RISCO, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, São Carlos, n. 12, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800>. Acesso em janeiro de 2018.

PAGLIA, Camille. **Imagens Cintilantes - Uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PESSOA, Mariana Lisboa. Ocupação irregular e regularização fundiária de interesse social em Áreas de Proteção Ambiental: O caso da Ilha Grande dos Marinheiros. Dissertação de Mestrado. PROPUR, 2014.

PORTELA, T. B. O caminho da ação entre o padrão e a gambiarra. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. Ano 5, 2007, p. 79-92.

PORTELA, Tais. Cartografias da ação e as grafias [im]possíveis no território usado das Cidades Contemporâneas ou: uma pequena conversa com Ana Clara Torres Ribeiro. In: **Revista Redobra** nº 12. Ano 5. Salvador: EDUFBA (2013) URL: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/redobra12_EN4_thais.pdf> Acesso em novembro de 2017.

POZZANA, L.; KASTRUP, V. *Cartografar é acompanhar processos*. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52-75.

PMPA – PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Mapas e indicadores das vulnerabilidades sociais**. PMPA. Junho de 2007. Disponível em <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/mapas_e_indicadores_vulnerab_social_fasc_suas.pdf> Acesso em fevereiro de 2018.

LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. Rancière: 'A política tem sempre uma dimensão estética' **Revista CULT**. Edição 139. <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/> Acessado em janeiro de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**/ Jaques Rancière; tradução de Mônica Costa Netto – São Paulo: EXO experimental (org.); Editora 34, 2005.

REYES, P. *Projeto entre desígnio e desvio*. In: **Poéticas do lugar** / Organização Marcelo Kiefer, Celma Paese. – Porto Alegre: UFRGS, 2016. (Querências de Derrida: moradas da arquitetura e filosofia, 3).

RIBEIRO, Ana C. T. *Cartografias da Ação social: Região latinoamericana e novo desenvolvimento urbano*. In: Héctor Poggiese e Tamara Tania Cohen engler (Org.) **Otro Desarrollo Urbano: ciuda incluyente, justicia social y gestión democrática**. Buenos Aires: CLACSO, 2009.

_____. *Territórios da sociedade: por uma cartografia da ação*. In: SILVA, Catia Antonia (Org.). **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina; FAPERJ, 2011.

RIBEIRO, A.C.T. et al. *Por uma cartografia da ação: pequeno ensaio de método*. In: RIBEIRO, A.C.T. **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013a. Vol.4

_____. Homens Lentos, Opacidade e Rugosidades. **Revista Redobra** nº 9. Ano 3. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_Homens-Lentos-Opacidades-e-Rugosidades.pdf Acesso em janeiro de 2017.

_____. *Cartografia da ação social: região latino-americana e novo desenvolvimento urbano*. In: RIBEIRO, A.C.T. **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013b. Vol.5.

_____. *A cidade neoliberal: crise societária e caminhos da ação*. In: RIBEIRO, A.C.T. **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013c. Vol.5.

_____. *Dança dos sentidos: na busca de alguns gestos*. In: **Por uma Sociologia do Presente: ação, técnica e espaço** / Ana Clara Torres Ribeiro. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013d. Vol.5.

ROCHA, Ana Luiza C.; ECKERT, Cornelia. (Orgs.) **Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

RIVERA, Tania. **Helio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Editora da UFF, 2012. p. 195. [Coleção Mosaico].

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Práticas de Endereçamento: Enunciados em Trânsito** (2014). Texto inédito disponibilizado pela autora.

SANTOS, Milton. O território e o saber local: algumas categorias de análise. **Cadernos IPPUR**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº2, ago./dez. 1999.

_____. Milton Santos: a construção da geografia cidadã. **Cadernos Geosul, Florianópolis**, v.18, n.35, p.131-148, jan./jun. 2003.

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 1ª edição 1996.

TEDESCO, S.; SADE, C.; CALIMAN, L. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência de dizer. **Fractal: Revista de Psicologia**. Vol. 25 nº 2. Rio de Janeiro Maio/Agosto 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200006 Acessado em março de 2018.

TIBERGHIEU, Gilles A. *A cidade nômade*. In: CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética** / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

THOREAU, Henry David. **Caminar** / Henry David Thoreau; prólogo de Edgardo Scott. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora, 2016.

VASCONCELOS, E. M. *Apresentando Educação Popular na Universidade*. In: **Educação popular na formação universitária: reflexões com base em uma experiência** / Eymar Mourão Vasconcelos, Pedro José Santos Carneiro Cruz, organizadores. São Paulo: Hucitec; João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.